UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HERE BE DRAGONS… AND WOMEN. IMAGINAIRE DES RELATIONS ENTRE FEMMES ET DRAGON·NES EN FANTASY (1968-2019)

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

À LA COTUTELLE AU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

PASCALE LAPLANTE-DUBÉ

AOÛT 2026

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.12-2023). 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

« A women must have money and a room of her own if she is to write fiction. » (Woolf, 1929/2020, 7)

Comme je l'indique à mes étudiant·es, cette phrase, clé de voûte de l'essai *A Room of One's Own* (1929) de l'autrice britannique Virginia Woolf, s'applique aussi aux études. Elle transcende également le sexe/genre, s'étend à la classe sociale, à la sexualité, à la race, à l'ethnie, à la santé mentale et physique. Pouvoir étudier au postsecondaire, pouvoir aller à l'université est, au-delà du potentiel individuel, un privilège. Et une thèse de doctorat ne peut être menée à terme sans temps, espace, santé, mais aussi sans aide et ressources extérieures, qu'elles soient académiques, financières, amicales, familiales.

Merci à mes codirectrices, Anne Besson, Chantal Savoie, Lori Saint-Martin, qui ont cru en mon projet. J'ai eu la chance d'être accompagnée par ces expertes, à la fois rigoureuses et empathiques, des qualités qui font d'un parcours de doctorat une expérience enrichissante.

Merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), au Département d'études littéraires de l'UQAM, au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise (CRILCQ), au Cégep de Saint-Jean-sur-Richelieu, à la Fondation Saint-Jean-sur-Richelieu et au ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur (MEES).

Merci à toutes les personnes qui, à divers moments de cette épopée, m'ont soutenue, encouragée, ont écouté mes envolées et mes découragements, et partagé leurs idées et rétroactions inestimables. À ma comparse de thèse et de projets, Marion. À mes alliées du doctorat et de la maîtrise, Megan, Catherine, Fanie, Daphné, Sara, Rosemarie S., Charlotte, Rosalie, Rosemarie F.-G., Ariane, Marie-Noëlle. Aux Souris de la BNF – Blanche, Marie Lucie, Victoria – et aux véritables souris, qui couraient entre nos pieds dans le café du sous-sol. Aux Écriveuxes, Isabelle, Josée, Pascal, Célia, Luc, Raphaëlle, Geneviève – ensevelie sous les pavés-textos, en renvoyant des tout aussi massifs en retour. Aux doctorant·es français·es en fantasy, avec lesquel·les j'ai pu avoir des discussions fascinantes qui m'ont donné un regain d'énergie ces dernières années. À mon comité de suivi et aux membres de mon jury, dont les commentaires ont alimenté mes réflexions. À toutes ces personnes du milieu universitaire, littéraire et collégial que j'ai croisées sur mon chemin. À ma famille, Pierre, Line, David, Laurence et Arthur, petit bout de soleil récemment arrivé.

Merci. Dracarys !

DÉDICACE

À toutes
ces femmes
merveilleusement monstrueuses
qui œuvrent
chaque
jour

pour changer le monde.

AVANT-PROPOS

Il est tard. La fillette lit sur le sofa brun. Autour d'elle, oncles, tantes, parents, frère festoient.

Il est tôt. La fillette lit toujours. Les voix se sont taries, les rires aussi. Elle ne les a pas entendus partir.

Le soleil du 1er janvier éclabousse la neige, timide. Sept-Îles s'endort et se réveille.

La fillette lit.

Entre ses mains, *Un dragon dans les pattes*. Lu, relu, rerelu en une même nuit. L'histoire d'une autre fillette, qui refuse d'être demoiselle en détresse. « [L]es filles aussi peuvent être courageuses. » (Hébert, 1997, 55)

Ce livre, retrouvé dans une boîte alors que je faisais du classement chez mes parents, je l'ai intégré plus tard au corpus de ma thèse. Les aventures de Méli Mélo, première pas-princesse de mon existence, contre le dragon qui envahit son salon. Le premier de ces récits de fantasy qui m'ont passionnée. Le début d'un amour pour ces histoires lointaines qui nous parlent de nous, pour ces mondes tissés de magie et d'aventures, différents mais semblables au nôtre. Je ne me doutais pas, à l'époque, que ma passion deviendrait ma spécialisation. Je ne pensais même pas, avant la moitié de mon parcours de premier cycle universitaire, qu'il soit *possible* de faire une maîtrise, puis une thèse en fantasy. J'avais, comme plusieurs, intériorisé que les genres de l'imaginaire ne sont pas dignes des études littéraires. Qu'il ne s'agit pas d'une vraie littérature, mais bien d'un intérêt un peu étrange qui m'avait menée à édifier mes propres mondes et à me plonger dans ceux des autres. Pas sérieuse, la fantasy !

J'avais tort.

Cette thèse en est la preuve. La fantasy, comme les autres littératures de l'imaginaire, parle toujours de nous. De nos normes littéraires comme sociétales, de nos angles morts, certes, mais aussi de nos espoirs, de nos tentatives d'échapper à une réalité insatisfaisante. De manière un peu décalée, elle transforme ce qui nous entoure, propose des alternatives, explore d'autres possibles. Participe à métamorphoser le monde, ne serait-ce que dans les yeux de son lectorat.

Les filles aussi peuvent être courageuses.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ii

DÉDICACE iii

AVANT-PROPOS iv

RÉSUMÉ viii

ABSTRACT ix

INTRODUCTION 1

CHAPITRE 1 DES FEMMES ET DES DRAGON·NES EN FANTASY : FIGURATION MYTHIQUE DE LA MONSTRUOSITÉ MERVEILLEUSE 34

1.1 Figures mythiques : au croisement de la figure et du mythe 35
1.1.1 La figure, une constellation de significations situées 35
1.1.2 Figures mythiques, métamorphoses et prise de pouvoir 37
1.1.2.1 Dynamiques du mythe 37
1.1.2.2 Mythe et réécriture 40
1.1.2.3 Incarnations de la figure mythique : les personnages 44

1.2 (Ré)Écrire les mythes, faire révolution : critiques et réappropriations des récits des origines 48
1.2.1 Critiques féministes du mythe et de ses figures 48
1.2.2 Réappropriations des récits hégémoniques 53

1.3 Figurations mythiques : appropriation féministe et queer du processus de construction des figures mythiques 55
1.3.1 Définir la figuration : de la figure mythique à la métaphore identitaire 55
1.3.2 Cyborg et déesse : figurations en tension 58

1.4 Figuration mythique de la monstruosité : de l'Autre aliéné à la politisation des différences plurielle 60
1.4.1 Figurations des corps monstrueux 60
1.4.2 Figurations monstrueuses dans la culture populaire des XX^{e} et XXI^{e} siècles : proliférations normatives et subversives 63

1.5 Monstruosité merveilleuse : figuration mythique de la relation femmes/dragon·nes en fantasy 67
1.5.1 Entre ennemi·es et allié·es : la relation entre l'être humain et lea dragon·ne en fantasy 68
1.5.2 Incarnations de la monstruosité merveilleuse : des héroïnes transgressives, à dos de dragon·ne 71

CHAPITRE 2 POLITISER LE CHANGEMENT : (RE)TRACER LE POUVOIR, L'AGENTIVITÉ ET LE DÉSIR FÉMININ EN FANTASY 73

2.1 Conceptualisations du pouvoir, de l'agentivité et du désir : de la lutte à l'émancipation 75
2.1.1 Définition du pouvoir 76
2.1.2 L'agentivité, ou la capacité d'agir : définition et limites 77
2.1.3 Transformation du langage du contrôle : désirs de pouvoir, pouvoirs du désir 83
2.1.3.1 Femmes, désirs, pouvoirs 83
2.1.3.2 Ouverture du désir : quête, script hétéroromantisexuel et érotisme 86

2.2 Pouvoirs de la monstruosité merveilleuse : symbole, structure, narration 90
2.2.1 Remonter aux sources : la fantasy des écrivaines, avant 1990 90
2.2.2 Transformer les sources : thématiser, structurer et narrativiser le pouvoir dans la fantasy des écrivaines entre 1968 et 2019 94

CHAPITRE 3 DONNER VOIX/ES AU SILENCE : DES QUÊTES DRACONIQUES POUR LES DEMOISELLES 101

3.1 Quêtes féminines en littérature, d'hier à aujourd'hui 104

3.2 Retour aux sources : la politisation du conte merveilleux en fantasy 108
3.2.1 Des princesses « pas comme les autres » en fantasy pour la jeunesse 109
3.2.1.1 Refuser d'être princesse 109
3.2.1.2 Refuser le mariage 116
3.2.1.3 Refuser la violence du schéma-source, hybrider les rôles genrés 121
3.2.1.3.1 Quand la princesse devient le héros 121
3.2.1.3.2 Quand la demoiselle devient la dragonne 122
3.2.2 Dénonciations des violences systémiques en fantasy pour adultes 126
3.2.2.1 Du dragon violeur 127
3.2.2.2 Effacement de l'agentivité féminine 135

3.3 De « nouvelles » quêtes féminines en fantasy ? 141
3.3.1 Revisiter la quête hétéroromantisexuelle 142
3.3.1.1 Tomber amoureuse, sauver le monde : tensions et convergences entre la quête romantique et la quête individuelle 143
3.3.1.2 Mieux vaut rire que pleurer : moquerie et critique de la quête hétéroromantisexuelle 148
3.3.2 Aller au-delà de la fin traditionnelle (mariage et *Coming of Age*) 159
3.3.2.1 Enjeux de la maternité 160
3.3.2.1.1 Maternité adolescente traumatique 161
3.3.2.1.2 Maternité imposée et stérilité : l'utérus qui devait sauver le monde 164
3.3.2.2 *Rise of the Dragonologists* : la quête de connaissances draconiques comme pouvoir et émancipation 170

3.4 Conclusion : destins et renégociations de la féminité 178

CHAPITRE 4 GUERRIÈRES : SCHÉMA PATRIARCAL ET RÉSISTANCES FÉMININES 180

4.1 Définir la guerrière de la fantasy : reprise et subversion du récit androcentré 181

4.2 Tueuse de dragon·nes : isolement et résistance féminine 187
4.2.1 De la répétition du schéma masculin au détournement de la légende 188
4.2.2 De la violence sexuelle au refus de la légende 195

4.3 Espace, mobilité et émancipation féminine 203
4.3.1 Guerrières en mouvement : marcher, se libérer 204
4.3.1.1 Voyager, traquer, tuer : chasse aux dragon·nes et actualisation du désir féminin de libération 204
4.3.1.2 Marcher, embrasser sa féminité : le lien avec la dragonne et effacement de la situation de handicap 206
4.3.2 Dragonnière : vol, pouvoir et émancipation à dos de dragonne 209
4.3.2.1 Sensualité et émancipation sociales et de genre chez les dragonnières 212
4.3.2.1.1 Vol, accès au pouvoir et mobilité sociale 212
4.3.2.1.2 Vol, érotique et sexualité 234

4.3.2.1.3 Du monstrueux au merveilleux : affirmation de soi et nécessité du regard masculin 248
4.3.2.2 Antagonistes féminines : débordements et *libido dominandi* chez les dragonnières, ou quand émancipation devient coercition.....256
4.3.2.2.1 Jora, Kylara : femmes débordantes, dragonnières monstrueuses 259
4.3.2.2.2 Julia Stormscrouge : ascension féminine, désir de pouvoir, domination 271

4.4 Conclusion : guerrière à dos de dragonne, entre reconduction et résistance.....276

CHAPITRE 5 UNIONS MONSTRUEUSES ET MERVEILLEUSES 279

5.1 De corps à corps, d'esprit à esprit : repenser la communication entre être humain et animal 280
5.1.1 Regards croisés 283
5.1.2 Toucher, odorat, ouïe 287
5.1.3 Voix animale.....292

5.2 Autres langues, autres discours : quand les dragon·nes s'expriment sur le sexe et le genre.....295
5.2.1 Choisir son sexe 296
5.2.2 Penser autrement le genre 300
5.2.3 Repenser le féminin : « You Are the Queen. You Decide. » 304

5.3 Rapports interespèces : enjeux du contrôle et de l'émancipation 312
5.3.1 Construction du monstrueux : contrôle social, physique et idéologique.....313
5.3.1.1 Marque du monstre féminin.....313
5.3.1.1.1 Marque féminine et jugement social 314
5.3.1.1.2 Marques et dragon·nes : de la violence systémique aux écailles 320
5.3.1.1.3 Marque draconique et magie : diégétiser le contrôle du corps..... 337
5.3.2 Émancipation merveilleuse : marques, sexualités et corps réappropriés 352
5.3.2.1 Du monstrueux au merveilleux : la parure écaillée 352
5.3.2.2 Du besoin du regard masculin à la réappropriation de soi.....356
5.3.2.3 Transformations positives de la marque : crête, vol et sexualité 362
5.3.3 Vers la symbiose : réarticulation éthique des rapports de pouvoir 366

5.4 Conclusion : unions monstrueusement merveilleuses.....375

CONCLUSION 377

ANNEXE A *THE EVIL QUEEN* (1937), *MALEFICENT* (1959) ET DAENERYS « STORMBORN » TARGARYEN (2019) – « EVIL WINGS ».....394

ANNEXE B SÉLECTION DU CORPUS.....395

ANNEXE C *UN DRAGON DANS LES PATTES* (1997) - ILLUSTRATIONS.....400

ANNEXE D *LA TUEUSE DE DRAGONS* (2010) - COUVERTURE.....401

ANNEXE E CHEVAL ET DRAGON·NE 402

ANNEXE F FIGURATIONS DANS LES ŒUVRES APRÈS 2019.....403

BIBLIOGRAPHIE 405

RÉSUMÉ

Il était une fois une princesse. Une guerrière. Une dragonne.

Cette thèse porte sur l'imaginaire qui entoure les liens entre femmes et dragon·nes en fantasy, à partir d'un corpus composé de textes écrits par des autrices, en français (Québec) ou en anglais (États-Unis, Royaume-Uni, Australie), publiés entre 1968 et 2019. À la confluence des études féministes, des études queers et des *animal studies*, elle déploie une méthode d'analyse qui étudie comment symbolisme, structure et narration d'un texte convergent en la création de discours – toujours – politiques, parfois subversifs, dans les œuvres de fantasy. De fait, ce genre possède un potentiel transformateur : très perméable aux discours culturels et sociaux, il puise dans les mythes et le folklore, et met en scène d'autres univers dans lesquels sont (re)produites et déplacées différentes normes et visions du monde extradiégétiques, qu'elles soient conservatrices ou progressistes. Il participe ainsi au mouvement de réappropriation et de réinterprétation des mythes qui traverse la culture populaire, et à la remise en question de la figure hégémonique du héros. Le réinvestissement du lien entre femmes et dragon·nes, présent depuis au moins l'Antiquité dans l'imaginaire occidental par le biais du triangle « dame, héros, monstre », est l'une des manifestations de ce phénomène. En fantasy, il n'est plus rare de voir des femmes humaines/humanoïdes, (le plus souvent) habitantes d'une société patriarcale où leurs possibilités d'agir sont restreintes, gagner un pouvoir par le biais d'un lien avec un·e dragon·ne – antagoniste, allié·e ou les deux. Le pouvoir est alors redéfini par la mise en scène de l'agentivité et du désir – lequel, dans son sens large, queerisé, ne se réduit pas aux sphères sexuelle ou romantique mais les englobe – du personnage principal féminin, qui développe régulièrement une sensibilité aux différentes formes de vie. Le mythe patriarcal s'articulant autour du schéma conservateur est ainsi investi de sens nouveaux, lesquels créent un autre champ des possibles pour les héroïnes – et les dragon·nes – qui dépasse le récit dominant du héros de fantasy et ses codes. La figuration mythique de la monstruosité merveilleuse, inédite, constitue la clé de voûte de cette recherche : figure politique, féministe, queer et antispéciste, elle présente une resémantisation de la frontière entre le monstrueux et le merveilleux par le biais d'une réappropriation positive des connotations péjoratives historiques et culturelles associées au monstre et au féminin en Occident.

Cette étude se décline en cinq temps. Après avoir fait état de l'imaginaire des rapports entre femmes et dragon·nes en Occident et des concepts fondamentaux de la thèse (chapitre 1), il s'agit d'élaborer un cadre d'analyse qui, articulé autour des notions de pouvoir, d'agentivité et de désir, met en lumière les discours politiques textualisés – par la symbolique, la structure, la narration – dans le corpus (chapitre 2). Les trois chapitres d'analyse reprennent les pointes du triangle mythique « dame, héros, monstre », qui chacune constitue une incarnation textuelle du lien entre femmes et dragon·nes. La reconfiguration de la quête féminine traditionnelle grâce au lien avec un·e dragon·ne est explorée (chapitre 3), de même que les effets et contradictions du « remplacement » du héros (tueur ou dragonnier) par une guerrière (chapitre 4) ; enfin, diverses formes de monstres féminins, sur un spectre s'étendant entre deux pôles, celui de l'humaine et celui de la dragonne, sont analysées, ainsi que les discours écologiques y étant liés (chapitre 5).

MOTS CLÉS : fantasy, féminisme, queer, antispécisme, écoféminisme, ace-ecology, pouvoir, agentivité, désir, monstruosité merveilleuse, représentations des femmes, dragons, dragonnes, princesse, dame, guerrière, monstre (féminin), mythes, contes de fées, rapports de genre, violences sexuelles et de genre, perspective transpécifique, littérature de langue anglaise, littérature québécoise

ABSTRACT

Once upon a time there was a princess. A female warrior. A female dragon.

This PhD thesis centres on the imaginaries surrounding the various relationships between dragons and female main characters in primarily heroic and epic fantasy literature. It focuses on texts written by female writers, in French (Quebec) or in English (the United States, the United Kingdom, Australia), published between 1968 and 2019. At the junction of gender studies, queer studies and animal studies, its analytic method addresses how, in fantasy works, symbolism, structure and narration can merge, creating discourses that are always political and sometimes subversive. Drawing from myths and folklore, fantasy is known for its permeability to social and cultural discourses and for its ability to (re)produce and transform norms and worldviews – whether conservative or progressive – within its secondary worlds; its transformative potential therefore participates in the reimagining and reclaiming of myths across popular culture, and in the questioning of the hegemonic figure of the hero. The reinvestment of the link uniting women and dragons, present at least since antiquity in Occidental imaginaries in the form of the traditional "lady, hero, monster" triangle, is one manifestation of this phenomenon. In fantasy, human or humanoid women, (often) living in a patriarchal society where their agency is limited, raise to power by establishing a bond with a dragon – whether enemy, ally, or both. Power is thus redefined in these texts through the representation of the lead female character's agency and desire – which, in its broadest, queer-inclusive sense, is not reduced to sexual or romantic desire, but does include them – and enables her to develop a sensibility towards different life forms. The patriarchal myth constructed around the traditional pattern then takes on new meanings, which create new narratives and realms of possibilities for the heroines – and the dragons – that go beyond the dominant story of the male hero and its generic codes.

The cornerstone of this study is the following original concept: the mythical figuration of the wondrous monstrosity. As a political, feminist, queer and antispeciesist figure, the wondrous monstrosity challenges, within each text, the threshold between the monstrous and the wonderful and redefines it through a positive reappropriation of negative historical and cultural connotations associated to the monster and to the feminine in Occident. This study is divided into five chapters, assembled into two sections. First focusing on the *imaginaries* linking women and dragons in Occident, and on the main concepts of the thesis (chapter 1), it subsequently develops an analytic framework that highlights how themes, structure and narration create, within a fantasy text, political discourses that are related to the key notions of power, agency and desire (chapter 2). Each of the three analysis chapters focuses on one point of the "lady, hero, monster" triangle, which respectively represent a textual incarnation of the link between women and dragons. The reimagining of the traditional feminine quest – altered by her link with the dragon – is examined (chapter 3), as well as the effects and contradictions that arise when the hero (dragon slayer or dragon rider) is "replaced" by his female counterpart (chapter 4); finally, the last part analyzes various forms of feminine monsters, on a spectrum from the human to the dragon, and the ecological, feminist and queer discourses that arise when these figures are the main characters (chapter 5).

KEYWORDS: fantasy, feminism, queer, antispeciesism, ecofeminism, ace-ecology, power, agency, desire, wondrous monstrosity, representation of women in fiction, dragon, princess, woman warrior, (female) monster, myth, fairy tales, gender relations, sexual and gender-based violence, transpecific perspective, English literature, Quebec literature

INTRODUCTION

« All men must die. But we are not men. »
Daenerys Targaryen
Game of Thrones, Saison 3, Épisode 3, « Walk of Punishment »

En juin 2019, un ressac d'indignation soulève le Web et les communautés faniques de la série télévisuelle *Game of Thrones* (2011-2019), qui se termine après huit ans de diffusion. La plupart des critiques de la plateforme *Rotten Tomatoes* s'entendent : « *Game of Thrones*' final season shortchanges the women of Westeros, sacrificing satisfying character arcs for spectacular set-pieces in its mad dash to the finish line »[1] (2019). Parmi ces arcs narratifs dits sacrifiés, celui de Daenerys Targaryen, *the Mother of Dragons* (la Mère des dragons), a fait couler beaucoup d'encre. La jeune femme sombre définitivement dans la folie, bien qu'elle ait été représentée jusqu'aux dernières saisons comme une sauveuse : « coming from the east, [she figures] as a kind of "renaissance", bringing enlightenment and a new sense of ethical inclusion that the men locked in a continual battle overlook » (Roman, 2014, 62). Les derniers épisodes, plus particulièrement, relatent la chute de la reine blanche et sa transformation en une *Mad Queen* (Reine folle) qui, délaissant l'éthique et la pitié sur lesquelles elle fondait sa politique (Roman, 2014 ; Hartnett, 2016 ; Schubart, 2016), ravage la cité de *King's Landing* avec son dragon et son armée. La fierté que générait ce personnage féminin, autant dans l'œuvre que dans sa réception (Schubart, 2016, 105), est renversée ; ses actes deviennent plutôt la marque de son orgueil et de son désir démesurés, et mènent à sa destruction et à sa mort (Casta, 2021).

La réception critique de l'arc narratif sacrifié de Daenerys Targaryen met en lumière davantage que la frustration et l'attachement du public à une figure féminine puissante qui, dans un monde masculin, s'élève malgré les embûches. Elle souligne aussi une ambivalence culturelle en ce qui a trait aux représentations du pouvoir et du désir des femmes, mais également du désir de pouvoir, ou *libido dominandi* (Russ, 1994, 8), de ces dernières. Celui-ci est incarné à travers la relation que le personnage entretient avec ses dragons. De

[1] Pour plusieurs raisons, il a été choisi de conserver les citations et titres dans leur langue d'origine. Le corpus et les assises théoriques sont majoritairement en anglais. Plusieurs n'offrent d'ailleurs pas de traduction ; dans le cas des textes analysés pour lesquels il existe une version en français, certains présentent des choix de traduction ne convenant ni à l'analyse féministe ni au sens original, notamment en ce qui a trait à la connotation de termes (entre autres ceux reliés à la violence sexuelle et au genre de quelques personnages), à la ponctuation et au rythme des phrases et du texte, lesquels sont aussi porteurs de significations. Par exemple, dans le cas de la duologie *Eon & Eona* (2008-2011), quelques choix terminologiques érotisent la tentative de viol que subit la protagoniste à la fin du tome 1 et le genre – masculin (dragon Miroir) – employé pour désigner la *Miroir Dragon* ne correspond pas à celui du personnage – féminin – même une fois la vérité révélée. Enfin, il a été décidé que la soutenance se déroulerait au Québec, où les traductions de l'anglais au français ne sont pas obligatoires dans les travaux universitaires.

fait, la transformation de la blanche Mère en sombre figure de l'excès se fait par le biais de son dernier dragon vivant, Drogon. La fonction de ce dernier est double – structurelle et narrative, soit ayant un effet sur la bataille même, et symbolique, puisque les dragons signifient, entre autres représentations, l'excès (Absalon et Canard, 2006, 62). Canalisateur des débordements de la jeune femme, Drogon amplifie la destruction, certes de la cité, mais également de Daenerys. Le dragon, ici, incarne à la fois la violence et la mise en garde face aux excès du pouvoir, tout en réactivant une imagerie de « la femme » déformée par ces abus. Dans les premières minutes du dernier épisode, « The Iron Throne » (2019), le plan dans lequel Drogon déploie ses ailes derrière la jeune femme, superposant leurs deux silhouettes, témoigne de cette reprise et de la fin de la figure de la blanche Mère : toute de noir vêtue, Daenerys paraît dotée des ailes du dragon. Elles rappellent celles d'un démon, faisant écho au trope des « evil wings » défini sur *TV Tropes* (S.a., s.d.a.)[2]. Ainsi, là où plusieurs critiques universitaires ou culturel·les voyaient l'alliance de Daenerys avec les dragons comme un moyen permettant « à l'héritière des Targaryen [*sic*] de s'affranchir de la tutelle des hommes » (Thévenet, 2018), voire un parallèle avec le mouvement #MeToo (Khalifa-Gueta, 2022, 147-148), le lien avec la créature se retourne contre le personnage. Daenerys, hybride et maléfique, est rétablie dans un imaginaire patriarcal où le féminin, le pouvoir, la capacité d'agir et le désir des femmes sont associés à la domination et à la violence, ainsi qu'à une silhouette sombre et inquiétante qu'il faut anéantir. La jeune femme reprend certains des traits de la figure du féminin inquiétant, ou « Feminine as Fantastic » (Ransom, 1995), mise en place au XIX^{e} siècle et se fondant sur des mythes plus anciens : dans celle-ci, le féminin, lorsqu'il n'est plus cadré par sa fonction reproductive, incarne l'altérité effrayante pour l'hégémonie

[2] Voir l'annexe A pour le plan en question. Un parallèle entre le plan superposant Daenerys et Drogon peut également être établi avec la transformation de Maleficent (Maléfique) en dragon dans la version de 1959 du dessin animé *The Sleeping Beauty* de Disney : le mouvement de la caméra, de bas en haut, est similaire, ainsi que le déploiement des ailes des deux personnages féminins. Les dialogues de *The Sleeping Beauty* dévoilent également une association explicite de la femme-dragon aux démons et au mal : « Now shall you deal with me, oh! Prince, and all the powers of Hell! » s'exclame Maleficent en se métamorphosant en dragonne devant le prince venu l'affronter (Disney, 1959). Si, dans *Game of Thrones*, les paroles des personnages ne viennent pas appuyer aussi directement la « démonisation » de Daenerys, les plans préfigurent toutefois la confrontation imminente de Jon Snow, le prince, avec la Mère des dragons. Dans les deux cas, la femme meurtrière est vaincue par un homme de noble ascendance.

Dans ce plan de *Game of Thrones*, Daenerys ressemble également à la *Evil Queen* (Méchante Reine) de *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937) : la dureté du visage, la silhouette mince, droite, menaçante, le vêtement sobre, les ailes de la cape (qui évoquent les ailes du dragon) trouvent écho dans ses habits. Si chacun des vêtements de Daenerys, au fil de la série, a une symbolique ancrée dans l'univers imaginaire de *Game of Thrones* et dans l'arc narratif de la protagoniste, qui passe de l'impouvoir au pouvoir, il est toutefois difficile d'ignorer les connotations extradiégétiques chrétiennes qu'évoquent les habits de la Mère des dragons pour le public : le passage des teintes claires aux teintes sombres peut ainsi évoquer un cheminement allant de la pureté, de la vulnérabilité, à une force éventuellement accompagnée d'une corruption morale qu'amplifient les ailes du dragon. Conséquemment, la scène de l'épisode « The Iron Throne », par ces divers raccourcis visuels saisissants, mobilise des images de l'enfance liées à l'imaginaire dichotomique disneyesque et chrétien du Bien et du Mal, où la femme sombre, aigrie, représente l'adversaire qui doit être mis à mort. Daenerys y devient une figure générique patriarcale du mal féminin.

masculine et bourgeoise (Ransom, 1995, 5-6)[3]. Cette crainte est d'autant plus amplifiée par les revendications féministes de la première vague – laquelle débute au XIX[e] siècle au Royaume-Uni.

Or, bien que Daenerys Targaryen et ses dragons occupent une vaste place dans l'imaginaire des relations entre les femmes et les dragon·nes[4], la série télévisuelle *Game of Thrones,* le cycle (en cours) dont elle est adaptée, *A Song of Ice and Fire* (1996-) de George R. R. Martin et sa préquelle (en cours) *House of the Dragon* (2022-) ne sont pas les uniques manifestations d'un phénomène culturel en évolution depuis la fin du XX[e] siècle. Elles en forment la pointe de l'iceberg. En effet, les représentations des rapports entre femmes et dragon·nes fleurissent en fantasy, genre qui puise abondamment dans les mythes et le folklore (Attebery, 1992a et 2014 ; Besson, 2007)[5], et qui met en scène d'autres mondes appartenant ouvertement au règne de l'imaginaire (Tolkien, 1947/2008 ; Nikolajeva, 1988, 35). S'y retrouve une formule[6] plutôt récurrente,

[3] Pour plus de détails sur cette figure, voir « Angel v. Monster: Serao's Use of the Female Double » (1987) d'Ursula Fanning et *The Feminine as Fantastic in the Conte fantastique* (1995) d'Amy J. Ransom.

[4] Les dragons de Daenerys Targaryen étant des mâles, il n'était pas nécessaire, jusqu'à présent, de faire usage de l'inclusif afin de les désigner. Désormais, afin de mieux illustrer que ces créatures, dans les textes de fantasy contemporains, peuvent être mâles, femelles ou de sexes changeants, j'emploierai l'orthographe « dragon·nes ». Plus généralement, dans une perspective de démasculinisation du langage, des procédés de rédaction inclusive ou épicène sont utilisés au fil de ma thèse – dont l'accord de proximité, qui consiste à accorder les adjectifs et participes passés avec le dernier nom commun d'éléments juxtaposés ou coordonnés. Lorsque seul le masculin ou le féminin est employé, une note explicative accompagne ce choix.

[5] Plus précisément, la fantasy est née en Angleterre lors des révolutions industrielles du XIX[e] siècle et s'est par la suite diversifiée au XX[e] siècle (A. Besson, 2018, 7-8 ; Blanc, 2019b, 9). Popularisée dans les années 1960 grâce à la publication en format poche de *The Lord of the Rings* (1954-1955) de l'auteur britannique J. R. R. Tolkien (Bandou, 2005 ; Besson, 2011, 142) et à l'appropriation de ses thèmes et personnages par les mouvements écologiques de gauche aux États-Unis (Blanc, 2019b, 50), la fantasy connaît une nouvelle expansion au début du XXI[e] siècle. Sa circulation culturelle allant en s'accélérant en raison du contexte transmédiatique, ce genre de l'imaginaire se déploie aujourd'hui sur un vaste ensemble de supports – littérature, séries télévisuelles, films, bandes dessinées, illustrations, jeux vidéo, musique, etc. – et forme une constellation de figures, de récits, de thèmes et de conventions toujours renouvelés. La définition de la fantasy variant selon les aires culturelles et linguistiques – lesquelles entrent en interaction – , je retiens ici celle de la sphère francophone, élaborée par Anne Besson : « une intuition généralement partagée […] : les traits communs qui se dégagent d'un ensemble d'œuvres textuelles mais aussi iconographiques et interactives qui exaltent (ou parodient) une noblesse passée marquée par l'héroïsme, les splendeurs de la nature préservée et l'omniscience du sacré, en ayant recours à un surnaturel magique qui s'appuie sur les mythes et le folklore. Tendent à s'y associer des motifs précis qui touchent aux stéréotypes : dragons de la *fantasy* épique, barbares musclés de l'heroic *fantasy*, petits peuples des contes de fées contemporains » (14, je mets en relief ; en italique dans l'original). Il est à noter que, dans la sphère de langue anglaise, la définition de la fantasy couvre des territoires qui, en langue française, sont considérés comme appartenant au fantastique ou au merveilleux (Bandou, 2005, 3) ; sa définition la plus large, quant à elle, englobe toute œuvre proposant une sortie de la réalité consensuelle (Hume, 1980, xii). La définition de Besson recouvre plus ou moins ce qui correspond, en anglais, à la *high fantasy*, un sous-genre où l'intrigue se déroule le plus souvent dans un autre monde et s'articule autour de la destinée dudit monde (Clute, 1997/1999a, 466).

[6] Le théoricien de la fantasy Brian Attebery définit la formule comme suit : « a rigid pattern of setting, character, and plot comparable to the formulas for the detective novel, the Western, and the women's romance. Like these other popular forms, the fantasy formula, sometimes called *sword-and-sorcery*, can be used to generate lively, ingenious, highly entertaining variations on a limited theme. Like them, it represents "a synthesis of cultural symbols, themes,

reprise et transformée, principalement dans les textes écrits par des autrices : une (généralement jeune) femme humaine/humanoïde, habitant dans une société (très généralement) patriarcale – ou aux valeurs associées à la masculinité extradiégétique (comme le combat et la violence) – dans laquelle ses possibilités sont restreintes, se trouve (le plus souvent) investie d'un pouvoir en raison de son lien – concret, symbolique, etc. – avec un·e dragon·ne – antagoniste, allié·e ou les deux en même temps – et est parfois elle-même dragonne ou hybride draconique. La protagoniste acquiert ainsi une certaine capacité d'agir et d'écouter davantage ses désirs (sous tous leurs aspects), et (souvent) une sensibilité aux différentes formes de vie. Cette association des femmes aux dragon·nes – qui remonte au moins à l'Antiquité – n'est pas due au hasard : lea dragon·ne étant avant tout une figure associée à la féminité (Khalifa-Gueta, 2022, 143), dont ce rapport a été effacé (John, 2004, 220-221)[7], sa résurgence, à « une époque d'affirmation du féminin dans l'espace social, […] n'a rien d'étonnant » (Bertin, cité dans Thévenet, 2018).

Ce retour aux symboles féminins positifs, notamment étudié par Jane Caputi dans *Goddesses and Monsters* (2004) et ïan Larue dans *Fiction, féminisme et postmodernité. Les voies subversives du roman contemporain à grand succès* (2010a), correspond à un désir et une démarche d'*empowerment* des femmes. Dans « *Power to* and *power over*: two distinct concepts of power? », Pamela Pansardi, professeure en sciences politiques, reprend la terminologie proposée par la théoricienne féministe Amy Allen et explique qu'*empowerment* est synonyme de *power to* – « pouvoir de ». Cette dernière expression fait référence à un pouvoir spécifique : « [the one] acquired by individuals in subordinate groups despite their subordination, particularly in the case of women against male domination » (2012, 77). Perçue comme une alternative au *power over* – « pouvoir sur » –, soit à la domination, le « pouvoir de » désigne donc la capacité d'agir (Allen, 2016). Créateur plutôt qu'édifié sur un désir de contrôle (Hoagland 1988, 118 ; Allen, 2016), ce type de puissance contribue à la transformation du monde (Irigaray 1981b ; Kuykendall, 1983 ; Allen, 2016). En cela, il fait écho au concept d'*agency* – agentivité –, c'est-à-dire à la faculté d'être agent : « to be a subject that create[s], that construct[s] unique combinations of elements in expressive ways » (Hekman, 1995, 203).

En culture populaire, l'*empowerment* et l'agentivité se manifestent notamment par la reprise et le réinvestissement positifs de mythes et de figures féminines, de même que par le déploiement d'un réseau

and myths with more universal story archetype" (Cawelti, 33) and hence may be analyzed to reveal widespread cultural values and assumptions. » (1992a, 9, l'auteur souligne)

[7] Judith A. John indique que les dragon·nes des premiers mythes et récits étaient des femelles, mais sont, plus tard, genré·es au masculin (2004, 220).

de symboles féminins dans les productions des femmes (Caputi, 2004 ; Larue, 2010a)[8]. À ce sujet, Jane Caputi, chercheuse en études de genre s'inspirant de la pensée de la philosophe féministe Mary Daly, écrit :

> The radical feminist theologian Mary Daly urges us to look into what she calls the deep « Background » of traditional sexist myth, resurfacing their substories, underground resources, and animating energies. For, she argues, patriarchal myths « contain stolen mythic power » (1978, 47) and are based upon appropriation and reversal of images and themes that formerly had signified female potencies. Adopting this perspective, we can begin to unearth stories of repressed and slandered, though deeply attractive and resistant on a subterranean level, female, feminine, and nonphallic powers behind such monstrous figures as vamps, dragon ladies, bulldaggers, psychic friends, weak sisters, evil stepmothers, dark ladies, fifty-feet women, witches, wimps, bitches, flaming fairies, and aliens (2004, 18-19).

En ce sens, les réinterprétations de mythes impliquent le retour à des figures féminines détournées et rendues muettes : l'adoption de leur perspective est une forme de résistance à la culture dominante conventionnelle, centrée sur le masculin (Hennard Dutheil de la Rochère, 2013, 208).

Toutefois, plusieurs critiques féministes ont souligné que, dans ces réécritures, il ne s'agit pas uniquement de donner une voix à celles qui l'ont perdue, mais également d'investir le mythe d'un sens nouveau, voire de créer de nouveaux schémas narratifs (Russ, 1972 ; Purkiss, 1992 ; Warner, 1994) tout en les faisant parallèlement entrer en dialogue avec la tradition hégémonique : « rewriting myths, in a dialogic sense, is a writing back and a creating of an alternative tradition simultaneous » (Başak Dőrsch, 2011, 112). Au-delà du désir de redorer le blason de figures féminines dévalorisées, la puissance du mythe réside donc principalement dans la transformation et la création (Caputi, 2004, 2), c'est-à-dire dans l'agentivité intra et extradiégétique à laquelle peut mener sa réécriture. Pour cette raison, les philosophes Donna Haraway et Rosi Braidotti, entre autres, qualifient les mythes de fictions politiques (Braidotti, 1994a, 4 ; Haraway, 2007, 69, 81) : ce faisant, les théoriciennes désignent ces images, ou systèmes symboliques, issus de l'imaginaire qui orientent la perception du monde et des origines d'un individu et de la société à laquelle il appartient. Permettant de revisiter les fondations de l'identité individuelle et sociale, de même que de déconstruire les dualismes hiérarchiques sur lesquels elles s'érigent, la réécriture des mythes est ainsi subversive (Haraway, 2007, 71-82).

Rachel Blau DuPlessis, poétesse et chercheuse en littérature, met toutefois en garde contre le réflexe qui consiste, pour les groupes marginalisés, à inverser les rapports de domination lors de la réécriture du récit patriarcal. Affirmer que le groupe dominé, ou tout groupe autre que le dominant, est porteur de valeurs

[8] Il en va de même dans les productions des communautés et groupes marginalisés.

supérieures (DuPlessis, 1985, 107) ne fait, bien au contraire, que renforcer le mythe masculin en reproduisant sa structure hégémonique. DuPlessis invite plutôt à adopter une approche révisionniste, telle que définie par la poétesse féministe Adrienne Rich :

> Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves... We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us. (1979, 35)

En ce sens, la réécriture de mythe par les groupes marginalisés est « révisionniste », puisqu'elle critique la culture dominante et ses valeurs (DuPlessis, 1985, 107). DuPlessis distingue deux manières par lesquelles les récits mythiques peuvent être reconstruits :

(1) la délégitimation de l'histoire canonique, qui implique une critique de la séquence des événements et des éléments mis en avant par le récit (108) ;
(2) le déplacement de l'attention vers l'autre versant de l'histoire, qui a été occulté, afin de donner la parole aux individus qui ont été réduits au silence (108).

Cette seconde approche a pour avantage de mettre en lumière les choix politiques implicites à chaque récit : de fait, choisir la perspective du personnage masculin afin de narrer le récit mythique est révélateur d'un rapport de domination qui trouve écho dans le processus narratif même, puisque c'est ce point de vue, pourtant historiquement situé, qui prévaut et qui a été normalisé au fil des siècles. En contrepartie, raconter un mythe d'un autre point de vue, celui de la figure féminine, par exemple, transforme les prémisses et le sens canonique de l'histoire (109) : « [b]y putting the female eye, ego, and voice at the center of the tale, displacement asks the kind of questions that certain feminist historians have, in parallel ways, put forth: How do events, selves, and grids for understanding look *when viewed by a female subject evaluated in ways she chooses*? » (109, je souligne) Par la mise en lumière des angles morts relatifs au point de vue et à la parole normatives, ce déplacement de la focalisation propose, pour le lectorat, de s'identifier aux figures de l'altérité, ces représentations marginalisées édifiées en Autre péjoratif, voire de lever les tabous les entourant en leur retirant leur valeur négative. Déconstruire les prétendus schémas ahistoriques que sont les mythes et dévoiler la fonction répressive des archétypes culturels sont ainsi certains des chevaux de bataille de la critique féministe : « Alternatively, myth can be viewed as narrative that is at root historically occasioned, related to questions of power and ideology » (137).

Cette perspective explique le vaste mouvement de réappropriation et de réinterprétation des mythes qui traverse la culture populaire (Spivack, 1987 ; Cranny-Francis, 1990 ; Vonarburg, 1994 ; Caputi, 2004 ; Larue, 2010a ; Cowan, 2019)[9], et qui, bien qu'il n'ait jamais disparu, connaît une nouvelle expansion dans les années antérieures et ultérieures aux dénonciations de la vague #MeToo. C'est notamment le cas en fantasy, où la représentation hégémonique du héros blanc, mâle, hétéronormatif et cisgenre[10] est actuellement davantage concurrencée, dans une proportion plus visible – et visibilisée –, par des figures issues de groupes divers et marginalisés, dont par une abondance de personnages féminins. Le phénomène s'inscrit dans la poursuite d'un mouvement entamé aux États-Unis dans les années 1960-1970, avec la deuxième vague féministe, mais dont les prémisses sont bien présentes dès la fin du XIX^{e} siècle[11]. La puissance transformatrice du mythe est utilisée dans ces fictions de fantasy afin de, pour reprendre les mots de Larue, « combatt[re] de l'intérieur les idéaux patriarcaux et capitalistes prétendument évidents, en proposant un "autre monde" alternatif » (2010a, 52). À ceci s'ajoute le fait que les genres de l'imaginaire

[9] Dans *Goddesses and Monsters: Women, Myth, Power, and Popular Culture* (2004), Jane Caputi déconstruit le phénomène : (a) parce que la culture populaire repose sur un répertoire de différents imaginaires mythiques et folkloriques, (b) elle est un outil pour donner sens au monde, créer et réactiver des récits identitaires, et, ce faisant, lier les individus en une communauté (4). Si les visions du monde hégémoniques qui y sont véhiculées participent à la reproduction de normes culturelles violentes (racisme, sexisme, grossophobie, etc.) et à la marginalisation des personnes ne correspondant pas auxdites normes (4), (c) cela ne signifie pas que le public soit passif : il peut accepter, interpréter, résister, voire rejeter les messages dominants ou s'en emparer pour les transformer (5). Il en va de même pour les créateur·trices. Ce sont, entre autres, les mécanismes de la sérialité (Letourneux, 2017) qui permettent la resignification subversive : la culture populaire fait ouvertement de la répétition d'une formule son moteur principal, ce qui ouvre la possibilité de la variation sur la répétition.

[10] Trans Student Educational Resources (TSER), une organisation à but non lucratif, définit le terme cisgenre/cis de la manière suivante : « Adjective that means "identifies as their sex assigned at birth" derived from the Latin word meaning "on the same side." A cisgender/cis person is not transgender. "Cisgender" does not indicate biology, gender expression, or sexuality/sexual orientation. In discussions regarding trans issues, one would differentiate between women who are trans and women who aren't by saying trans women and cis women. Cis is not a "mad up" word or slur. Note that cisgender does not have an "ed" at the end. » (TSER, s.d.)

[11] Katherine Stern relève l'influence des suffragettes britanniques (associées à la première vague féministe) sur ce qu'elle nomme la *british fantasy literature*, c'est-à-dire un ensemble de fictions populaires principalement publiées entre 1882 et 1914, représentant les femmes soit comme les sauveuses, soit comme les destructrices de la civilisation britannique (1987). Ce mouvement, effervescent à une époque où les genres de l'imaginaire étaient en émergence, repose sur une définition large de la fantasy (voir note 5) et emprunte fortement à la dystopie et à l'utopie, peignant des sociétés radicalement transformées et pourtant reconnaissables : « women imagine eutopias ("good places") in response to the suffrage movement, and men, dystopias ("bad places") » (*Idem*) Il repose également sur un alliage entre romance et fantasy, ce qui, selon Stern, le place au croisement du subversif et du conservateur : « Romance does not serve as relief or distraction from the political content, but rather as a crucial test-case or proof that the author's political program will bring the sexes back into accord. In the men's novels, the hero's chivalrous courtship of the heroine legitimates his general defamation of women. In the women's novels, marriage functions ambiguously: on the one hand, it symbolizes a utopian reconciliation between equals, and on the other hand, it serves as a conservative retraction. Even as it rewards the heroine, marriage renders her struggle unnecessary. » (*Idem*) Ces textes sont aussi empreints des valeurs associées au féminin et au masculin : non-violence dans le cas de ceux des autrices ; agressivité mâle justifiée et inarrêtable dans celui des auteurs. Au-delà du genre des créateur·trices étudié·es, l'analyse de Stern montre surtout comment les discours tant féministes qu'antiféministes s'inscrivent aisément dans la culture populaire.

(fantasy, science-fiction, fantastique, etc.), « plus massivement perméables ou manifestement perméables à leur contexte de production » (Besson, 2021, 39), récupèrent les luttes sociales dès leur apparition au XIX^e^ siècle (Cranny-Francis, 1990, 6-10), quoique que pas uniquement dans un objectif progressiste[12]. Cette tendance, régulièrement observée, est amplifiée par le processus d'éloignement et de rapprochement sur lequel repose la fantasy : comme le rappelle Anne Besson dans *Les Pouvoirs de l'enchantement* (2021), l'intégration de discours sociaux extradiégétiques au sein d'une diégèse implique une transformation préalable desdits discours, qui passe généralement par une défamiliarisation (47). Lorsque bien dosée, cette dernière implique une mise à « distance maximaliste [qui induit] un effet-retour d'autant plus flagrant, faisant de ces œuvres de puissants outils de réflexion sur le monde et sur le genre humain tels qu'ils sont et devraient être » (33).

C'est par l'usage de mondes secondaires (*secondary worlds*) que la métamorphose s'opère : « [a secondary world is] a particular kind of otherworld [...] [which] can be define as an autonomous world or venue which is not bound to mundane reality [...], which is impossible according to common sense and which is self-coherent » (Clute, 1997/1999b, 847). Le monde secondaire est défini par rapport au monde primaire, soit le monde où vivent le lectorat et les créateur·trices (M.B. Tymm, K.J. Zahorski et R.H. Boyer, 1979, 5). Les liens entre monde primaire et monde secondaire sont étroits : le second est construit à partir de discours, de normes, de détails, de représentations et de référents tirés du premier, sans lesquels le lectorat ne pourrait l'imaginer (Hutcheon, 1980, 77). Ainsi, le monde primaire tient lieu de cadre de référence, celui à partir duquel sont (re)produites et déplacées différentes significations, qu'elles soient conservatrices ou subversives. Des tropes courants, voire constitutifs de la fantasy, comme ceux de la magie, du destin, de l'élu, de la quête, de la lutte contre le mal, de la découverte d'un ancien monde, des « races marginales (nains, elfes, lutins, trolls, dragons, femmes) » (Larue, 2010a, 64), se trouvent ainsi toujours sémantiquement réinvestis, devenant porteurs de visions du monde diverses. La fantasy, genre potentiellement politique (Cranny-Francis, 1990, 75-107 ; Larue, 2010a, 27 ; Bould et Vint, 2012, 102 ; Baker, 2012, 437 ; Campbell, 2014 ; Roberts et Esther MacCallum-Stewart, 2016, 2-3 ; la collection académique *Perspective on Fantasy* (2023-) dirigée par Matthew Sangster, Dimitra Fimi et Brian Attebery,

[12] Anne Cranny-Francis, spécialiste en études culturelles, souligne à cet effet que les genres populaires s'emparent au XIX^e^ siècle des luttes ouvrières, exaltant la figure du héros prolétaire (1990, 7). Or, comme le souligne Jan Baetens dans « La culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des *cultural studies* » (2005), cette association « implicite ou explicite de la culture populaire à la culture ouvrière devient cependant de plus en plus problématique. Tout comme la culture d'élite à laquelle elle résiste à bien des égards, la culture ouvrière est en effet souvent une culture machiste (et partant sexiste), "blanche" (et partant raciste) et homophobe. Or, les années 1960 et 1970 voient naître de nouvelles formes de contestation sociale, dont le vecteur principal n'est plus tellement celui de classe sociale, mais celui de la triade *sex, gender, race* : les mouvements féministe, homosexuel, antiraciste vont peser de plus en plus sur la manière d'envisager les rapports entre dominant et dominé. » (2005, 42)

etc.) participe ce faisant au phénomène de remise en question de la norme masculine, blanche, cis, hétéronormative, validiste, classiste, spéciste[13]. Le retour au lien entre femmes et dragon·nes dans les productions contemporaines des femmes est, plus spécifiquement, l'une de ses manifestations.

Féminités et écailles : dans les angles morts de la fantasy

Les travaux sur les dragon·nes sont légion : Ingersoll, 1928/2014 ; Lippicott, 1981 ; Berman, 1984 ; Evans, 1985 ; Zhao, 1992 ; Arlaux, 2000 ; Jones, 2000 ; Privat, 2000 ; Simpson, 2001 ; John, 2004 ; Pancaroglu, 2004 ; Gourarier et Absalon, 2005 ; Absalon et Canard, 2006 ; Shuker, 2006 ; Lennard, 2007/2008 ; Chen et Honegger, 2009 ; Palmas Jauze, 2012, 2014 et 2018 ; Marty-Dufaut, 2013 ; Cheetham, 2014 ; Midkiff, 2014 ; Sheridan, 2015 et 2016 ; Herbreteau, 2019 ; Miller, 2019 ; etc. De l'histoire de l'art aux sciences naturelles, en passant par l'ethnologie, la sémiologie, la linguistique, la littérature, la psychologie et les sciences des religions, ces créatures traversent divers horizons et domaines, et diverses aires culturelles (Marty-Dufaut, 2013, 9 ; Bost-Fievet, 2018, 94-95). L'hybridité constitue leur marque distinctive (Absalon et Canard, 2006, 12 ; Privat, 2006, 6) puisque, même en tant que sujets d'étude, elles se situent à la frontière de différents champs théoriques et critiques, ou en franchissent les limites. En témoigne le fait que la plupart des ouvrages théoriques tâchant de faire le tour de la question sont souvent transdisciplinaires.

Malgré la diversité des textes et les multiples détails dont chacun regorge, la majorité des études se font cependant écho. Lea dragon·ne, tout d'abord, est une créature mythique appartenant au domaine de l'imaginaire, qui est composé d'un réseau d'images, de représentations, de symboles et de figures. Dans *Dans la gueule du dragon* (2000), Jean-Marie Privat décrit lea dragon·ne comme une « figuration culturelle en réserve de sens » (Privat, 2000, 9). En tant que production sémiotique, cette créature a une signification hautement symbolique, variable et ambiguë (Arlaux, 2000, 11, 92 ; Privat, 2000, 9) ; elle occupe aussi des

[13] ïan Larue rappelle qu'il s'agit cependant d'une *certaine fantasy*, et pas de toute la production (2010a, 37). En effet, plusieurs études critiques, dont celles réunies dans l'ouvrage *Gender and Sexuality in Contemporary Fantasy* (2016), dirigé par Jude Roberts et Esther McCallum-Stewart, soulignent que l'emploi de la fantasy et de ses codes dans différents médias (littérature, cinéma, série, etc.) a été l'objet de critiques parce qu'il renforce les normes genrées et sexuées (2). L'une des principales critiques adressées à la fantasy est sa tendance à maintenir un cadre normatif (Kenneally, 2016, 8). « In the West, the vast majority of fantasy, those multi-volume mega-series, have been reflections, if not products of conservative politics » (Baker, 2012, 438), écrit Daniel Baker dans « Why We Need Dragons: The Progressive Potentiel of Fantasy ». La fantasy normative est marquée par différents tropes conservateurs et potentiellement violents, comme le sacrifice de soi pour une cause plus grande (la lutte contre le Mal) – cette convention glissant souvent rapidement vers la xénophobie et une forme de nationalisme, que Baker dénonce (439), voire vers une reconduction des mythes associés à la culture du viol (Prater, 2014). Le *statu quo* a d'ailleurs tendance à être rétabli à la fin de ces récits normatifs, qui forment la majorité de la production de fantasy. Le changement n'y est donc pas représenté comme nécessaire, mais comme une menace (Baker, 2012, 440).

fonctions différentes selon les récits (Bost-Fievet, 2018, 94-95). Cette diversité de formes et d'usages s'explique par la variété des groupes, cultures et sociétés qui emploient les dragon·nes dans leurs légendes, mythes et récits (94-95). Elle n'est pas étrangère non plus au statut de figure de la créature : en effet, le « propre d'une figure est de ne cesser de se transformer. Comme tout objet de pensée, elle ne reste jamais stable. Elle se défait et se reconfigure selon les besoins et les événements » (Gervais, 2007, 130). Plus précisément, dans l'imaginaire occidental, la mouvance sémantique de lea dragon·ne, doublée de son hybridité symbolique et de son ambivalence structurelle et narrative au sein des mythes et des récits, en a fait un symbole de la transgression, de la mutabilité et de la subversion des normes culturelles (Privat, 2000, 11).

La figure de lea dragon·ne trouve ses origines dans les mythes gréco-romains et chrétiens (Bile, 2000, 121 ; Absalon et Canard, 2006, 16, 45), notamment sous la forme de créatures reptiliennes et serpentines que le héros doit combattre. À ce sujet, Judith A. John souligne que cette figure ophidienne à vaincre est en réalité la version renversée d'une déesse païenne, à laquelle une connotation négative a été octroyée par les religions, centrées sur le masculin, en quête de légitimité (2004, 220-221). Toutefois, dans *Goddesses and Monsters* (2004), Caputi rappelle que ce rapport au féminin n'est plus explicite dans les récits contemporains : il ne subsiste dans l'imaginaire que sous la forme dominante du combat entre le héros et le monstre. À cet effet, elle explique que le monde dépeint dans les mythes patriarcaux repose sur une structure récurrente, témoin d'une vision du monde où l'être humain (mâle) domine l'écosystème : celle où la figure masculine, dieu, homme, garçon, se transforme en héros civilisateur par la mise à mort de la figure féminine monstrueuse, représentante de la nature (4).

Dans le cas des récits moins anciens qui mettent en scène un·e dragon·ne, c'est le rapport à la bataille, plutôt qu'au féminin, qui a, le plus souvent, été conservé (John, 2004, 220) : de fait, la popularité de cette figure dans les littératures occidentales s'expliquerait par son incarnation d'une dialectique du combat et de la lutte des contraires (Absalon, 2005, 55 ; Fréchet, 2005, 114 ; Hédard et Fréchet, 2005, 91), mais aussi par sa fonction subversive (Privat, 2006, 8) et sa capacité de changement. Symbole à la fois de la transgression des normes culturelles et du pouvoir politique (Beaude, 2000, 142 ; Privat, 2006, 8), elle est donc prédisposée à occuper une place singulière en littérature, le récit littéraire ayant pour rôle de réactualiser et d'altérer le mythe, pivot de la structure sociale d'une communauté et de ses origines (Marmon Silko, 1998, 57-60 ; Caputi, 2004, 2).

Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que la question des dragon·nes en littérature ait fait l'objet de plusieurs études (Ingerstoll, 1928/2014 ; Berman, 1984 ; Privat, 2000 ; Simpson, 2001 ; John, 2004 ;

Vinson, 2006 ; Lennard, 2007/2008 ; Clermont, 2008 ; Chen et Honegger, 2009 ; Palmas, 2012, 2014 et 2018 ; Cheetham, 2014 ; Midkiff, 2014 ; Sheridan, 2015 et 2016 ; Herbreteau, 2016, 2019, 2020, 2022 et 2024 ; Blanc, 2019a ; Miller, 2019 ; etc.). Ces dernières envisagent la figure de lea dragon·ne comme un marqueur symbolique et narratif au sein de la quête initiatique et identitaire du héros. Plusieurs de ces critiques soulignent également la récurrence des dragon·nes en fantasy, littérature de genre en pleine expansion depuis la publication en format poche de *The Lord of the Rings* (J. R. R. Tolkien) en 1965. L'entrée « Dragon » du *Dictionnaire de la fantasy* souligne d'ailleurs le lien qui existe entre fantasy et dragon·nes : ces dernier·nières « constituent la créature de fantasy par excellence, celle dont la seule présence sur une couverture ou une jaquette signale son appartenance au genre » (Bost-Fievet, 2018, 94). Polyfonctionnel·le (Besson, 2008, 158), lea dragon·ne occupe divers rôles dans l'économie narrative des récits de fantasy (Bost-Fievet, 2018, 101). Ces rôles se renouvellent et changent au fil du temps.

Dans « Dragon-riding: Live and Let Fly » (2016), Brendan Sheridan étudie ainsi une transformation majeure des représentations des dragon·nes dans l'imaginaire occidental (19) : à partir des années 1960, l'archétype du tueur de dragon·nes est concurrencé par une nouvelle figure, lea dragonnier·nière, notamment inspirée de la tradition chinoise (19). D'antagoniste, lea dragon·ne devient potentiel·le allié·e, transformation qui fait écho au développement du mouvement antispéciste et d'une « sensibilité écologique » (Blanc, 2019a, 84-85). En ce sens, lea dragon·ne est une créature politique, voire une fiction politique : ses fonctions et sa charge symbolique se transforment selon les (con)textes. Ses différentes représentations sont imprégnées des visions du monde de diverses époques et cultures.

Or, si ces fonctions et symbolismes des dragon·nes (antagonistes ou allié·es) dans la trajectoire du héros en fantasy font consensus et ont fait l'objet de plusieurs travaux récents (Sheridan, 2015 et 2016 ; Palmas, 2018 ; Bost-Fievet, 2018), peu d'études ont exploré la question des relations de ces dernier·nières avec les femmes. De fait, lea protagoniste des textes qui mettent en scène des dragonnier·nières est un jeune homme (96). Cependant, le « schéma légendaire classique » (Absalon, 2005, 37), autour duquel s'articule la quête du personnage masculin, ne comprend pas uniquement un héros et la créature affrontée, mais est constitué par le trio « héros, princesse, monstre » (37). Si ce schéma canonique change dans les récits de fantasy écrits depuis les années 1960, qu'y devient la place accordée à la figure féminine ? Il semblerait que celle-ci soit maintenue dans l'ombre du monstre ou dans l'attente du héros, comme dans le schéma narratif et iconographique classique, où « la princesse (sans nom dans la plupart des légendes) soit regarde captive le combat, soit monte à l'arrière de la selle pour se préparer au retour triomphal à la ville » (Hédard et Fréchet, 2005, 97). Effectivement, les travaux sur les dragon·nes, en fantasy ou pas, portent sur les rapports narratifs et symboliques entre les héros et dragon·nes dans des récits où les femmes sont des personnages secondaires

et (souvent) les intérêts amoureux du héros. Elles ne sont donc pas le sujet de ces études ni, plus généralement, des quêtes[14]. Certains ouvrages et articles les mentionnent brièvement, au détour d'un paragraphe[15] ou, au mieux, portent sur une œuvre précise dans laquelle il existe un rapport spécifique entre une femme et un·e dragon·e, sans toujours mentionner ce lien ou l'explorer en profondeur – la forme courte de l'article ne permettant pas nécessairement cet approfondissement (Vinson, 2006 ; Burkhardt, 2009 ; Cothran, 2014 ; Bates, 2015 ; Herbreteau, 2022). Dans ce deuxième cas, les études sur Daenerys Targaryen et ses dragons pullulent (Frankel, 2014 ; Hartnett, 2016 ; Schubart, 2016 ; Bryant, 2017 ; Casta, 2021 ; Khalifa-Gueta, 2022, etc.), alors que celles sur d'autres personnages femmes en relation avec un·e dragon·ne sont plus rares et concernent généralement les textes les plus anciens – souvent *Dragonriders of Pern* (1968-1978) d'Anne McCaffrey ou *Earthsea* (1968-2001) d'Ursula K. Le Guin (Monk, 1991 ; Roberts, 2007 ; Clarke, 2008 ; Burkhardt, 2009 ; Byrne, 2011 ; Scheurer, 2012). On notera toutefois que l'article récent de Lucie Herbreteau, « De sainte Marguerite à Daenerys : repenser la relation femme-dragon dans la littérature de fantasy contemporaine » (2022), souligne que la figure féminine « s'éloigne progressivement du rôle de victime ou d'otage pour prendre celui de dirigeante ou de guerrière, redéfinissant par conséquent sa relation avec le dragon », de même que les valeurs féministes que met en avant la fantasy contemporaine dans laquelle ce lien est actualisé[16]. Somme toute, les recherches au sujet des femmes et des dragon·nes en fantasy demeurent rares et morcelées. Aucune étude recensée ne propose une analyse de fond des diverses occurrences de leur relation (qui se sont multipliées dans les vingt dernières années) en tant que phénomène.

Le rapport entre dragon·nes et femmes est malgré tout investi, dans l'imaginaire occidental, d'une forte charge symbolique, que soulignent plusieurs critiques féministes. C'est le cas de Liana Borghi dans « Liminaliens and Others » et de Judith A. John dans « A Short History of Dragons and Their Presence in

[14] La représentation seule des figures féminines en fantasy ou, plus largement, en culture populaire, a quant à elle fait l'objet de plusieurs travaux, quel que soit le média ciblé (Cranny-Francis, 1990 ; Attebery, 1992b ; Deckers, 1996 ; Inness, 1999 ; Early et Kennedy, 2003 ; Heinecken, 2003 ; Caputi, 2004 ; Tolmie, 2006 ; Brown, 2011 ; Frankel, 2014 ; Prater, 2014 ; Roberts et McCallum, 2016 ; Schubart et Schubart, 2016 ; Demeule, 2020 ; Salaun, 2021 ; Tatar, 2021 ; Bougon, Gingras-Gagné et Laplante-Dubé, 2023 ; Hiergeist, et Schäfer, 2024, etc.). Les enjeux relatifs aux figures de « femmes fortes » (*strong women*, *strong female characters*) et des corps féminins y tiennent une place prépondérante.

[15] Les travaux de Brendan Sheridan sont un exemple frappant de ce phénomène. Dans « Dragon-riding: Live and Let Fly » (2016), le chercheur évacue, dès les premiers paragraphes de son analyse, la question du genre des dragonnier·nières : « [w]hile men dominate the dragon-slaying tradition, when it comes to dragon-riders the gender gap is fairly negligible (particularly with protagonists). […] [Traditional gendered] limitations […] are removed in the dragon-riding narrative » (20). Or, s'il existe effectivement plusieurs dragonnières en fantasy, l'étude de Sheridan ne porte pas attention au rôle qu'occupent la plupart de ces personnages féminins dans les textes : elles sont généralement personnages secondaires, alliées du héros.

[16] Sharon Khalifa-Gueta abonde dans le même sens dans son étude « The Goddess, Daenerys Targaryen and Me Too Values » (2022), où elle analyse l'iconographie des femmes et des dragon·nes à travers l'histoire.

Modern Fantasy ». Selon celles-ci, la relation entre la figure féminine et lea dragon·ne (le dragon mâle, surtout) trouve ses racines dans le rapport établi par la tradition chrétienne entre la vierge et le monstre des mythes et contes de fées (Borghi, 1997, 119 ; Lioger, 2000, 215 ; John, 2004, 220), ou dans l'association entre Ève et le « serpent » dans la Genèse (Beaude, 2000, 139-140 ; John, 2004, 220). Un dualisme teinte cette conceptualisation de l'imaginaire des rapports entre femmes et dragon·nes : d'un côté, une femme captive, victime de son ravisseur, qu'il faut défendre et libérer ; de l'autre, celle d'une femme décadente et/ou bernée. Toutefois, la relation d'Ève et du serpent masquerait l'un des visages du mythe féminin : celui d'une déesse-mère païenne, déjà mentionnée, que les religions patriarcales ont transformée en monstre à abattre. À la lumière de cette troisième signification, il est justifié de postuler que l'imaginaire des relations entre femmes et dragon·nes, loin d'être entièrement duel, repose sur une variété de symboles et de récits, y compris sur la possibilité d'une force féminine agentive et puissante (Khalifa-Gueta, 2022).

Il s'agit donc ici d'étudier un aspect de la fantasy littéraire que la critique a à peine effleuré, soit le phénomène qui consiste à mettre en relation femmes et dragon·nes dans des récits s'articulant autour d'une quête. De fait, si ce réinvestissement du rapport entre femmes et dragon·nes, qui replace ces créatures du côté de la féminité (John, 2004, 220-221), témoigne d'une pratique d'*empowerment* et de prise de pouvoir, encore faut-il s'interroger sur la manière dont se jouent ce lien et sa transformation au sein des textes, de même que sur leurs effets à la fois globaux et plus ciblés. À partir de mon corpus d'analyse, composé d'œuvres en français ou en anglais, écrit par des autrices et mettant en scène au moins un lien entre dragon·ne et femme, j'analyse les changements symboliques, structurels et narratifs que créent ces relations, de même que la manière dont ces modifications sont interreliées et se nourrissent les unes les autres, afin de produire un discours politique, féministe, queer et antispéciste à plusieurs niveaux des textes. Cette méthode de lecture, peu employée dans l'étude de la fantasy, dont l'analyse symbolique, certes non négligeable, est souvent objet d'attention au détriment d'autres stratégies discursives, éclaire différemment ce genre de l'imaginaire, tout en poussant plus loin la compréhension de ses mécanismes complexes. Envisager le lien femme/dragon·ne en termes de relation plutôt que selon la logique duelle de la lutte et du pouvoir coercitif habituelle me permet aussi de jeter un regard nouveau sur la reprise de la figure draconique.

Liens entre femmes et dragon·nes en fantasy : hypothèses

Ma recherche a pour point de départ l'hypothèse principale suivante : les textes de fantasy écrits par des autrices et mettant en scène au moins un rapport entre femme(s) et dragon·ne(s) témoignent de plus que d'un simple renversement du récit masculin, dominant en fantasy, où le protagoniste acquiert du pouvoir. Ils impliquent un dépassement de celui-ci et la création d'une variété de symboles et d'histoires alternatives,

dans lesquelles les humaines – et les dragon·nes – font preuve de diverses formes de désir – dans son sens large – et d'agentivité (capacité d'agir). Les codes androcentrés sont ainsi décentrés, et les possibles narratifs sont exacerbés.

Le vecteur principal de pouvoir des héroïnes, celui qui a un impact sur le récit dont il est l'enjeu central, est le lien entre ces femmes et les dragon·nes, peu importe la forme qu'il prend. Il est politique, féministe, queer, antispéciste. Je le pense donc en termes de relation de pouvoir : un mode d'être reposant sur une interaction sociale continuelle (Russ, 1994, 55), qui se déploie en un « réseau de liaisons et d'interconnexions » (55) complexes et parfois contradictoires. Cette perception du rapport entre femme et dragon·nes s'articule autour de trois prémisses :

(1) **La figure de lea dragon·ne devient, lorsque mise en relation avec une femme, une figuration politique**, au sens où l'entend Rosi Braidotti : « a style of thought that evokes or expresses ways out of the phallocentric vision of the subject. A figuration is a politically informed account of an alternative subjectivity » (Braidotti, 1994b, 1). En continuité avec cette conceptualisation, le lien entre femmes et dragon·nes représente une manière *alternative* de penser le pouvoir, et produit un discours critique des rapports de pouvoir tels que la binarité des genres, le sexisme et le spécisme. La figuration-clé, inédite, de la **monstruosité merveilleuse**, que j'élabore un peu plus loin, me sert d'ancrage théorique afin d'appréhender cette relation et les discours qui la constituent.

(2) **Le rapport entre femmes et dragon·nes est polysymbolique, polyfonctionnel, polymorphe**. Les dragon·nes occupent des fonctions au croisement du symbole, de la structure et de la narration dans les récits, lesquelles se déploient de manières différentes selon les textes. Dans cette perspective, une transformation du symbole, porteur le plus visible d'un discours politique, a un impact sur la structure du récit et sur sa narration, c'est-à-dire sur les possibles narratifs et sur la forme du texte. Les processus narratologiques et les modifications de la structure peuvent également avoir, en retour, un effet sur les symboles de l'œuvre et, par conséquent, sur le discours qui sous-tend cette dernière. Les dragon·nes sont donc idéalement situé·es pour procéder à l'étude des croisements entre discours, conventions littéraires et génériques, et processus formels en fantasy.

(3) **La relation de pouvoir n'est pas structurée sur un mode binaire.** Une même relation peut être libératrice *et* oppressive. **Elle peut aussi proposer une sortie de cette dualité**. Ainsi, les rapports des femmes avec les dragon·nes sont une manière de mettre en récit la domination, mais aussi la résistance et la coopération. Ici réside la subversion de l'imaginaire normatif entre femmes et dragon·nes, qui, dans la vision du monde patriarcale, est le plus souvent édifié de manière dichotomique : le personnage

féminin est soit associé au monstre, soit victime de la créature, sans possibilité d'agir et sans voix. Or, les textes du corpus tendent au contraire à modifier et à s'éloigner de ces représentations.

En résumé, les œuvres analysées contribuent à la formation d'un imaginaire renouvelé des relations entre femmes et dragon·nes, en transformant le récit conservateur patriarcal centré sur le masculin. Celui-ci, bien que mettant en scène le trio « héros, princesse, monstre » (Absalon, 2005, 37), repose davantage sur la relation qui unit le héros à la créature. Par le réinvestissement d'au moins une des trois positions du schéma (princesse, héros, monstre), chaque œuvre du corpus détourne les représentations hégémoniques et propose un nouveau rapport au pouvoir, à l'agentivité et au désir, surtout des héroïnes. Celles-ci, comme les dragon·nes qui les accompagnent, deviennent alors monstrueusement merveilleuses.

De cette hypothèse principale découlent deux hypothèses secondaires, lesquelles sont fortement liées l'une à l'autre :

(1) **La mise en relation d'une héroïne, plutôt que d'un héros, avec un·e dragon·e transforme le récit de fantasy et ses codes** : l'histoire change lorsqu'un personnage féminin, qu'il s'agisse d'une guerrière, d'une demoiselle, d'une hybride femme-dragonne, d'une dragonne, se trouve au centre du récit. Ceci est d'autant plus visible lorsque le monde secondaire mis en scène est patriarcal, reproduisant un système extradiégétique reposant sur la domination des femmes et des animaux. La transformation de la figure de lea dragon·ne, devenue généralement positive en fantasy depuis les années 1960 (Blanc, 2019a, 84-85), accompagne donc l'émancipation de la figure féminine. Le lien avec les dragon·nes permet une réflexion sur la place réservée à la féminité dans les récits de fantasy, sur le pouvoir féminin et sur l'agentivité et le désir qui en découlent, tout en proposant de nouvelles symboliques, trajectoires et possibilités narratives pour les personnages femmes et dragon·nes.

   a. En symbolisant le pouvoir et la liberté (physique, mais aussi celle d'avoir des désirs diversifiés), les dragon·nes permettent la mobilité sociale (l'accès à une position de pouvoir souvent genrée au masculin) et physique de l'héroïne dans les mondes secondaires mis en scène.

   b. La structure de la quête est l'une des conventions que ce déplacement du héros vers l'héroïne modifie : la quête est démasculinisée et la relation aux dragon·nes y occupe une place centrale au détriment du récit amoureux hétéronormatif (qui demeure néanmoins très fréquent). La quête tend aussi à s'étendre au-delà du récit identitaire adolescent, ou à se centrer sur des événements de la vie adulte des héroïnes. Les récits qu'il est possible de raconter sont ainsi transformés.

(2) La fantasy est un genre très poreux aux discours politiques et sociaux. Pour cette raison, **le lien entre femmes et dragon·nes, de même que la quête précédemment mentionnée, sont imprégnées de discours faisant écho aux enjeux extradiégétiques qui ont traversé les mouvements féministes** : maternité, violences sexuelles, contrôle des corps féminins, sexisme systémique, etc. Ces enjeux sont liés à la question de l'agentivité et du désir – pas seulement sexuel et/ou romantique – féminin. **Les discours queers et antispécistes ne sont également pas absents de ce lien, formant des couches discursives supplémentaires de plus en plus marquées au fil des décennies étudiées**.

a. Le déplacement du récit du héros vers celui de l'héroïne permet de représenter diverses expériences liées aux corps féminins, conçus comme transgressifs par rapport à une norme masculine (règles, contraception, maternité, désirs, violences sexuelles, etc.). Les dragon·nes sont symboliquement et matériellement impliqué·es dans ces enjeux corporels. La question de la monstruosité féminine y est transformée et investie d'une valeur positive, touchant davantage au merveilleux et à une acceptation du corps, de la sexualité et de l'égalité entre les genres. Les corporalités mises en texte sont très différentes d'une œuvre à l'autre, mais aussi à l'intérieur d'une même œuvre : les métamorphoses – qu'elles soient sociales, physiques, psychiques – sont soutenues par un fort apport symbolique et par des processus formels, structurels et narratologiques.

b. Les dragon·nes représentent souvent la voix de l'altérité : par leur langage et leurs perceptions alternatives, les créatures écaillées remettent en question la bicatégorisation des identités sexuées et les possibilités genrées proposées aux héroïnes. En les confrontant à d'autres visions du monde et de la corporalité, les dragon·nes aident les humaines à transformer leurs rapports au monde et à leurs corps. Le lien entre femmes et dragon·nes remet donc en question les frontières, autant celles du corps physique comme celles du corps social. Par ses croisements potentiels, il défie les limites de la chair et des significations genrées.

c. Les textes étudiés offrent différentes représentations du pouvoir féminin, sans l'idéaliser. La question du pouvoir est souvent détournée au profit d'une réflexion éthique sur la responsabilité et la liberté, et d'une relation de symbiose à l'animal – représenté par un·e dragon·ne.

d. Ces enjeux mis en scène ne sont pas, dans la plupart des cas, métaphoriques : la fantasy, par le biais du processus d'éloignement/rapprochement précédemment évoqué, déplace dans des mondes secondaires ces éléments extradiégétiques associés à la féminité, aux identités queers et à l'écologie pour mieux les visibiliser. Ils sont ainsi rendus d'autant plus concrets par l'usage de

tropes propres au genre : le lien avec un·e dragon·ne, certes, mais également la magie, la prise des armes, l'élu, etc.

Ces sous-hypothèses, bien qu'étant soutenues par la majorité des textes du corpus, sont illustrées à chaque fois à partir des œuvres dans lesquelles les transformations sont les plus fortes et les plus nuancées.

Corpus : femmes et dragon·nes, de 1968 à 2019

Il va sans dire que les dragon·nes sont très courant·es en fantasy. Pour délimiter mon corpus, j'ai dû examiner une masse toujours grandissante de publications. La sélection de textes mettant en scène la relation femmes/dragon·nes a ainsi été faite en deux temps : une période d'identification des textes pertinents, puis de réduction du corpus en fonction de cinq critères. Les tableaux, disponibles en annexe B, rendent compte à la fois du processus de sélection et du corpus retenu.

Cette période d'identification des textes a révélé l'ampleur du corpus. Elle me permet désormais d'affirmer que les représentations du rapport entre femmes et dragon·nes en fantasy sont de plus en plus présentes depuis les années 1960, et que le phénomène s'est intensifié depuis le tournant des années 2000 avec l'explosion de la production de fantasy – et la découverte, par les maisons d'édition, que son lectorat est très souvent composé de lectrices. Des enjeux féministes, antispécistes et parfois queers y sont également récurrents. Les formes que prend ce lien deviennent ainsi plus variées, intégrant les discours politiques de différentes époques, qui se croisent néanmoins tout en se teintant des enjeux contemporains au moment de l'écriture. La maternité, par exemple, revient tant dans *Dragonquest* (1971) que dans les textes inspirés des contes des années 1980 et dans ceux des années 2000-2010, sans qu'elle soit traitée exactement de la même manière. Il est évidemment possible que certains textes m'aient échappé, principalement pour la période précédant le tournant du XXI^{e} siècle, le processus de sélection des œuvres à réimprimer favorisant historiquement les productions des hommes (Russ, 1983 ; journée d'étude « Lol V. Stein contre-attaque : il était une fois les femmes et la littérature » en 2016 ; Reid, 2026) ayant pu contribuer à rendre difficilement accessibles, voire à effacer certains textes de femmes. Malgré cette possibilité, la quantité de textes identifiés m'a menée à une première constatation : *j'observe un phénomène contemporain dont l'importance ne cesse de croître.*

À la suite de cette identification, j'ai pu réduire le corpus en fonction de cinq critères. Premièrement, **les textes mettent en scène au moins un rapport entre femme et dragon·ne (opposition, alliance, femme-dragonne, etc.), et celui-ci est l'un des enjeux centraux du récit.** J'ai donc laissé de côté les œuvres où la

femme ayant un lien avec un·e dragon·ne ne fait qu'une apparition passagère ou est un personnage secondaire et, souvent, un intérêt amoureux du héros. De fait, j'ai pu constater que, dans la production de fantasy récente, il existe plusieurs textes où les personnages féminins secondaires sont aussi des dragonnières : c'est notamment le cas d'Arya dans le cycle *The Inheritance* (2002-2023) de Christopher Paolini, et de Camicazi dans *How to Train Your Dragon* (2003-2015) de Cressida Cowell – ou d'Astrid dans l'adaptation cinématographique du même titre (2010-). Néanmoins, comme les relations des femmes aux dragon·nes y sont périphériques ou peu développées, je n'ai pas retenu ces cycles de fantasy.

Une deuxième constatation a découlé de ce premier critère : **dans les textes où il y a une relation femmes/dragon·nes, ladite relation est plus souvent un enjeu central du récit chez les autrices, et un élément périphérique chez les auteurs.** Le phénomène analysé est largement plus courant dans l'écriture des autrices, notamment en raison d'un contexte discursif et de production spécifique. Comme mentionné précédemment, celui-ci repose entre autres sur un désir d'*empowerment* et d'agentivité qui passe par la recréation de mythes, de même que sur un engouement renouvelé pour la réutilisation et le détournement des récits des origines. Comme le lien entre femmes et dragon·ne doit être central, la majorité des textes produits par des écrivains n'étaient pas pertinents à mon étude. Seuls trois cycles l'étaient : *Les Chroniques de la guerre de Lodoss* (1988-1990) de Ryo Mizuno (Japon) ; *Dragonne* (2002) et *La voix des dragons* (2014) de Didier Quesne (France) ; et *A Song of Ice and Fire* (1996-), *The Ice Dragon* (2014) et *Fire and Blood: A Targaryan History* (2018) de George R. R. Martin (États-Unis). En termes de nombre de pages, la majeure partie de cette production masculine a été écrite par Martin, écrivain de la contre-culture américaine reconnu pour mettre en valeur des personnages et discours marginaux. Devant ce constat, qui mettait d'autant plus en relief la marginalité du phénomène dans l'écriture des auteurs, **j'ai choisi d'opérer une seconde réduction et de me concentrer exclusivement sur les textes écrits par des autrices.**

Cette deuxième réduction du corpus comporte deux avantages : (1) le premier consiste à éviter l'écueil d'une analyse comparative orientée par la binarité sexe/genre, et donc potentiellement essentialiste, qui met en opposition l'écriture des femmes à celle des hommes. Pour cette raison, je fais référence, au cours de mon étude, non pas à l'écriture des hommes, mais à **une tradition littéraire et culturelle androcentrée**, qui est décentrée par les textes des écrivaines – ce qui ne signifie pas que certains auteurs ne remettent pas en question cette même tradition. Le deuxième avantage (2) est la mise de côté de l'œuvre, désormais très connue et popularisée, de George R. R. Martin. Le personnage de Daenerys Targaryen a largement été étudié dans les deux dernières décennies, comme en témoigne le fait que la majorité des travaux critiques recensés sur un personnage féminin et sa relation à un·e dragon·ne portent sur elle (Frankel, 2014 ; Roman, 2014 ; Sheridan, 2015 et 2016 ; Schubart, 2016 ; Casta, 2021; Khalifa-Gueta, 2022 ; etc.). Il ne s'agit pas, ici, de

nier l'existence de Daenerys et l'importance de l'œuvre de Martin, d'ailleurs déjà bien documentées, mais plutôt d'ouvrir d'autres horizons. Daenerys me sert ainsi de propulsion plutôt que d'entrave, en me permettant d'introduire un phénomène plus large, davantage présent dans l'écriture des autrices. En décentrant mon approche de ce personnage, je peux me pencher plus amplement sur des textes qui, pour la grande majorité, n'ont pas encore fait l'objet d'études ou qui n'ont pas été étudiés en ce sens, tout en analysant l'influence de la Mère des dragons dans les productions plus récentes – et l'influence de figures féminines antérieures sur elle.

Le second critère ayant orienté la sélection des textes de mon corpus est également lié à la série télévisuelle *Game of Thrones* (2011-2019), et aux livres dont elle est adaptée, *A Song of Ice and Fire* (1996-) : **les textes sélectionnés ont été publiés entre 1968, année de parution de *Dragonflight* d'Anne McCaffrey[17], roman le plus ancien de mon corpus et première œuvre du genre à mettre en scène un rapport central entre une femme et une dragonne[18], et 2019, année de la fin de la série télévisuelle *Game of Thrones*.** De fait, plusieurs critiques universitaires et culturel·les ont souligné les manières dont cette dernière et l'œuvre de Martin ont changé la réception de la fantasy et fortement influencé la production télévisuelle et romanesque (Flood, 2015 ; DuBois, 2016 ; Schubart et Gjelsvik, 2016, 1 ; Williams, 2019 ; Front Burner, 2019 ; Besson, 2021). J'ai émis, en 2020, au moment de finaliser le choix de mon corpus, l'hypothèse selon laquelle la fin controversée de Daenerys Targaryen aurait à son tour une incidence sur les représentations des relations entre femmes et dragon·nes. De plus, la fantasy étant en expansion continuelle et le phénomène observé s'intensifiant déjà dans les années 2010, il m'apparaissait nécessaire d'établir une limite temporelle à mon corpus, ne serait-ce que pour rendre mon étude réalisable. L'épisode final de *Game of Thrones* m'offrait cette occasion. Cette restriction temporelle a eu pour avantage de me permettre de cerner un phénomène précis, dans un contexte temporel donné, tout en ouvrant sur les effets à plus long terme de la transformation de l'imaginaire des rapports entre dragon·nes et femmes.

[17] Il s'agit du premier tome du cycle extensif *Dragonriders of Pern*, qui compte plus d'une vingtaine de livres, dont la plupart ont été écrits par Anne McCaffrey. Le fils et la fille de cette dernière, Todd McCaffrey et Gigi McCaffrey, ont pris le relais. À des fins de faisabilité, je m'en tiens dans mon étude à l'analyse du cycle original, écrit par Anne McCaffrey et publié sous forme de romans entre 1968 et 1978. À noter que *Dragonflight* (1968) est d'abord paru en 1967 en deux novellas, *Weyr Search* et *Dragonrider*. Ces dernières ont ensuite, en 1968, été rassemblées en ce qui est aujourd'hui connu comme le premier tome de la trilogie originale, ce qui explique mon choix de conserver 1968 comme année charnière délimitant mon corpus. A. McCaffrey a également été la première femme à remporter le Prix Hugo et le Prix Nebula, deux prestigieuses reconnaissances en littératures de l'imaginaire de langue anglaise (Roberts, 2007, 215).

[18] Il s'agit aussi du premier roman à populariser la figure du dragonnier (Sheridan, 2015).

Car je n'avais pas tort, bien au contraire. L'explosion de la production transmédiatique, dans les six années qui ont suivi, vient soutenir mon hypothèse de 2020 : la popularité de Daenerys Targaryen et de sa relation avec ses dragons, mais aussi sa fin, ont trouvé écho chez les créatrices – et, élément dont mon corpus, en raison de la limite temporelle définie, ne tient pas compte, chez les créateurices non binaires. Du côté de la littérature seule a été publiée en Occident, particulièrement en Amérique du Nord, une masse de textes toujours en expansion mettant en scène femmes et dragon·nes, que j'ai continué à lire et à cataloguer au cours des années. Du côté des productions pour adultes et adolescent·es seulement se trouvent :

- *The Aurelian Cycle* (2019-2023) de Rosaria Munda (États-Unis, *she*) ;
- *Le Chant des cavalières* (2020) de Jeanne Mariem Corrèze (France, iel) ;
- *Rule of Wolves* (2020) de Leigh Bardugo (États-Unis/Israël, *she*) ;
- *The Iron Widow Duology* (2021-2024) de Xiran Jay Zhao (Canada/Chine, *they*) ;
- *In the Serpent's Wake* (2022) de Rachel Hartman (Canada, *she*) ;
- *When Women Were Dragons* (2022) de Kelly Barnhill (États-Unis, she) ;
- *Damsel* (2023) d'Evelyn Skye (États-Unis, *she*) ;
- *A Day of Fallen Night* (2023) de Samantha Shannon (Angleterre, *she*) ;
- *The Empyrean Series* (2023-) de Rebecca Yarros (États-Unis, *she*) ;
- *Moonfall Series* (2024-) de Sarah A. Parker (Australie, *she*) ;
- *Among the Burning Flowers* (2025) de Samantha Shannon (Angleterre, *she*) ;
- « La Geste du bon roi » (2025) de Geneviève Blouin (Québec, elle) ;
- *The Bloodwing Academy Series* (2025-) de Briar Boleyn (Canada, *she*) ;
- *Royal Houses* (2025-) de K. A. Linde (États-Unis, *she*) ;
- *Dragon Cursed* (2026) d'Elise Kova (États-Unis, *she*) ;
- Etc. [19]

Si ces textes ne font pas l'objet d'analyses poussées, ils sont toutefois mentionnés en notes de bas de page lorsque leur apport est pertinent : de fait, ces œuvres reprennent les mêmes éléments que ma recherche m'a

[19] On notera l'existence du cycle composé de *Cursed and Chosen* (2025), *Wings of Reckless* (2025) et *Storm of the Skyborn* (2025) de A. R. Patel, nom de plume sur lequel je n'ai trouvé aucune information. Ces trois titres sont explicitement commercialisés comme étant destinés aux fans de *The Empyrean Series* (2023-) de Rebecca Yarros, l'un des *bestsellers* actuels de romantasy. Le cycle *Dragon Scales* (2023-) de l'auteurice non binaire L. R. Lam est également en cours et met en scène une romance entre un personnage non binaire et un dragon.

permis d'identifier, bien que l'on remarque une influence grandissante de la romantasy, genre au croisement de la fantasy et de la romance allant en s'affirmant depuis une dizaine d'années[20].

Le troisième critère concerne le type de textes retenus. Comme ma thèse repose sur des analyses des symboles, de la structure et de la narration des textes, **mon corpus se restreint au phénomène textuel et au genre narratif, qui englobe romans et nouvelles** ; je n'ai retenu ni bande dessinée, ni album jeunesse, ni série télévisuelle, ni poésie. Le corpus est composé d'œuvres de littérature jeunesse, de *Young Adult Fiction* et de littérature destinée aux adultes. J'ai conservé des textes adressés à différents âges afin d'évacuer une hiérarchisation problématique des œuvres selon le public ciblé au moment de l'écriture et de la publication. De fait, les littératures adressées aux enfants et aux adolescent·es sont souvent l'objet de préjugés négatifs, comme la fantasy : elles sont notamment qualifiées de littérature « facile », de paralittérature ou de sous-littérature. Déconstruire plutôt que réitérer ce type de classification dans le cadre d'une recherche extensive sur le potentiel critique et subversif d'un genre généralement mal considéré me paraît ainsi justifié. De plus, cette stratégie contribue à mettre en lumière des liens qui ne l'auraient pas été autrement. Il existe des continuités évidentes entre ces littératures, qui participent au phénomène identifié et y ajoutent de multiples nuances : toutes transforment contes et mythes, mais avec des stratégies textuelles variées. Leur étude croisée permet donc d'appréhender de manière plus précise et dans toute sa diversité textuelle et narrative le phénomène de la relation entre femmes (de tous âges) et dragon·nes.

Le quatrième critère relève davantage du genre des personnages (humains et dragons) : dans celle-ci, **il est question des relations entre femmes et dragon·nes.** Par « femme », j'entends ici tout personnage qui est identifié comme femme humaine ou mi-humaine par le personnage lui-même, et donc, qui est le plus souvent associé au genre féminin. Le sexe/genre assigné à la naissance n'est pas pris en compte dans cette

[20] J'emploie l'étiquette « protoromantasy » pour désigner certaines œuvres de mon corpus qui ont été publiées une quinzaine d'années avant l'émergence du terme « romantasy », mais qui en partagent les caractéristiques. L'appelation « romantasy » émerge en 2022 sur les médias sociaux, dont *BookTok*, sous-communauté de *TikTok*, pour désigner ces récits hybridant fantasy et romance qui incorporent des thématiques plus adultes : violence, mort, sexualité plus ou moins explicite (Laing, 2024). Plusieurs soulignent également les croisements entre romantasy et romance paranormale dans les conventions génériques, archétypes, et tropes utilisés (Wheatley, 2025 ; Besson, 2025). La romantasy normative est généralement écrite par des autrices et est essentiellement commercialisée pour des lectrices – à noter qu'il existe aussi de la romantasy queer. Essentiellement, *les textes de romantasy hybrident de manière relativement équilibrée les trames narratives de la romance (quête d'un·e partenaire) et de la fantasy (ex. : sauver/changer le monde).* En d'autres termes, la romantasy consiste en une fantasy où l'intrigue s'effondre si la romance est retirée (Jones, 2025). Les protagonistes de ces récits sont généralement des (jeunes) femmes. Plus rare est effectivement la fantasy s'articulant autour du récit d'apprentissage d'un homme cis hétérosexuel qui incorpore une romance *aussi centrale que d'accomplir son destin*. La romance est de fait reléguée à une sous-intrigue de la quête du héros, qui lie, dans la pensée patriarcale, accomplissement individuel (masculin) et accomplissement (hétéro)sexuel – territoire qui, jusqu'à tout récemment, était interdit aux protagonistes féminins, on le verra dans mes analyses.

définition, bien que tous les personnages d'humaines analysés soient cis – constat qui, à lui seul, est parlant[21]. Le terme « dragon·nes », quant à lui, désigne tout personnage dragon, qu'il soit cis ou trans. Effectivement, la figure de lea dragon·ne est aussi employée, dans certaines œuvres, afin de remettre en question les divisions entre les genres, mais aussi les sexes – *The Enchanted Forest Chronicles* (1985-1993) de Patricia Wrede et *Tess of the Road* (2018) de Rachel Hartman. Cette terminologie, qui distingue les personnages selon leur espèce, comporte certes le désavantage de reconduire une division entre l'humanité et l'animalité : or, certains textes du corpus, particulièrement ceux traitant du spécisme – entre autres, *Seraphina Series* (2012-2015) et *Tess of the Road* (2018) de Rachel Hartman, *The Rain Wild Chronicles* (2009-2013) de Robin Hobb, *La Tueuse de dragons* (2010) d'Héloïse Côté*, A Memoir by Lady Trent* (2013-2017) de Marie Brennan –, remettent ouvertement en question cette séparation. Les appellations « personnage féminin » et « figure féminine » pallient en partie cet enjeu en englobant tout personnage femme, mi-humaine ou dragonne, s'identifiant à l'une de ses catégories.

Le cinquième et dernier critère est la langue de publication : pour des raisons d'homogénéité linguistique, **les textes retenus ont été écrits en français et en anglais**. Les œuvres sont étudiées dans les langues d'origine.

Ces cinq critères ont permis de cibler un ensemble de textes qui forment le corpus que j'analyse : **ce dernier est composé de textes de fantasy écrits par des autrices, en français ou en anglais. Tous ont été publiés entre 1968 et 2019, soit sur une période d'environ cinquante ans.** Leurs récits, comme la majorité des textes de fantasy, s'articulent autour d'une quête. Dans le cas des cycles, seuls les tomes les plus pertinents ont été retenus pour le corpus. De fait, le rapport avec la créature n'est pas toujours présent dans le premier tome, et peut apparaître et prendre de l'importance ensuite ; il peut également être d'abord très manifeste, puis s'estomper.

[21] L'unique femme trans recensée est Camba, personnage secondaire de *Seraphina Series* (2012-2015). L'absence de personnages principaux humains non binaires ayant un lien central avec un·e dragon·ne a aussi eu un impact sur mon choix terminologique. De fait, lea seul·e protagoniste correspondant à ce jour à cette définition est Arcady, dans *Dragon Scales* (2023-) de L. R. Lama ; la transformation de *the Fool*, personnage principal non binaire qui développe des écailles dans les derniers tomes de *The Realm of the Elderlings* (1995-2017) de Robin Hobb, n'était quant à elle pas assez centrale au texte, la narration se focalisant alors sur d'autres personnages et enjeux. Il ne s'agit pas ici d'écarter les personnages non binaires humains de l'analyse, mais bien de constater leur quasi-absence. La non-binarité – de même que la transidentité – est cependant un peu plus présente *chez les dragon·nes*, comme s'il était plus simple d'appréhender ces réalités par le biais de créatures non humaines – représentations à double tranchant, car elles peuvent contribuer, selon la réception du lectorat, à visibiliser la non-binarité et la transidentité de concert avec un discours écologique, ou à réitérer une vision du monde normative qui les relègue du côté de la non-humanité.

Sur la quarantaine de cycles et romans initialement répertoriés, le corpus retenu se constitue comme suit :

Corpus primaire

- *Dragonflight* (1968), du cycle original *Dragonriders of Pern* (1968-1978) d'Anne McCaffrey ;
- *Dragonquest* (1971), du cycle original *Dragonriders of Pern* (1968-1978) d'Anne McCaffrey ;
- *Tehanu* (1990), du cycle *Earthsea* (1968-2001) d'Ursula K. Le Guin ;
- *Dealing with Dragons* (1990), du cycle *The Enchanted Forest Chronicles* (1985-1993) de Patricia Wrede ;
- *Histoire de la Princesse et du Dragon* (1990) d'Élisabeth Vonarburg ;
- *Un dragon dans les pattes* (1997) de Marie-Francine Hébert ;
- *The Liveship Traders* (1998-2000, 3 tomes) de Robin Hobb ;
- *Tooth and Claw* (2003) de Jo Walton ;
- *Eona Duology* (2008-2011) d'Alison Goodman ;
- *The Rain Wild Chronicles* (2009-2013, 4 tomes) de Robin Hobb ;
- *La Tueuse de dragons* (2010) d'Héloïse Côté ;
- *Seraphina Series* (2012-2015, 2 tomes) de Rachel Hartman ;
- « De Draconis Gesta » (2012) de Geneviève Blouin ;
- *A Memoir by Lady Trent* (2014-2017, 5 tomes) de Marie Brennan ;
- *Dragon Heart* (2014) de Cecelia Holland ;
- *Tess of the Road* (2018) de Rachel Hartman ;
- *The Priory of the Orange Tree* (2019) de Samantha Shannon ;
- *Fireborne* (2019) de Rosaria Munda.

Corpus secondaire

- Cycle original complet *Dragonriders of Pern* (1968-1978, 3 tomes) d'Anne McCaffrey ;
- Cycle complet d'*Earthsea* (1968-2001) d'Ursula K. Le Guin ;
- Cycle complet *The Enchanted Forest Chronicles* (1985-1993, 5 tomes) de Patricia Wrede ;
- *The Tawny Man Trilogy* (2001-2003, 3 tomes) de Robin Hobb ;
- *Les Monstres intérieurs* (2016) d'Héloïse Côté ;
- *Flamefall* (2021) *et Furysong* (2022) de Rosaria Munda, conservés pour quelques commentaires en notes de bas de page afin d'approfondir les analyses du tome 1, publié en 2019.

La liste des textes non retenus, de même que la raison de leur élimination, est disponible en annexe B.

Monstruosité merveilleuse

Dans ce corpus, j'ai identifié trois grands types de lien entre femmes et dragon·nes. Ceux-ci reprennent les positions du schéma classique, qui repose, selon Absalon, sur le triangle « héros, princesse, monstre » (Absalon, 2005, 37), précédemment mentionné dans mon hypothèse. L'objectif est de montrer que ces trois pointes sont réactualisées et transformées par les discours féministes, queers et antispécistes diégétisés.

Afin de les analyser, je les ai conceptualisées en la notion inédite de la figuration mythique de la monstruosité merveilleuse, clé de voûte de ma réflexion : il s'agit d'une figure politique qui, en raison des couches interprétatives associées au mythe dont elle est issue, est massivement resémantisée par la mise en scène positive d'un lien transpécifique entre humanité, féminité et animalité, dans un processus de réappropriations des connotations péjoratives historiques et culturelles associées au monstre et au féminin. Figuration féministe, queer et antispéciste de la différence, la monstruosité merveilleuse permet la mise en relief de perspectives autres, généralement occultées ou altérisées tant dans les mondes secondaires de la fantasy que dans notre monde primaire. Ces points de vue viennent brouiller et remettre en question une multiplicité de frontières hégémoniques et les discours discriminatoires qui en découlent (sexisme, surtout, mais aussi queerphobie, spécisme, classisme, validisme, racisme, etc.), dont la démarcation centrale entre le monstrueux et le merveilleux. C'est de fait l'un des traits récurrents de la fantasy actuelle de réinvestir le monstre en le réenchantant, les créatures fabuleuses qui en habitent les univers disant « assez explicitement autre chose qu'elles-mêmes » (Besson, 2021, 48) et visibilisant les conceptions dominantes de l'Autre, de l'animalité, de l'humanité, de même que, plus globalement, la tolérance et l'ouverture à la différence.

Les mécanismes de la monstruosité merveilleuse sont activés lorsque le lien entre une femme et un·e dragon·ne est un enjeu central du récit – qu'il s'agisse, pour la protagoniste, de combattre un monstre, de s'allier à ce dernier ou, mieux encore, d'être le monstre ou de s'hybrider à celui-ci. L'arc narratif, devenu trope (Tolmie, 2006, 147), d'une jeune femme qui doit transgresser les normes sociales bien souvent patriarcales de son monde secondaire, reprend par là le mythe féministe du passage de la figure féminine « de la passivité, la faiblesse, à la force, de la victimisation au rôle d'agent, du silence à la revendication du droit à l'expression, de l'oppression à la libération » (Cauville, 2004, 120). Le lien entre le personnage féminin et les dragon·nes remodèle ainsi le rapport à l'identité, à la monstruosité, à la prise de pouvoir féminine et à la corporalité.

Les trois grandes catégories d'incarnations de la monstruosité merveilleuse se déclinent comme suit :

(1) **Le lien dame/dragon·ne** : le personnage principal féminin mis en scène est issu d'une classe sociale aisée, qu'elle soit princesse, reine, bourgeoise. Ici, la relation avec lea dragon·ne permet la transformation (voire le déplacement) de l'arc narratif de la demoiselle en détresse, dont la voix a été occultée dans les récits mythiques. Ceux-ci, dans le processus d'actualisation et de subversion, sont hybridés à d'autres genres, en particulier le conte de fées, le récit féminin victorien et la romance, versant vers la *fairy tale fantasy*[22], la *fantasy of manners*[23] et la protoromantasy. Lea dragon·ne a un rôle significatif, actanciel et symbolique, et la figure féminine prend le pouvoir et s'émancipe par une solution autre que les armes. Ce lien se retrouve dans les textes suivants : le cycle *The Enchanted Forest Chronicles* (1985-1993), *Histoire de la Princesse et du Dragon* (1990), *Un dragon dans les pattes* (1997)*, Tooth and Claw* (2003), *Eona Duology* (2008-2011), *The Rain Wild Chronicles* (2009-2013), « De Draconis Gesta » (2012), *Dragon Heart* (2014), *A Memoir by Lady Trent* (2014-2017), *Tess of the Road* (2018) et *The Priory of the Orange Tree* (2019) ;

(2) **Le lien guerrière/dragon·ne** : le personnage féminin principal est une guerrière, une tueuse de dragon·nes ou, le plus souvent, une dragonnière. Son rapport est donc similaire à celui de ses homologues masculins avec les créatures écaillées, tout en étant démasculinisé et politisé différemment : il réactive l'arc narratif du héros conservateur de la fantasy normative, de même que ses idéologies et valeurs, tout en les remettant en question et en faisant surgir des enjeux liés à l'expérience de la féminité et à la justice sociale. La renégociation entre les genres féminin et masculin y est plus explicite, s'inscrivant dans la lignée des héroïnes qui prennent les armes. À celle-ci s'entremêle la question des classes sociales, créant un écart supplémentaire avec le héros du récit mythique, mais aussi avec la dame. Si la complexité de la personnalité et de la voix des incarnations-personnages draconiques est variable, leur rôle a toutefois un impact significatif dans l'ascension de la figure féminine vers le pouvoir. Les textes dans lesquels ce lien est mis en scène sont les suivants :

[22] La *fairy tale fantasy* est définie comme « un mouvement de relecture et de réappropriation de la matière des contes par la fantasy » (Edgar, 2018, 76). Cette matière n'a pas besoin d'être explicitement nommée, puisqu'elle est « fortement stéréotypée, […] chaque romancier pouv[ant] y broder les variations les plus inventives. » (75).

[23] Désignant à l'origine la sensibilité partagée d'un groupe d'auteur·trices (dont Steven Brust, Emma Bull, Ellen Kushner, Delia Sherman, Caroline Stevermer et Terri Windling) émergeant dans les années 1980 et étant influencée par la littérature de jeunesse et par les romances de la Régence (1795-1837), donc celles de Georgette Heyer et de Jane Austen (Clute et Grant, 1997/1999, 342), le sous-genre de la *fantasy of manners* est défini ainsi : « a certain wry tone, which can be described as influenced by Austen, Dunnett or Heyer; wit, certainly in dialogue and often in the narration; a fairly central romantic plot, and complications of emotions; a formal and layered society; a non-technological but post-medieval society; society; cities; layers of sophistication; a world recognizably not our world. » (Walton, 2008)

Dragonflight (1968), *Dragonquest* (1971), *Eona Duology* (2008-2011), *La Tueuse de dragons* (2010), *The Priory of the Orange Tree* (2019) et *Fireborne* (2019) ;

(3) **Le lien féminité/monstruosité** : le personnage féminin principal est mélangé, uni au monstre draconique. Ce lien est pensé comme un spectre allant de l'union la moins visible – psychique ou par le biais de visions du monde partagées – à la plus marquée – la protagoniste est la dragonne ou une hybride entre l'espèce humaine et l'espèce draconique. C'est ici que les enjeux du vivre-ensemble et de la frontière entre les genres et les espèces sont le plus mis en lumière. La question de la voix, de la parole, des perceptions sensorielles et de la conception du monde draconique est fondamentale et a un impact significatif sur la construction et le développement du personnage féminin. Dans les cas d'hybridité physique, la protagoniste est initialement perçue comme étant monstrueuse, mais son apparence prend une signification merveilleuse alors que le lien avec l'espèce draconique se raffermit et que la figure féminine acquiert du pouvoir. Cette catégorie regroupe *Tehanu* (1990), *The Liveship Traders* (1998-2000), *Tooth and Claw* (2003), *The Rain Wilds Chronicles* (2009-2013), *La Tueuse de dragons* (2010-2016), *Seraphina Series* (2012-2015), *A Memoir by Lady Trent* (2014-2017) et *Tess of the Road* (2018).

Ces catégories sont organisées en fonction de trois facteurs :

(1) L'écart de plus en plus marqué de la protagoniste avec la figure féminine passive conservatrice du récit mythique patriarcal et androcentré ;

(2) La progression de la prise de parole de lea dragon·ne dans le récit, qui acquiert une importance narrative grandissante ;

(3) L'hybridation allant en s'accentuant des trois figures/pointes, et des valeurs et rôles qui leur sont associés. Ces trois catégories sont certes poreuses, un même personnage pouvant naviguer d'une position à une autre au cours de la diégèse ou un même texte pouvant présenter différentes postures, qui se croisent et se transforment dans une dynamique à la fois propre au monstrueux et aux imaginaires culturels que reprend la culture populaire.

Comme mentionné précédemment, j'ai volontairement choisi de m'éloigner du lien entre le héros et la dame pour me centrer sur la relation du personnage féminin avec les dragon·nes. Le rapport à la figure masculine, on le verra, n'est cependant ni effacé ni occulté, traversant tant mon analyse que les œuvres du corpus. Il est

toutefois décentré, le personnage masculin – généralement intérêt romantique, bien qu'il puisse s'agir du frère ou de l'ami de l'héroïne – servant souvent d'allié à la protagoniste. Il sera donc abordé de manière ponctuelle, notamment au regard des codes de la romance féminine (et des tensions créées par leur réactualisation et leur hybridation à un univers de fantasy, dont les quêtes sont orchestrées autour d'arcs narratifs traditionnellement masculins), mais aussi du concept – narratologique et féministe – d'allié.

Démarche méthodologique

Considérant les rapports existant entre ces trois pointes du triangle mythique, j'estime qu'un changement dans la position axiologique du personnage féminin s'accompagne automatiquement d'une seconde transformation : celle du rôle du personnage-dragon·ne (et du personnage masculin), et *vice versa*. Ces métamorphoses ont conséquemment un effet sur le récit, et plus largement sur ses symboles, sur sa structure et sur sa narration, lesquelles convergent dans la production d'un discours global féministe, queer et antispéciste.

La méthodologie employée reflète ce processus : elle consiste à croiser l'analyse des symboles, qui est déjà bien développée, mais qui n'a pas souvent été enlacée, dans l'étude de la fantasy, à celles de la structure et de la narration. Ma méthode repose donc sur un déplacement constant entre ces trois niveaux, proposant une lecture qui éclaire différemment ce genre de l'imaginaire. Parce qu'elle occupe des fonctions au croisement de la symbolique, de la structure et de la narration, la figure de lea dragon·ne est une porte d'entrée idéale pour ce type de recherche. Je pousse également plus loin l'analyse de la fantasy féministe, qui repose largement sur l'étude de la stratégie qui consiste à mettre le personnage féminin à la place réservée au personnage masculin. Sans ignorer cette technique toujours présente et importante, il s'agit de montrer qu'il y a, dans l'imaginaire créé par les textes du corpus, un dépassement de la quête masculine et la création de voies/x, de récits et de symboliques alternatives.

Bien que le corpus soit touffu, il est suffisamment représentatif du phénomène étudié (qui s'intensifie avec le temps et devient de plus en plus diversifié) pour que je puisse le traiter comme un ensemble. Conséquemment, j'y fais des analyses variées, reposant parfois sur les mêmes textes bien que sur des éléments différents, et y alterne entre les analyses microtextuelles et les analyses macrotextuelles. Je m'arrête sur les passages et les textes les plus probants, et utilise les autres textes du corpus primaire qui présentent les mêmes caractéristiques afin de nuancer ou d'appuyer mes analyses. Le corpus secondaire, quant à lui, de même que les œuvres publiées après 2019 sont employées en dernier recours afin d'illustrer l'ampleur d'un phénomène ou de donner un contre-exemple. Il est à noter que si j'ai initialement envisagé

de retracer les transformations de l'imaginaire du lien entre femmes et dragon·nes dans une perspective historique, j'ai finalement choisi d'articuler ma recherche en fonction des trois pointes du triangle « princesse, héros, dragon », qui repose sur une analyse transhistorique des représentations. De fait, ces postures sont toutes récurrentes dans le demi-siècle que couvre mon corpus et en comparer les manifestations me permettait une étude plus poussée du phénomène. La contextualisation historique est donc bel et bien fondamentale à mes analyses, mais l'histoire des femmes en fantasy y est abordée de manière surplombante, pour éclairer certains aspects des textes dans une vision comparative plutôt que pour en retracer chronologiquement les changements. Replacer les œuvres dans leur contexte de production est d'autant plus nécessaire que cette perspective atténue un effet de lecture situé pouvant laisser croire que les textes les plus anciens sont moins aboutis que les plus récents, puisque les constats, critiques et solutions varient au fur et à mesure que le genre se déploie, que les motifs se transforment, que les discours extradiégétiques changent.

Mon cadre méthodologique est, plus largement, situé à l'intersection de plusieurs champs théoriques et sous-disciplines des études littéraires, des études culturelles, des études féministes, des études queers et des *animal studies*. Les perspectives féministes, queers et antispécistes sont centrales. Les notions de sexe, de « "genre" et de rapports de pouvoir entre les femmes et les hommes » (Ollivier et Tremblay, 2000, 33), de même que la transformation sociale de ces rapports (Butler, 2004/2012, 233), sont au cœur de mon analyse. À celles-ci se joignent régulièrement celle de diversité des genres, des sexualités et des désirs qui caractérise la théorie queer, ainsi que plusieurs concepts empruntés à l'écologie et à certaines de ses sous-disciplines, l'écoféminisme et les *ace-ecologies*. Cette dernière notion, récemment élaborée par Ela Przybylo, s'inspire des définitions de l'érotique de la théoricienne féministe afrodescendante Audre Lorde (1978/2007) et de l'éco-érotique autochtone de l'écologiste métis *anishinaabe* Melissa K. Nelson (2017) : « a draw to the more-than human that is not sexual but nonetheless charged, erotic, and invested. […] the erotics […] gestures toward what is usually inarticulable, the felt and sensed thrill and deeper meaning that comes from nonhierarchical, non-anthropocentric human relating with the natural world » (2014/2024, 38-39). De plus, puisque la problématique ciblée s'articule autour de la figure de lea dragon·nes et de l'imaginaire mythique qui entoure son rapport avec la féminité, j'ai recours non seulement aux théories globales du mythe et aux études sur les dragon·nes, mais aussi à celles incluant une perspective féministe, queer et/ou antispéciste. Ces dernières me servent d'ancrage afin d'élaborer le concept-clé de ma recherche, la figuration de la monstruosité merveilleuse. Par ailleurs, la transformation du lien entre femmes et dragon·nes consistant en une relation de pouvoir fortement liée à l'agentivité et l'actualisation des désirs (sous toutes leurs formes) des héroïnes, les notions (surtout féministes et queers, mais pas uniquement) du pouvoir, de l'agentivité et

du désir sont employées comme cadre général. Afin d'identifier et d'analyser leurs marques dans les textes à l'étude, je puise évidemment dans les différents champs qui constituent ma démarche méthodologique : l'étude des symboles, les études structurelles et la narratologie. Tous les trois intègrent aussi en partie une perspective féministe, queer, antispéciste.

Les travaux sur la fantasy et sur les littératures de genre, et plus spécifiquement ceux qui abordent les questions des codes génériques et la transformation des symboles et des arcs narratifs, me servent afin d'appréhender l'importance des changements discursifs dans les thèmes *et* les conventions mises en scène. J'ai, pour ce faire, recours à quelques reprises à la plate-forme web *TV Tropes* : de fait, plusieurs des scènes et phénomènes récurrents dans les genres de l'imaginaire et dans la culture en général s'y trouvent répertoriés, mais n'ont pas fait l'objet de travaux. En ce qui concerne, plus spécifiquement, l'étude de la symbolique, les analyses thématiques sur les dragon·nes et les théories féministes matérialistes, postmodernes, queers, antispécistes me sont utiles pour comprendre les enjeux associés à l'expérience de la féminité qui traversent les textes, de même que leurs resignifications. L'approche structurelle de la fantasy, quant à elle, entre en dialogue avec les études féministes structurelles et poststructuralistes sur la subversion des récits normatifs dans l'écriture des femmes. Enfin, les domaines de la narratologie et de l'énonciation féministes, mais également la recherche sur la voix animale, me fournissent les outils pour l'étude des marques formelles de pouvoir des personnages dans la narration, qui appuient les transformations structurelles et symboliques.

Bien que ma thèse couvre un vaste ensemble romanesque et théorique, et touche à des thématiques centrales des mouvements féministes, queers et antispécistes, il me faut cependant réitérer qu'elle porte sur un phénomène ciblé dans le temps et dans l'espace géographique et linguistique. Mon approche est intersectionnelle, touchant à divers moments à des enjeux reliés à la classe sociale, à l'orientation sexuelle, à l'identité de genre, à la transidentité, à la race, à l'ethnicité, à la situation de handicap, mais est limitée par le corpus : les protagonistes y sont le plus souvent blanches, cis, hétérosexuelles, hétéroromantiques, allosexuelles, valides, éduquées, de classe moyenne ou supérieure. Ces textes reflètent les normes socioculturelles hégémoniques au moment de l'écriture, notamment celles des États-Unis et du monde anglophone, bien qu'on observe une tendance à la diversification et à la mise en scène d'héroïnes au croisement de certaines structures d'oppression dans les œuvres plus récentes – sans que cette diversité ne soit totalement absente des textes plus anciens. Par ailleurs, sans ignorer l'influence d'autres cultures (qui est mentionnée dans mes analyses), mon cadre de référence principal demeure l'imaginaire des dragon·nes en Occident. De fait, les créatures mises en scène dans les fictions analysées sont transformées et médiées par le regard hégémonique occidental (et orientalisant) de la sphère anglophone, et l'Occident constitue la

zone géographique où ont été publiés tous les textes du corpus. Pour des raisons d'homogénéité linguistique, les écrivaines étudiées sont majoritairement issues de cultures de langue anglaise et française occidentales et bien que la plupart soient installées dans d'anciennes colonies (États-Unis, Canada, Australie) et puissent montrer une sensibilité aux enjeux racistes et ethniques, elles ne sont pas, à ma connaissance, d'origine autochtone et ont toutes grandi en Occident[24].

Plan de la thèse

Ma thèse se divise en cinq chapitres. Les deux premiers sont consacrés à l'élaboration des éléments théoriques sur lesquels mon étude s'appuie. Les trois autres sont des chapitres d'analyse.

Dans le premier chapitre sont élaborés les concepts qui constituent les pierres angulaires de ma recherche : définir la figure, le mythe, la figuration mythique, la réécriture de mythe, les subversions féministes et queers de la figuration, et la monstruosité permettent de retracer mon parcours réflexif et culminent en la conceptualisation de la monstruosité merveilleuse. À travers ces différentes notions est filé l'imaginaire des rapports entre dragon·nes et femmes en Occident, lequel me sert à chaque concept d'exemple concret.

Le deuxième chapitre met en place les éléments centraux de ma démarche méthodologique, soit les concepts-clés d'analyse, qui servent à retracer les manifestations de la figuration de la monstruosité merveilleuse au sein du corpus. Dans un premier temps, je fais état des prémisses de ladite démarche, qui consiste à proposer une lecture des dragon·nes en tant que figuration du pouvoir ayant un impact sur les possibilités offertes aux héroïnes, soit sur leur agentivité et sur leurs désirs. Dans un deuxième temps, en m'appuyant sur les travaux de mes prédécesseuses sur la fantasy féministe, j'élabore un nouveau cadre d'analyse qui, découlant des notions de pouvoir, d'agentivité et de désir précédemment définis, repose sur une grille de lecture de la fantasy englobant les approches symboliques, structurelles et narratologiques, dont l'hybridation permet de mettre en lumière les discours politiques (féministes, queers, antispécistes) textualisés dans le corpus.

Chacun des trois chapitres d'analyse de la deuxième partie est consacré à une étude en profondeur d'une variante de la figuration de la monstruosité merveilleuse, qui prend la forme d'un lien spécifique entre femmes et dragon·nes : les demoiselles, les guerrières (tueuses de dragon·nes et dragonnières), les personnages féminins draconiques (dragonnes et hybrides). Il s'agit, comme je l'ai mentionné, de reprendre

[24] Ce n'est plus tout à fait le cas des auteurices mettant en scène un lien entre femmes et dragon·nes après 2019.

une position du triangle « héros, princesse, monstre » tiré du schéma classique qui met en scène le combat d'un héros mâle contre un·e dragon·ne. Chacun de ces rapports témoigne, à sa manière, de la construction d'un imaginaire alternatif de la relation étudiée.

Par ailleurs, chaque chapitre intègre les approches symbolique, structurelle et narratologique, tout en ayant pour ligne directrice l'une d'entre elles, à laquelle viennent s'arrimer les deux autres. Au fil des chapitres, l'analyse structurelle se déplace progressivement vers l'analyse symbolique, puis vers l'analyse narratologique, sans que les procédés précédemment analysés soient ignorés dans l'étude des nouveaux textes abordés. Ainsi, chaque chapitre s'appuie sur ce qui a été construit antérieurement, ma réflexion, suivant le mouvement des trois figurations élaborées, allant en se complexifiant.

Les analyses du troisième chapitre portent sur les relations par lesquelles une femme (le plus souvent issue d'un milieu privilégié), grâce à son lien (d'opposition ou, le plus souvent, d'alliance) avec un·e dragon·ne, s'engage dans une trajectoire alternative. La relation avec lea dragon·ne reconfigure la quête féminine en fantasy, voire l'hybride avec la quête masculine – dont certains postulats centraux, comme la violence, sont d'un même mouvement rejetés. Cette quête s'éloigne de la fin conservatrice patriarcale pour les personnages féminins (le couple) et, dans certains cas, du *Coming of Age*, en proposant d'autres objets de désirs reliés à l'expérience de la féminité (maternité, recherche de connaissances, etc.). C'est ici l'arc narratif qui est principalement retravaillé, subverti, cette transformation étant soutenue par plusieurs stratégies narratives (dont l'usage de l'ironie) et par une modification symbolique des valeurs associées aux dragon·nes.

Le chapitre 4 rassemble les textes qui présentent le remplacement d'un héros par une héroïne dans les rôles du guerrier, du tueur de dragon·nes ou du dragonnier[25]. Les modifications se jouent d'abord, dans le cas de la tueuse, davantage au niveau structurel, le refus de la tuerie et de la virilité engendrant une modification des valeurs textualisées, avant de glisser plus largement vers le symbolique, la relation avec un·e dragon·ne permettant la matérialisation de la liberté féminine, qu'elle soit physique, sociale et/ou sexuelle, dans les univers secondaires.

Le cinquième et dernier chapitre est consacré aux différentes formes de monstre féminin, qui s'étalent comme un spectre entre les pôles de l'humaine et de la dragonne. Ce lien femmes/dragon·nes, s'étendant de l'empathie à l'hybridité physique, en passant par le partage de perspectives alternatives, resignifie en

[25] Le héros disparaît toutefois rarement des récits, soit partageant l'avant-scène avec la protagoniste, soit étant présent comme personnage secondaire.

profondeur les rapports entre féminité et monstruosité. Cette métamorphose se joue par un travail sur les symboles, certes, mais surtout sur la narration : les dragon·nes, plus particulièrement, y trouvent une voix et, en communiquant avec les humaines, transforment non seulement la vision du monde de ces dernières, mais aussi leurs corps. Ces liens sont tant source de tension, de souffrance, que de pouvoir. Cette figuration contribue donc à investir le monstre féminin d'une valeur positive, voire merveilleuse, tout en portant un discours critique sur les relations interespèces.

Ici sont les dragon·nes… et les femmes.

Que l'aventure commence.

PREMIÈRE PARTIE :
CADRE D'ANALYSE

CHAPITRE 1
DES FEMMES ET DES DRAGON·NES EN FANTASY : FIGURATION MYTHIQUE DE LA MONSTRUOSITÉ MERVEILLEUSE

« The she-beasts […] patrol other borders, other gates:
ambition, intellect, complexity, power, pride.
They mark areas on a map: Do not enter. Here be monsters. »
Jess Zimmerman
Women and Other Monsters (2021, 9)

« Any human power can be resisted and changed by human beings.
Resistance and change often begin in art, and very often in our art – the art of words. »
Ursula K. Le Guin
Discours d'acceptation du *National Book Award* (2014)

L'objectif de ce chapitre est double : présenter l'armature conceptuelle au cœur de ma thèse, la figuration mythique de la monstruosité merveilleuse, de même que filer les modulations (symboliques, structurelles, narratives) des représentations des dragon·nes dans l'imaginaire occidental, étape qui permet ensuite d'analyser les transformations opérées par les textes étudiés. Il s'agit, dans un premier temps, de répondre aux questions suivantes : quelles sont les dynamiques globales des mythes et des figures mythiques qui les habitent ? Quelles fonctions occupent lea dragon·nes dans les mythes occidentaux, et comment est-elle réinvestie, stratifiée et complexifiée au fil du temps ? Par quels processus les figures mythiques sont-elles transformées, devenant les dépositaires des savoirs-pouvoirs des époques et cultures dans lesquelles elles sont réactualisées ? Qu'en est-il, plus spécifiquement, des dragon·nes ?

Les mythes et leurs figures ne sont pas exempts d'angles morts, et encore moins d'idéologies ; c'est sur ces failles et sur leurs critiques par les penseur·euses féministes, queers et antispécistes que je m'attarde dans un deuxième temps. Il s'agit de comprendre ces critiques adressées aux mythes et aux figures, et plus spécifiquement de s'intéresser aux dragon·nes, et au lien (probant mais occulté) entre créature monstrueuse et figure féminine dans les récits occidentaux. Comment éclairent-elles la violence envers les femmes et les groupes minorisés, inhérente à ces histoires ?

Ces angles morts reconduisant l'idéologie patriarcale sont réappropriés par les autrices. Dans un troisième temps, je me penche donc sur la manière dont les *figures* mythiques deviennent des *figurations* mythiques, soit des vecteurs de résistance aux discours dominants contenus au sein desdites figures. Après avoir défini la figuration, j'aborde la façon dont elle devient un site de résistance sémiotique et charnel où sont réarticulés

(voire subvertis) les figures et mythes patriarcaux. Pour ce faire, je m'appuie sur l'exemple des figurations féministes et queers les plus connues : lea[26] cyborg et la déesse.

Parmi les figurations élaborées par la critique féministe et queer, je m'attarde, dans un quatrième temps, à celle de la monstruosité. Que nous apprend cette figuration sur les monstres, le lien entre les femmes et l'abjection, les corps ne correspondant pas à la norme mâle, cis, hétérosexuelle, blanche, valide ? Il s'agit ici de montrer que la monstruosité devient une figuration mythique résistante au tournant des années 1960 dans la culture populaire.

Pour finir, je reviens sur ma contribution conceptuelle à la figuration de la monstruosité en en proposant une variation : celle de la monstruosité merveilleuse, par laquelle le monstre est resémantisé en créature merveilleuse, sans être dépourvu de son potentiel dangereux. Ce réinvestissement positif a des impacts sur le lien entre monstre et féminité en fantasy, permettant une prise de pouvoir féminine.

1.1 Figures mythiques : au croisement de la figure et du mythe

1.1.1 La figure, une constellation de significations situées

Pour Bertrand Gervais, la figure est une construction imaginaire, « un objet de pensée chargé de signification » (2007, 15). Au cœur de l'imaginaire et, donc, de la fiction, elle en partage les caractéristiques : elle « ne reste pas statique, mais génère des interprétations » (17). Elle est un signe complexe servant d'interface et de relais par lequel l'individu donne sens à ce qui l'entoure. La figure a, par conséquent, « une configuration précise, [est] composé[e] d'un ensemble de traits et d'une manière d'être singulière (engageant, par exemple, sa propre logique de mise en récit et en images), [et est] impliqué[e] dans des actes d'imagination et de représentation, faits pour soi ou pour autrui » (18). Le processus d'appropriation, par lequel un·e lecteur·trice donne une signification à un objet, actualisant (ou pas) certains de ses multiples sens, est ce qui permet à la figure d'émerger. Cette dernière acquiert alors une dimension symbolique (164-165). Une figure peut également devenir collective à partir du moment où elle est investie par différent·es créateur·trices et circule entre les fictions[27], voire entre les aires géographiques et culturelles. L'étudier permet donc d'accéder à une culture, à ses mécanismes, et d'explorer les imaginaires (valeurs, manières de percevoir le monde) qui l'imprègnent. D'ailleurs, il n'est jamais possible de créer une figure « en suivant une règle, ni [de] prédire à l'avance son émergence » (Lefebvre, 1997, 104). Un·e créateur·trice ne pourrait,

[26] Comme je le fais avec la figure de lea dragon·ne, j'emploie ici le déterminant inclusif « lea » plutôt que « le » ou « la » afin de conserver la fluidité de genre reliée à cette figuration, qui disparaît dans la traduction française.

[27] À ce sujet, consulter *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux* (2011) de Richard Saint-Gelais.

par exemple, créer de toutes pièces une créature[28] et en prévoir tout le développement au fil des décennies ou des siècles. Cette malléabilité de la figure est à l'origine de son dynamisme et lui permet de produire une constellation d'interprétations et de significations toujours changeantes.

En cela, les dragon·nes tiennent incontestablement de la figure. Comme en témoignent les travaux menés sur elleux en ethnologie, en sémiologie, en linguistique, en littérature, comme en psychologie ou en sciences des religions, cités en introduction, ces créatures, « figurations culturelles en réserve de sens » (Privat, 2000, 9) sont caractérisées par leur mouvance, par un réseau d'images et de représentations variables dans le temps et dans l'espace. Elles ont également une signification hautement symbolique, variable et ambiguë (Arlaux, 2000, 11, 92 ; Privat, 2000, 9), et des fonctions différentes selon les récits (Bost-Fievet, 2018, 94-95) : créatures à abattre menaçant une communauté humaine ; gardiennes d'un trésor, d'une princesse ou de savoirs ; montures d'une figure héroïque, sage mentor, etc. Cette diversité de formes et d'usages reflète la variété des groupes, cultures et sociétés qui emploient les dragon·nes dans leurs légendes, mythes et récits (Bost-Fievet, 2018, 94-95), lea dragon·ne « n'accéd[ant] véritablement à sa dimension symbolique que dans l'interaction sociale » (Privat, 2000, 12)[29]. Se reconfigurant incessamment selon le contexte, ces créatures « nous interrogent sur notre culture, sur ce qu'est la culture et notre rapport à la culture dans la mesure où toute appropriation est réappropriation, et parfois réenchantement » (Privat, 2000, 13). Elles nous dévoilent à nous-mêmes par le biais de nos imaginaires plutôt que de constituer une créature extraculturelle dont il s'agirait de saisir une origine claire et définitive. Cette malléabilité historique et signifiante de lea dragon·ne, ses multiples appropriations et transformations, de même que la passion intarissable qu'iel suscite dans diverses aires culturelles et différentes sociétés, contribuent à en faire une figure, un objet de pensée toujours défait, réinvesti et réarticulé. Ses réinterprétations contemporaines par la fantasy ne sont, en cela, que la pointe de l'iceberg, une actualisation hybride chargée d'histoire et de sens, dont je retracerai ici le parcours.

[28] Cet acte en soi étant lui-même impossible, puisque chaque créateur·trice est situé·e dans une culture caractérisée par ses imaginaires et réseaux de significations, lesquels influencent ses créations.

[29] Sur ce sujet spécifique, D. E. Jones observe que les dragon·nes deviennent plus présents dans les mythes et récits en Occident au moment où les sociétés humaines se sont organisées en systèmes politiques plus centralisés : « Dragons become real and begin terrorizing villages and entering combat with culture heroes at the dawn of the primitive state, at a time when a particular society seems to have one foot planted in a tribal world of multiple bands and/or villages united under a loose tribal identity and the other in the embryonic centralized structure of chiefdoms or kingdoms. When the centralized organization has entered its earliest level of solidification, the dragon becomes a symbol of state, and its nature changes to reflect that fact. No longer the definition of savagery, it becomes civilized. No longer real, no longer conceived as a beast to be hunted and killed, it becomes a symbol of earthly power. » (2000, 100)

1.1.2 Figures mythiques, métamorphoses et prise de pouvoir

Les sens et les modes de production des figures ne sont pas innocents et engagent la responsabilité de qui les fabrique (l'auteur·trice, lea chercheur·euse, le lectorat, la société, etc.) - même dans le cas où cette fabrication est collective, comme c'est le cas des imaginaires culturels, des mythes et de la majorité des figures[30]. L'adoption d'une telle perspective sur la figure – qui consiste à saisir de quels savoirs/pouvoirs la figure devient dépositaire – n'est pas sans évoquer la lignée foisonnante des recherches sur les mythes. De fait, mythes et figures partagent un mode de production qui converge dans les figures mythiques, lesquelles, au cœur des mythes, sont incessamment reprises et métamorphosées.

1.1.2.1 Dynamiques du mythe

Définir la notion de mythe est une vaste entreprise, qui demande de puiser dans un large corpus théorique et critique tout en remontant aux structures qui animent nos imaginaires contemporains. Plusieurs théoricien·nes se sont attelé·es à le définir, dont Claude Lévi-Strauss, Mircea Éliade, Joseph Campbell, Roland Barthes, Paul Ricoeur, Gilbert Durand, Pierre Brunel, Alain Montandon, Véronique Gély, etc.…[31] Dans sa définition la plus large, « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements" » (Eliade, 1963, 15, cité dans Brunel, 1992, 59)[32], et apporte une réponse à quelque chose dont la cause échappe à l'être humain (18-19). Il est « le modèle matriciel de tout récit, structuré par des schémas et archétypes fondamentaux de la psyché du *sapiens sapiens*, la nôtre » (Durand, 1969/1984, 230). Ceci ne signifie pas que le mythe est une structure figée : bien au contraire, il « appelle l'autre face [,] […] tendu entre des forces antagonistes, entre des contradictions » (Brunel, 1992, 71) qui sont celles de l'imaginaire, dont il est le « gardien » (Rialland, 2005) – et qui sont investies de valeurs positives et négatives.

---

[30] Pareillement, dans une perspective où les significations ne peuvent ni être détachées de leur (con)texte de production ni de leur dimension matérielle, on peut dire que les points de vue et idéologies véhiculées dans les textes et les fictions, de même que leurs interprétations, ne sont pas non plus innocents. Parce qu'elle est imprégnée de pouvoir et a un potentiel impact sur les corps et le monde (le réel), la production artistique ne peut être séparée de la question de la responsabilité – celle des créateur·trices, des instances participant à la diffusion du texte ou de la fiction, de lea chercheur·euse l'interprétant, du public, etc. De là les débats, qui ne datent pas d'hier, sur la responsabilité des écrivain·es, scénaristes, éditeur·trices, producteur·trices, etc. quant aux représentations mises en scène et aux propos tenus.

[31] La définition canonique du mythe a donc été édifiée dans une perspective majoritairement masculine. J'aborde plus tard dans ce chapitre les théoriciennes féministes et queers qui l'ont revisitée.

[32] Dans les premiers chapitres de *Mythocritique. Théorie et parcours* (1992), Pierre Brunel s'attarde à la déconstruction de différentes définitions du mythe.

Lea dragon·ne revient sans surprise de façon récurrente dans les mythes occidentaux. Cette figure mythique se retrouve, plus précisément, dans les récits gréco-romains et païens (Bile, 2000, 121 ; Absalon et Canard, 2006, 16, 45), sous la forme de créatures reptiliennes et serpentines contres lesquelles lutte le héros. Dans les textes grecs anciens, « serpent » (« ophis ») et « dragon » (« drakôn »[33]) étaient régulièrement confondus, probablement afin d'éviter les répétitions stylistiques (Absalon, 2005, 45), et désignaient « tout un ensemble de créatures hybrides en partie reptiliennes » (Absalon et Canard, 2006, 16). Ce fait explique le lien entre dragon·ne et serpent et permet de mettre en relation une foule de récits mythiques, de celui du dieu grec Zeus vainquant le serpent hybride géant Typhon (26) à celui de Saint George abattant le dragon (Zhao, 1992, 120-126 ; Absalon et Canard, 2006, 58), en passant par celui du dieu viking Thor combattant le dragon-serpent scandinave Jörmungand (27) et celui du héros Persée tuant le serpent de mer Cetus et sauvant la princesse Andromède (Jones, 2000, 15), voire éliminant la Gorgone Méduse aux cheveux-serpents (Bile, 2000, 125 ; Absalon et Canard, 2006, 16).

Tous ces mythes reposent sur le schéma de la quête initiatique et mettent en scène l'initiation, l'« un des archétypes les plus productifs de la culture européenne » (Braga, 2004, 5) : la lutte du héros masculin civilisateur avec le dragon-serpent, représentant du chaos du monde, permet de créer un univers civilisé, ordonné (Arlaux, 2000, 15 ; Braga, 2004, 33-34 ; Tatar, 2021). En triomphant de l'adversité, le héros prouve sa valeur et s'approprie les pouvoirs ou l'image de la créature qu'il a tuée. Dans cette variante du schéma mythique, la figure du tueur[34] de dragon·ne affronte l'être écaillé. Sa quête se décline en six étapes, analysées par Jonathan D. Evans dans « Semiotics and Traditional Lore: The Medieval Dragon Tradition » (1985) : la préparation (*preparation*), le voyage (*travel*), le combat (*combat*), la tuerie (*slaying*), le démembrement (*dismemberment*) et la récompense (*reward*). C'est pendant ces deux dernières étapes que le combattant s'approprie une partie du corps de la créature, qu'il s'agisse des griffes, de la langue ou de la tête, preuve de sa victoire (95-96). La lignée de ce tueur se poursuit jusqu'à nos jours, tant dans la littérature que dans des franchises et productions médiatiques de masse telles que *Dragon Age* (BioWare, 2009-), *How*

[33] Pour une étymologie plus précise du terme, consulter « Étymologies » (2000) de M. Bile. Je reviens sur ce lien sémantique entre dragon·ne et serpent dans mon analyse du chapitre 5.

[34] Bien que le terme ait depuis été démasculinisé, principalement dans les productions culturelles actuelles de fantasy, j'emploie ici à dessein le masculin afin de signifier que cette figure était avant tout majoritairement associée à la masculinité et au rite de passage mâle dans la tradition européenne. De fait, dans *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction*, A. Cranny-Francis indique que le schéma du héros tuant le monstre ou un animal menaçant (un ours, une baleine) renvoie avant tout à un *Coming of Age* codé comme masculin, mais présenté comme universel (5). Parmi les quelques exceptions de femmes luttant contre un dragon dans de la littérature médiévale, on retrouve sainte Margaret et sainte Victoria, lesquelles « rencontrent ainsi le dragon en jeunes filles et le quittent en femmes » (Herbreteau, 2016, 12).

to Train Your Dragon (DreamWorks, 2010-), *The Elder Scrolls V: Skyrim* (Bethesda, 2011), ou *The Legend of Vox Machina* (Amazon Studios/Critical Role, 2022-).

Lea dragon·ne ont donc une place dans les mythes des origines, participant *et* s'opposant à la création du monde tel que les êtres humains le connaissent (Absalon et Canard, 2006, 26 ; Braga, 2004, 34). Iel y est davantage un·e initiateur·trice pour le héros qu'une créature simplement maléfique (Braga, 2004, 46) – l'association symbolique du serpent à la sexualité et à la fécondité (33-34) venant par ailleurs renforcer son caractère initiatique, son statut de « passeur·sseuse ». Lea dragon·ne a ainsi, malgré son rôle d'adversaire, une valeur sacrée dans les mythes préchrétiens, permettant au héros d'accéder au statut divin et d'acquérir un pouvoir – que ce dernier soit céleste, politique, économique, marital, etc.[35] Iel offre même un miroir à l'humanité en représentant souvent le portrait renversé du héros, accentuant leurs ressemblances[36].

Ses symboliques et fonctions, qui varient de mythe en mythe et de culture en culture, se transforment au fil du temps et prennent de nouveaux sens. Ainsi, si la figure de lea serpent-dragon·ne n'est pas, dans les mythes préchrétiens, associée à une symbolique négative à proprement dit, elle perd son caractère divin avec le christianisme et devient une « parfaite incarnation du Mal » (Absalon et Canard, 2006, 46). En témoignent autant la Genèse, récit des origines où le serpent corrompt la première femme, Ève, puis, par son entremise, le premier homme, Adam, que le récit de la fin, l'Apocalypse. Absalon cite l'Apocalypse de Jean, où Lucifer s'élève et ravage le monde sous la forme d'un grand dragon rouge qui évoque les flammes de l'enfer (Honegger, 2009, 30-31) : « Et il fut précipité le grand dragon, le serpent ancien, appelé le diable et Satan, celui qui séduit toute la terre, il fut précipité sur la terre, et ses anges furent précipités avec lui » (Apocalypse 12, 9, citée dans Absalon et Canard, 2006, 46-47). Cette réinterprétation chrétienne, où lea dragon·ne est explicitement amalgamé·e au diable, a pour dessein de faire miroiter la victoire du Bien sur le Mal, de séparer le monde en fonction de valeurs positives et négatives selon un mode de pensée dichotomique qui marque encore la pensée occidentale actuelle. Le serpent-dragon y symbolise l'orgueil, la luxure (Absalon et Canard, 2006, 62 ; Arlaux, 2000, 26). La sexualité elle-même prend une connotation négative dans la Genèse :

[35] Dans la *romance* médiévale en moyen anglais, le titre honorifique de *Dragonslayer* est d'ailleurs le titre le plus prestigieux qui puisse être conféré au héros, faisant de la créature draconique l'adversaire « ultime » (Honegger, 2009, 32) : « When the battle occurs at the end of the hero's career, the dragon-fight may represent the supreme challenge face by the warrior, in which victory connects the human hero with legendary or divine dragon-slayers (e.g., Sigurd, or Thor), thus guaranteeing him heroic fame after death » (1985, 96).

[36] E. Midkiff indique à ce sujet que les dragon·nes sont ainsi plus que des adversaires : « This uncanny quality of these ancestral dragons derives from their unnatural similarity to the heroes who defeat them; the dragons are doubles for humanity. » (2014, 43) Elle étend ce constat aux dragon·nes modernes.

> Le serpent connote l'animal dans l'homme, la partie instinctuelle, la sexualité même […] qui corrompt Eve puis Adam […] la collaboration initiatique entre le héros et le serpent, au lieu de procurer la gnose, la sagesse qui confère la condition divine, devient tentation funeste vers un savoir interdit (Braga, 2004, 46-47).

Dans ce contexte, Braga met de l'avant l'interprétation selon laquelle la sexualité est transgressive, et entraîne la Chute et l'expulsion du Paradis terrestre (47). La réinterprétation chrétienne de la figure de lea dragon·ne est également à l'origine d'une multitude de récits sur les saint·es et les dragon·nes[37], et son motif est repris par la suite dans les contes, où des héros plus modestes se battent à leur tour contre un monstre (Arlaux, 2000, 56-5 ; Cheetham, 2014, 18).

On retient donc que les mythes des origines ne génèrent ni un seul type de récit ni un seul type d'interprétations, et que les figures qui l'habitent prennent des significations variables. Si certaines sont dominantes dans une société, à une époque donnée – pour des raisons politiques et relatives aux rapports de pouvoir en place, j'y reviendrai –, d'autres versions possibles demeurent latentes, prêtes à surgir et à être réactualisées si le contexte s'y prête.

1.1.2.2 Mythe et réécriture

La conceptualisation structurale du mythe a engendré toute une tradition critique qui s'intéresse moins à l'établissement d'une structure mythique fixe, d'un mythe « originel », qu'au processus par lequel ces récits sont racontés de nouveau (*retelling*). En prenant d'autres sens, ceux-ci se trouvent chargés de significations diverses – et souvent antithétiques. On peut déjà le constater en prenant l'exemple des mythes articulés autour d'une figure serpentine, qui fourmillent de strates signifiantes renvoyant tant à ce que représentait cette figure avant l'avènement de la chrétienté qu'à ce qu'elle est devenue lorsque la religion chrétienne a pris le dessus sur les autres cultes.

Cette malléabilité du mythe explique qu'on en use abondamment en littérature. Dans *Mythocritique. Théorie et parcours*, Pierre Brunel lie d'ailleurs explicitement mythe et textes littéraires : parce qu'il est un modèle incessamment retravaillé par la littérature[38], tout en étant diffus dans le texte, le mythe en constitue un élément structurant (63). Pour cette raison, « [l]'apparition d'un mythe dans un texte ferait donc signe vers [l']imaginaire » (Rialland, 2005), vers la constellation de significations dont le mythe est porteur, la

[37] Pour un inventaire des récits de saint·es affrontant des dragon·nes, consulter *Saints et dragons. La sauroctonie en France du II^e^ au VII^e^ siècle* de Daisy de Palmas Jauze. Ces récits sont d'ailleurs à l'origine d'une hybridation entre merveille et monstruosité au Moyen Âge, dont D. Williams fait l'analyse dans *Deformed Discourse: the Function of the Monster in Medieval Thought and Literature* (1999).

[38] Cet usage du mythe en littérature peut être élargi à toute production culturelle.

réactualisant et l'altérant (Brunel, 1992). Que le récit littéraire en fasse une métaphore, le reprenne ou le déconstruise, il instrumentalise, ce faisant, la force du mythe. Sur ces bases, Brunel propose une approche mythocritique du texte littéraire, qui tient compte de la variabilité des manifestations mythiques. Celle-ci consiste à « étudier "l'irradiation" d'un mythe "émergeant" dans un texte en prenant garde à sa "flexibilité" » (Rialland, 2005).

Perle Abbrugiati lie également mythe et littérature, et y joint la notion de réécriture. Indiquant qu'« il n'est pas de mythe qui ne vive de ses propres métamorphoses, la multitude de versions qui le constituent en attestant la paradoxale pérennité » (2014, 1), la chercheuse écrit que la réécriture est aussi une « métamorphose textuelle, artistique ou plus largement une métamorphose des représentations » (1). Le mythe est attentif à raconter le changement et il en va de même pour la réécriture, qui témoigne d'un désir « de façonner [différemment] les événements par souci *idéologique* » (1, je souligne). Par conséquent, le mythe, profondément ancré dans l'imaginaire culturel et collectif en un « faisceau de […] versions » (1), est sujet à de multiples réécritures/métamorphoses : « Les siècles passent, font leur travail de stratification. Vient alors la tentation iconoclaste de mettre en cause ces ancrages, de les bousculer, de les instrumentaliser pour dire la même chose autrement, ou pour dire autre chose par leur truchement, de leur faire dire autre chose. On ose la métamorphose » (1). Comme les figures, le mythe s'articule autour de strates superposées, symboliques, structurelles, narratives, qui alternent ou s'amalgament. La réécriture, dont celle à laquelle procède toute forme de littérature, refait surgir ces couches ; elle met aussi en évidence, par la métamorphose du mythe et de ses figures, les idéologies de son époque. La réécriture donne donc un lustre plus contemporain aux symboles, structures et narrations en y injectant des discours, des représentations et des préoccupations actuelles.

Ainsi, la figure de lea dragon·ne, qui passe progressivement de la culture orale à celle écrite, est l'objet, en littérature, vers la fin du XIX[e] siècle, d'un autre changement majeur qui, bien que s'inscrivant dans la filiation des tueurs de dragon·nes chrétiens (Cheetham, 2014, 18), diverge de l'usage qui en était fait jusque-là. Cette modification est stimulée par le croisement de trois facteurs :

> (i) a re-discovery of two ancient dragons; the *Beowulf* dragon and Fáfnir of the *Völsung Saga,* (ii) the discovery by the West of the oriental dragon of China and Japan, and (iii) changes engendered in the traditional story through cultural shifts as it was adapted from upper-class culture into lower-class culture, and as it shifted from adult culture into child culture, both movements ultimately resulting in adaptation and parody of the traditional St George type story (18).

Si, dans les mythes chrétiens comme celui de saint George, la créature, machiavélique, adulte et de sexe mâle, n'existe que pour magnifier la puissance, la vertu, la noblesse et la foi du héros masculin (19), les adaptations des XVIII[e] et XIX[e] siècles en font plutôt, sous l'influence des représentations japonaises, chinoises et scandinaves, des êtres plus complexes. Du même coup, elles renouvellent plusieurs des motifs et symboliques suivantes, qui se sont cristallisées depuis en une convention influençant notre conception actuelle des dragon·nes : longévité, trésor, usage de la parole, magie, capacité à changer de forme ou même à prendre apparence humaine (24). La figure de lea dragon·ne devient également un moyen pour mettre en scène des questionnements éthiques et moraux plus nuancés s'éloignant de l'opposition duelle du Bien et du Mal qui dominait depuis le Moyen Âge (24).

De fait, les signes, images et symboles qui irradient des récits mythiques et de leurs figures sont des constructions langagières animées par un pouvoir transformateur, voire subversif : « the power to *transform* something (or someone) from one state or condition to another » (Gunn Allen, citée dans Caputi, 2004, 4 ; je souligne). Loin d'être synonyme de fixité, le mythe peut être réinvesti afin de détourner les codes dominants. Comme le rappelle Michel Tournier,

> la fonction des grandes figures mythologiques n'est sûrement pas de nous soumettre aux "raisons d'État" que l'éducation, le pouvoir, la police dressent contre l'individu, mais tout au contraire de nous fournir des armes contre elles. Le mythe n'est pas un rappel à l'ordre, mais bien plutôt au désordre... Les grands mythes sont là, croyons-nous, pour l'aider à dire non à une organisation étouffante. Bien loin d'assurer son assujettissement à l'ordre établi, ils le contestent, chacun selon un angle d'attaque qui lui est propre (Tournier, 1981, 31-32).

C'est toutefois le troisième facteur, soit le changement de public, plus que la redécouverte de strates de significations, qui permet à la figure mythique de lea dragon·ne de se diversifier et de se politiser d'autant plus, passant du côté de la classe dominante (férue de mythes antiques) vers celui de la culture populaire, du domaine de l'âge adulte vers celui de l'enfance – les contes. C'est à ce prix que les mythes sont investis par les voix écartées du discours dominant. Et le mythe mettant en scène la figure du tueur de dragon·nes ne fait pas, à l'aube du XIX[e] siècle, exception à la règle. L'origine de ce double déplacement est à la fois culturelle et historique : l'avènement des Lumières et de la pensée rationnelle (Evans, 1988, 48, cité dans Cheetham, 2014, 20), au XVIII[e] siècle, mène à un rejet de la *romance* et du folklore vers les classes populaires *et* vers le domaine de l'enfance (Boswell, 1924/1791, 12, cité dans Cheetham, 2014, 20) :

> [t]he translation of the story into folktales and lower-class culture naturally produced significant differences between upper and lower-class stories. Upper-class heroes defeat their dragons through the traditional force of arms, but in an almost equal number of British folktales, non-aristocratic heroes also defeat dragons, often by trickery, and often in amusing or parodic ways (Simpson, 1978, p. 80; 1980, pp. 66- 69). […] *In these stories the hero is*

> *changed from the empowered to the unempowered*. *The change in the hero […] almost necessarily entails new ways of defeating dragons,* ways which stress intelligence and trickery and which in turn allow a humorous or ironic re-interpretation of the original upper-class hero. *The hero is changed, the method of defeat is changed, parody of the traditional hero is introduced, but the dragon remains a formidable foe* (27, je souligne).

Ce passage du héros masculin d'une position sociale inférieure, sans pouvoir, à une position de pouvoir au cours de son rite de passage (l'affrontement avec lea dragon·ne) est encore amplifié par le fait que, dans les récits destinés à la jeunesse, le personnage principal n'est plus un chevalier adulte, mais un enfant moderne (21). Sa vulnérabilité est donc double, liée à la fois à sa jeunesse (et à son potentiel en développement) et à sa classe sociale. La reprise du mythe de lea dragon·ne est une manière de contester l'ordre, représenté par la créature et par le héros associé à la classe dominante. Considérant le contexte sociohistorique de l'Europe, bouleversée, aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, par de grands changements politiques, sociaux et économiques et par les conflits entre les classes sociales (chute ou perte de pouvoir de l'aristocratie, avènement de la bourgeoisie, luttes syndicales et ouvrières) (21), cette récupération du mythe du tueur de dragon·nes n'est pas anodine. Elle est le témoin de son époque et des tensions qui l'habitent, de même que de la propension de la culture populaire à récupérer des luttes sociales :

> when a culture is in a period of great change, traditional stories may no longer fully fit the new culture, and this can result in the decline of a story or its adaptation. For dragon stories, it is argued that the combination of these narrative influences occurring at a time of great cultural change stimulated the development of dragons into the very wide range which we now find in modern English literature (18).

La modification du statut du héros et de son arc narratif, de même que des moyens employés pour vaincre son adversaire, s'accompagne donc d'un changement perceptible dans la symbolique des dragon·nes iels-mêmes (21). La figure mythique est transformée par son passage du côté de récits socialement considérés comme moins légitimes : « dragons become re-defined as "problems to be overcome" rather than "embodiments of evil". This redefinition as "problem" has become one of the common features of modern dragon stories » (21). Cette ouverture que propose la redéfinition des dragon·nes stimule la créativité des artistes :

> Dragons now come in such variety that they can be almost anything an author chooses. The size of dragons, their gender, age, eating habits, morality, intelligence, unlike the traditional St George type dragon in which these qualities were remarkably fixed, are perfectly variable in the modern dragon, allowing the dragon to take almost any narrative role an author wishes (20).

De fait, le statut moins légitime de la littérature populaire destinée à la jeunesse permet davantage d'exploration narrative et symbolique que les littératures plus instituées (Shavit, 1981, 171-172, cité dans Cheetham, 2014, 25), alors plus ou moins figées autour d'un tueur de dragon·nes chrétien. Cette variabilité du rôle de lea dragon·ne ouvre ainsi la voie à d'autres dénouements que celui de la mort de la créature, dont celui de l'intégration de lea dragon·ne problématique à la sphère sociale (22)[39].

Ce dédain pour le folklore et la *romance* ne dure toutefois pas : avec l'avènement du courant romantique, mais aussi en raison du développement des sciences sociales comme l'anthropologie et la sociologie, le XIX^e^ siècle puis la première moitié du XX^e^ siècle sont marqués par un regain d'intérêt pour ces sphères (28)[40]. Sous les plumes des auteur·trices jeunesse de la fin du XIX^e^ siècle, dont Edith Nesbit, Kenneth Grahame, Isabel Bellery, Alice Calhoun Haines, Tudor Jenks et Rosamund Praeger, puis d'auteur·trices pour adultes comme J. R. R. Tolkien (d'ailleurs aussi auteur pour la jeunesse[41]), la créature draconique délaisse progressivement son statut de fonction structurelle du récit et sa symbolique de « problème à résoudre » pour s'incarner dans différents *personnages*, avec des enjeux et des voix propres à chacun d'entre eux (28).

C'est sur cette notion de *personnage*, et plus particulièrement sur la relation du personnage au mythe et à la figure mythique, que je m'attarderai désormais.

1.1.2.3 Incarnations de la figure mythique : les personnages

Les dynamiques du mythe, entre modélisation et variations, trouvent écho dans le mécanisme de fonctionnement de la figure mythique, que définit Véronique Léonard-Roques dans la préface et le premier chapitre de *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses* (2008). Au croisement de la figure et du mythe, la notion de figure mythique

> apparaît comme une forme relationnelle dynamique, élément constitutif d'un système qui la lie au mythe et elle-même système faisant intervenir une série de *personnages*. Plurielle, labile, *elle est à la fois moule et ensemble d'incarnations*, perpétuant en cela le sens étymologique du latin *figura*. *Nécessairement prise dans un processus de répétition et de transmission, qui*

[39] Cheetman précise que ces transformations ont d'abord un but didactique et moralisateur : « The translation of the traditional dragon story from adult culture to child culture initially seems to have had little effect on the dragon itself. However, the shift did have the effect of making dragon stories seem to be somehow natural and appropriate fare for children, whilst at the same time simplifying and stereotyping the stories and making them even more clearly didactic and moralistic than previously (Johnston, 1964, pp. 29-31). » (2014, 29)

[40] Du côté des études sur les dragon·nes, on trouve *Dragons et Dragonlore* (1928) d'E. Ingersoll et « *Beowulf*: The Monsters and the Critics » (1936) de J. R. R. Tolkien.

[41] Notamment, dans *The Hobbit* (1937) paraît le dragon antagoniste Smaug.

> *appelle la réactualisation d'une image aux potentialités narratives*, elle est fondamentalement « transitionnelle » (25, je souligne).

En d'autres termes, si la figure mythique renvoie à la forme, au modèle – soit à « l'idée de caractère marquant » (12) et à « l'ensemble des motifs qui forment le scénario mythique » (15) –, elle ne peut se concevoir que « dans la répétition, la recréation, l'écart, la variation » (15) – soit ses différentes *incarnations, les personnages*. C'est par leur biais que, comme les mythes dans lesquels elle s'inscrit, la figure mythique met en relation diverses époques, civilisations, visions du monde et discours. Les personnages, à leur tour, ont le potentiel de devenir un lieu de coalescence où différentes figures mythiques se rencontrent, se contaminent et se renouvellent (16-17). On peut citer, à cet effet, l'exemple des dragon·nes de la culture populaire britannique du XIX[e] siècle, qui émergent et se diversifient, comme je l'ai déjà noté, au croisement de la légende de saint George, de la redécouverte des récits scandinaves et de l'intérêt croissants pour les figures draconiques japonaises et chinoises (Cheetham, 2014, 18).

Quelques décennies plus tard, l'écrivain J. R. R. Tolkien, qui était également un érudit ayant étudié les dragon·nes scandinaves[42], apporte sa touche à la réflexion critique sur lea dragon·e-personnage. Il distingue deux types de dragon·nes :

1. Le « draconitas », la représentation allégorique du dragon ayant pour objectif de personnifier l'avarice (Honegger, 2009, 28)[43] et occupant davantage le rôle d'une fonction dans le récit ;

2. Le « draco », protagoniste à part entière, bestial et capable de penser par lui-même (Tolkien, 1936, 17, cité dans Honegger, 2009, 28)[44].

Afin que lea dragon·ne soit considéré·e comme un véritable personnage[45], iel ne doit toutefois pas se contenter de parler :

---

[42] Consulter « *Beowulf*: The Monsters and the Critics » (1936).

[43] Honegger cite comme exemples le dragon chrétien, incarnation de Satan, Fáfnir, de la *Saga of the Volsungs* (XII[e] siècle), et Eustace, du cycle de fantasy jeunesse plus récent *The Chronicles of Narnia* (1950-1956) de C. S. Lewis, transformés en dragons afin d'être punis de leur avarice.

[44] Honegger donne comme exemples Smaug, dans *The Hobbit* (1937) de J. R. R. Tolkien, mais également les dragon·nes de Barbara Hambly (*Dragonsbane,* 1985 ; *Dragonshadow,* 1999 ; *Knight of the Demon Queen*, 2000 ; *Dragonstar,* 2002), d'Anne McCaffrey (cycle *Dragonriders of Pern,* 1968-1978), de Christopher Paolini (cycle *The Inheritance,* 2002-2023) et d'Ursula K. Le Guin (cycle *Earthsea,* 1968-2001).

[45] Pour une analyse des différentes formes de dragon·nes en fonction de la terminologie tolkienienne, consulter « A good dragon is hard to find or, from *draconitas* to *draco* » (2009) de Thomas Honegger.

> [t]he way towards successful literary dragon-characters is thus to strike the right balance between primarily human traits (speech, rational reasoning, ability to plan one's actions, ability to love, but also to pretend and deceive – and, maybe, humour) and the predominantly animal nature and physical shape (Honegger, 2009, 44).

En ce sens, les dragon·nes comme « animaux domestiques », sans personnalité définie et auquel on ne donne pas un espace central dans l'histoire, ne peuvent être considérées comme des personnages (53-54).

C'est donc en fantasy, genre qui se développe aux XIX^e^ et XX^e^ siècles d'abord dans l'aire culturelle de langue anglaise, que ce type de dragon·ne-personnage s'affirme et se diversifie ; c'est également par le biais de ce genre que, après une incubation et une transformation du côté de la culture de jeunesse et du folklore, la figure de lea dragon·ne fait aussi son retour dans la littérature destinée aux adultes au cours du XX^e^ siècle (28), et se transforme peu à peu en personnage.

Plus largement, le rapprochement opéré par Léonard-Roques de la notion de figure mythique avec celle de personnage a trois implications pertinentes à ma réflexion. Premièrement, la figure mythique ne peut se réduire à un seul personnage, à une première incarnation. Son origine ne peut *pas* être retracée : il n'y a ni de héros préoriginel ni de héros fondateur à la figure mythique, bien que celle-ci puisse « être identifiée par un nom qui fixe la référence (Médée, Ève, Lorelei) » (26), appelée « figure de référence ». Dans le cas de la figure de lea dragon·ne, il s'agit du dragon-monstre (implicitement mâle) contre lequel lutte le héros-noble-masculin, auquel une place non négligeable a été taillée dans notre imaginaire. Cependant, comme la figure mythique est aussi « *une longue série* de dieux et de déesses, héros et héroïnes, hommes et femmes du passé dont l'histoire et le comportement sont devenus exemplaires par le biais d'une modélisation » (Gély, citée dans Léonard-Roques, 2008, 12, je souligne), chaque personnage/incarnation doit être pris dans sa mouvance, dans le réseau d'autres incarnations auxquelles il fait écho. Ainsi, le héros-noble ne peut être pensé sans le héros masculin issu des classes sociales inférieures ou sans le héros-divin. Le dragon mâle renvoie aussi au dragon de l'Apocalypse, au serpent de la Genèse et aux créatures ophidiennes préchrétiennes, initiatiques, sur les corps desquelles est édifié le monde civilisé.

Deuxièmement, la notion de personnage implique une « image de la personne humaine (ou [une] personnification d'une créature non humaine) » (12), soit un corps imaginé, et la « construction textuelle d'un rôle actanciel » (12), soit la fonction qu'occupe le personnage dans le récit. Elle est également liée à la question de la personnalité, dont les incarnations des figures mythiques ne peuvent pas être séparées. Aussi les figures mythiques sont-elles associées à des traits de caractère, à des comportements (12). On remarque le même phénomène chez les dragon·nes du XX^e^ siècle, dont le passage d'un rôle fonctionnel au statut de personnage est à l'origine de la diversification : divers traits et genres, explosions des rôles narratifs,

différentes personnalités. Corps, personnalité et rôle des incarnations doivent donc être considérés ensemble lorsqu'il s'agit d'étudier une figure mythique.

Troisièmement, la figure mythique et ses incarnations sont marquées par les rapports de pouvoir historiquement situés, et renseignent sur ceux-ci. Citant les propos de Jacques Boulogne, Léonard-Roques indique que la figure mythique qui est identifiée comme la figure de référence est « le résultat du succès *aléatoire* de telle ou telle œuvre et de son passage, encore plus fortuit, à la postérité » (30, je souligne). Bien que la tension entre déshistoricisation et réhistoricisation soit soulignée et « articulée sur une tension plus générale entre particularisation et universalisation (et non pas universalité) » (15-16) et que les transformations de la figure mythique soient bel et bien impossibles à prévoir, cette mention du « succès aléatoire » de la figure de référence ne tient pas assez compte des rapports de pouvoir en jeu dans la réception d'une production culturelle. Elle déhistoricise plutôt les dynamiques en place. Or, le succès n'est *jamais totalement* aléatoire, indépendant du moment de sa création ou de sa redécouverte.

Il convient donc d'insister sur cette dimension politique de la figure mythique et de ses incarnations : le choix d'une version ou de versions comme figure de référence au détriment d'autres est l'effet des rapports de pouvoir historiquement et culturellement situés au moment dudit choix. Il renseigne sur ces rapports et sur les valeurs dominantes d'une époque, comme la figure renseigne sur les rapports de pouvoir au cœur d'un imaginaire. On peut ici prendre à témoin le dragon mâle, inspiré du récit de l'Apocalypse et tué par le héros-noble : la domination de cette représentation en Occident, du Moyen Âge au XVIII^{e} siècle, s'explique par l'influence de la religion chrétienne et de la dichotomie Bien/Mal dans l'imaginaire et sur la civilisation occidentale (influence toujours présente aujourd'hui malgré la laïcisation de l'État) ; son déclin est lié à l'avènement d'autres discours historiquement situés, ceux des Lumières et de la Révolution industrielle.

Ces rapports de pouvoir marquent aussi la récupération d'une figure mythique par des discours subversifs. À l'instar mythe dans lequel elle s'inscrit, elle peut être employée afin de contester l'ordre établi, comme l'indique Léonard-Roques :

> Ensemble d'actualisations potentiellement infinies, la figure mythique se nourrit de cette quête toujours renouvelée de sens. […] Support et expression d'un désir excessif sinon monstrueux, la figure mythique fascine, incarnant ce qu'André Dabezies appelle des « situations-limites ». De sa relation au monde découle aussi la double perspective dans laquelle elle est prise : un mouvement d'horizontalité (l'ensemble des motifs qui forment le scénario mythique ou tout au moins l'image auxquelles elle est liée) qui se conjugue dans un élan vertical (ses différentes incarnations) (15).

C'est dans cette verticalité, dans ces variations des personnages-incarnations (et, rappelons-le, de leurs corps, personnalités et rôles) que s'inscrit une subversion potentielle. La transformation, aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, du scénario mythique du tueur de dragon·nes peut tenir lieu d'exemple de cette tension entre réitération et contestation : passant d'un héros mâle noble à un héros mâle issu des classes populaires, cette représentation réactive la structure mythique tout en la contestant. On peut donc dire que la figure mythique glisse continuellement entre ces deux pôles : d'un côté, la répétition de la figure, de l'autre, la variation (peut-être) subversive par le biais de ses incarnations.

Les figures mythiques sont ainsi nécessaires à la transmission du mythe : elles s'incarnent en personnages, dont les trajectoires narratives, corps, personnalités, rôles et symboliques sont porteuses de significations et de valeurs. Ce faisant, elles deviennent un lieu de révolution pour les individus tenus à l'écart des sphères du pouvoir, dont les femmes.

1.2 (Ré)Écrire les mythes, faire révolution : critiques et réappropriations des récits des origines

Dès les années 1960, la critique féministe s'est penchée sur la réécriture de mythes en littérature et dans d'autres sphères culturelles. Souvent amalgamée à celle des réécritures de contes de fées, dont le processus de transformation fait écho à celui de l'imaginaire mythique, la réappropriation des mythes par les écrivaines a fait et continue de faire l'objet de nombreuses études[46].

1.2.1 Critiques féministes du mythe et de ses figures

La principale critique que les théoriciennes féministes adressent aux théorisations du mythe relève de leur oubli de prendre en compte l'historicité des récits, des événements et des personnages mis en scène (DuPlessis, 1985, 106), soit les rapports de pouvoir qui les modulent – ma précédente critique de la conceptualisation de la figure mythique s'inscrit dans cette lignée. Dans *Writing Beyond the Ending*, Rachel Blau DuPlessis écrit :

> myth is built on and claims the denial of history, transforming « history into nature ». Myth best demonstrates its ideological character by refusing to acknowledge that it ever had any truck with the nonuniversal or that nontranscendent. Of all our stories, myths are considered

[46] Entre autres, voir les chapitres « "Perceiving the other-side of everything": Tactics of revisionary Mythopoesis » et « The Critique of Consciousness and Myth in Levertow, Rich, and Rukeyser » dans *Writing Beyond the Ending* (1985) de Rachel Blau DuPlessis, « Women's Rewriting of Myth » (1992) de Diane Purkiss, « On Psychic Activism: Feminist Mythmaking » (1997) de Jane Caputi, *Myth and Fairy Tales in Contemporary Women's Fiction* (2001) de Susan Sellers, *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought* (2006) de Vanda Zajko et Miriam Leonard, et *Fairy Tales, Myth, and Psychoanalytic Theory. Feminism and Retelling the Tale* (2014/2016) de Veronica L. Shanoes.

> the most universal, describing deep structures of human need and evincing the most cunning knowledge of « mankind » (1985, 106).

Plutôt que de concevoir le mythe comme un récit primaire, universel, ahistorique et révélateur de l'essence de l'être humain (ici codé comme masculin, mais normalisé)[47], les critiques féministes invitent à le théoriser comme un système culturel d'interprétations, imprégné par les représentations et les récits du groupe dominant (106). Elles indiquent que la fonction majeure du mythe ne consiste pas en une affirmation identitaire et communautaire pour tous·tes : seule la culture hégémonique est solidifiée, consolidée et affirmée (107), le plus souvent par l'élévation de dualismes hiérarchiques (Haraway, 2007, 75)[48] : « [m]yths may provide a charter for certain kinds of institutional authority by excluding stories that tell the "wrong" tale from the canon; by cementing or palliating contradictions; by assimilating the narrative of conquered peoples to the myths of a conquering nation » (DuPlessis, 1985, 107). Le mythe et ses figures sont donc des outils de domination qui, loin de se restreindre au genre, sont employés afin de réduire au silence et de marginaliser des groupes en les reléguant au statut d'« Autre ». En ce sens, le discours patriarcal occidental judéo-chrétien a universalisé son système de pensée en invisibilisant les pratiques culturelles non patriarcales, non occidentales ou païennes, dès lors définies comme inférieures et illégitimes plutôt que différentes (7)[49]. De fait, le mythe est lié à la construction identitaire d'une communauté et une identité de groupe s'édifie par l'opposition du groupe de référence à un second groupe, identifié comme « Autre », et par la hiérarchisation des valeurs associées à chacun de ces groupes[50].

---

[47] Il s'agit notamment de la critique adressée à l'ouvrage *The Hero with a Thousand Faces* (1949) de Joseph Campbell, dans lequel le spécialiste de la mythologie comparée établit les « grandes lignes fondamentales du thème mythologique universel de l'aventure du héros » (Campbell, 1948/2008, 39). Parmi les réponses, on retrouve l'ouvrage *The Heroine with 1001 Faces* (2021) de Maria Tatar, qui déconstruit le culte du héros-guerrier.

[48] Donna Haraway écrit que « [l]es plus importants de ces inquiétants dualismes sont les suivants : soi/autre, corps/esprit, nature/culture, mâle/femelle, civilisé/primitif, réalité/apparence, tout/partie, agent/ressource, créateur/créature, actif/passif, vrai/ faux, vérité/illusion, total/partiel, Dieu/homme » (2007, 75).

[49] Gerda Lerner considère le patriarcat comme un phénomène historique aux multiples conséquences : « This strategic turning of "difference into dominance" was accompanied by male appropriation of women's sexuality and reproductive capacities. It is only in the past two hundred years, Lerner notes, that groups of women in patriarchal cultures have become conscious of a group identity and the actuality of their historical experience, leading some to "reclaim our past," the entire record of women's history and worldviews (121). » (1997, 121, citée dans Caputi, 2004, 7)

[50] Dans *Figures de l'Autre dans le roman québécois* (2004), Janet M. Paterson, s'inspirant de la notion sociologique de « groupe de référence » d'Eric Landowski, écrit que « le groupe de référence est celui qui établira les codes sociaux et en décidera les paramètres ; c'est lui qui valorisera certains attributs hérités ou acquis. D'où, comme le démontre Landowski, son pouvoir d'admission, d'assimilation, de ségrégation ou d'exclusion sur ceux qui seront perçus comme étant différents (1997 : 45-86) » (24). C'est donc le groupe de référence qui détermine les traits considérés comme « identitaires » du groupe, ceux « liés à l'identité du groupe et produisant un sentiment d'appartenance » (26), et ceux péjoratifs associés à l'altérité (21-22). Il en va de même dans les univers romanesques produits par les textes, qu'ils soient plus proches du réel ou ouvertement construits, comme c'est le cas des univers secondaires de fantasy.

Qu'en est-il, plus spécifiquement, de la représentation de la figure féminine au sein des mythes patriarcaux des origines mettant en scène des dragon·nes ? Bien que je ne l'aie pas mentionnée jusqu'à présent, cette dernière n'en est évidemment pas absente, se situant plutôt au cœur d'interprétations divergentes. De fait, le schéma légendaire classique, autour duquel s'articule la quête initiatique du héros masculin, ne comprend pas uniquement un héros masculin et la créature monstrueuse affrontée, mais est constitué par le trio « héros, princesse, monstre » (Absalon, 2005, 37). C'est la dynamique de ce trio qui lui permet « [d']acqu[érir] une signification amoureuse ou érotique » (Absalon, 2005, 37).

Dans le schéma classique, la figure féminine occupe deux postures : celle du monstre et celle de la dame. DuPlessis souligne que toutes deux jouent des rôles à la fois opposés et interreliés dans le mythe conservateur :

> a male hero (like Perseus) engages in a struggle or quest to liberate *a captive woman*, and possibly a treasure, *from a female monster*. At the successful end of the struggle, the hero marries the *captive*, having extricated her from the coils of the "*terrible mother*", *a snake or dragon*, who represents the captive's own dangerous and despised matriarchal past. The *captive woman* is the necessary contributor to the hero's development, representing a fruitfulness and creativity that he appropriates and that transforms him. The hero severs (or rescues) the creative, supportive, enriching aspects of the female from the baleful, destructive, devouring aspects, becoming the custodian of the "good" and the repressor of the "wicked" aspects of female power. […] *This kind of tale offers marriage to its female character, quest and control to its male, and, in addition, makes the female relatively impotent* (DuPlessis, 1985, 132-133 ; je souligne).

Dans *Goddesses and Monsters: Women, Myth, Power, and Popular Culture* (2004), Jane Caputi observe la même structure dans l'imaginaire patriarcal : « the boy becomes the man/hero/god by slaying the representative of nature and origins — the monster/goddess, "the girl" » (4). La figure féminine y est duelle : d'un côté, la femelle monstrueuse, la putain (13) ; de l'autre, la jeune vierge pure, inoffensive. Se retrouve bien là la dichotomie narrativisée de la figure féminine qui marque la conception patriarcale de la féminité[51] : ennemie active ou future épouse passive, forte ou faible, menaçante ou apaisante.

[51] Comme le souligne Virginia Woolf dans *A Room of One's Own* (1929), la figure féminine est régulièrement, dans la littérature écrite par les hommes, dépeinte selon la dichotomie bonne/mauvaise, ange/démone, plutôt que comme une femme réelle, nuancée. Cette configuration, qui traverse l'imaginaire patriarcal, est déjà présente au Moyen Âge, comme le souligne Anne Berthelot dans « Le Fier Baiser, ou comment apprivoiser un dragon (femelle) » : on recense certains cas de créatures serpentines femelles qui, ayant échangé un baiser avec le chevalier, se transforment en belles jeunes filles. Or, ces dernières « ne provoque[nt] pas moins l'effroi que le monstre, et […] le chevalier et/ou élu, n'est pas du tout désireux de gagner la récompense liée à son exploit, c'est-à-dire d'épouser l'ex-dragon. […] Certes, ce motif se présente comme une variation "douce" des schémas guerriers fondés sur le meurtre, plus ou moins arbitraire, d'un dragon mâle incarnant le "versant noir" des vertus et manques chevaleresques. Mais en définitive, il se révèle

Dans ce schéma conservateur patriarcal, la dimension sexuelle ou érotique de l'initiation de la figure masculine est aussi déplacée. Le désir effrayant pour la figure féminine active (la dragonne-serpent) est transféré vers le désir socialement acceptable pour la figure féminine passive et rassurante (la dame en détresse), en séparant ces deux facettes, en écartant et en tuant le danger que pourrait présenter la figure féminine. En vainquant la femelle dangereuse, le garçon devient homme. Ce faisant, la créature ophidienne en vient à représenter, dans ce schéma conservateur masculin, l'antagoniste, la puissance féminine à dominer et à laquelle il faut soustraire la captive au cours de l'initiation – on peut d'ailleurs se demander si cette captive est réellement prisonnière (et de qui), et qui possède le pouvoir de la définir comme « prisonnière ».

Toutefois, Caputi rappelle que ce rapport au féminin n'est plus explicite dans les récits contemporains (2004, 4). Pour Judith A. John, l'usage du pronom masculin pour désigner lea dragon·ne révèle que nous supposons, implicitement du moins, que les dragon·nes sont mâles : « almost rapists in their desire to devour young female virgins » (2004, 220). Dans ces cas où elle est genrée au masculin, devenant un violeur potentiel, la créature peut être lue comme l'incarnation d'un Autre mâle, soit d'un groupe adverse (culturel, social, racial, etc.) présentant une menace pour l'ordre patriarcal dominant. La transmission de l'identité culturelle et sociale reposant, dans les sociétés patriarcales, sur le contrôle des corps des femmes, il est alors du devoir des hommes de protéger ces dernières – ce faisant, de conserver leur pouvoir sur elles afin d'assurer leur propre succession. Rikke Schubart abonde en ce sens : « dragons have, for most part, been seen as an expression of *male* ambition and powers » (2016, 120, l'autrice souligne). Par conséquent, le rapport à la créature au féminin subsiste majoritairement sous la forme ancienne du combat entre le héros tueur de dragon·nes et le monstre, structure récurrente des mythes patriarcaux. Ce faisant, ces récits réactivent implicitement « the patriarchal notion of a powerful female (in this case a female dragon) as an abomination » (John, 2004, 220). Le poème anglais épique « Beowulf » est un exemple de ce schéma[52].

L'association de la figure féminine à la figure mythique de lea dragon·ne est donc foisonnante de possibilités interprétatives et d'emprunts à diverses religions et récits[53]. Cette lecture contribue à complexifier davantage les symboliques de lea dragon·ne et le schéma narratif classique qui structure la quête initiatique du héros-tueur de dragon·nes – dont la figure ne peut pas être pensée hors de sa relation avec la créature ophidienne,

plus grave, et plus sombre, qu'il n'y paraît d'abord : ce qui s'y donne à lire, c'est la peur de l'altérité, aussi, et surtout, déclinée sous les espèces de la féminité. » (2009, 93)

[52] « Beowulf » a fait l'objet d'une retraduction en 2020. Maria Dahvana Headley, la traductrice, y propose une nouvelle lecture du poème, dans une perspective féministe.

[53] À cet effet, consulter *Le Paradis interdit au Moyen Âge. La quête manquée de l'Eden oriental* (2004) de Corin Braga.

son portrait renversé. Ainsi, Judith A. John, suivant l'hypothèse de Paul Newman, souligne que la figure serpentine progressivement démonisée serait la version renversée d'une déesse païenne, à laquelle une connotation négative aurait été attribuée par divers cultes centrés sur le masculin, en quête de légitimité (2004, 220-221). En ce sens, la variante occidentale du récit du tueur de dragon·nes se serait développée afin de symboliser l'invasion du patriarcat et sa destruction des sociétés agraires qui accordaient une plus grande place à la figure féminine en vénérant une déesse (220).

Les travaux de Corin Braga pointent dans la même direction : le chercheur y décrit la figure de la grande-déesse des mythes orientaux, et y explique que le mythe chrétien des origines (la Genèse) reposerait sur une inversion des mythes cananéens, méditerranéens et proche-orientaux en excluant par principe de la sphère du pouvoir divin la figure féminine de la déesse-mère avec laquelle dieu « partagerait […] le gouvernement du monde et assurerait la fertilité de la nature. Cette forclusion de la féminité a pour conséquence une redistribution des attributs de la grande-déesse soit à Yahvé (qui subordonne les pouvoirs créateurs féminins à sa royauté masculine), soit à Ève » (2004, 43). Dans le deuxième cas, Ève devient mère de tous les vivants. Par conséquent, la figure féminine des mythes est « [r]étrogradée au rang d'épouse ou de sœur du grand dieu, au rang de créature, […] [elle] perd sa place dans le conseil des dieux et vient rejoindre l'homme dans la condition mortelle » (43-44). Suivant le changement de leur rôle dans le schéma mythique, les emblèmes de cette déesse, l'arbre de vie et le serpent-dragon (protecteur de l'arbre de vie et, rappelons-le, symbole de la sexualité et de la fertilité) (John, 2004, 221), prennent une autre signification : l'arbre de la destruction, qui mène à un savoir interdit, celui de la chair, et le tentateur maléfique et lubrique incitant Adam et Ève à prendre connaissance de leurs corps (Braga, 2004, 46). La curiosité féminine, démonisée, y est associée au désir sexuel, dès lors considéré comme un vice (Tatar, 2021, 167).

Le récit de l'Apocalypse, quant à lui, propose, en ce qui a trait à la figure féminine et à la figure draconique, une version renversée de la Genèse (83). Le personnage féminin y est effectivement lu comme une représentante de la Vierge Marie rachetant la faute d'Ève (83) : plutôt que d'être séduite par le diable-dragon, elle met au monde (de manière pure, puisqu'elle est vierge) un Enfant mâle, lequel la défend et vainc le dragon – une allégorie, en quelque sorte, du diable maîtrisé par le Christ (83). La figure du tueur de dragon·nes fait ainsi son retour, et donne cette fois forme au schéma légendaire classique (Absalon, 2005, 37), qui structure la quête initiatique du personnage masculin.

Cette répression du féminin et de la figure féminine ne se restreint pas à la sphère discursive. Les conceptions du monde véhiculées par les mythes et récits des origines ayant un impact matériel, la représentation de la femelle comme antagoniste monstrueuse, et du pouvoir féminin à contrôler et à oblitérer, n'est pas sans

conséquence pour les personnes s'identifiant ou étant identifiées comme femmes (Caputi, 2004, 18). Jane Caputi qualifie d'ailleurs le meurtre de la déesse comme « le meurtre sexuel original » (18)[54], celui à l'origine de toutes les violences sexuelles perpétrées contre les femmes et les personnes ne correspondant pas à la norme masculine, dominante, impénétrable[55] : « This killing of serpent – and vulva – identified goddess/monsters continues to preoccupy god-identified men in popular culture as in the real world, and these types (as militarists, murderers, and nuclear family men) become the very harm they claim to be protecting us all from » (18).

Néanmoins, bien que les récits patriarcaux distordent les représentations du pouvoir et des figures féminines, ils contiennent, en toile de fond, un pouvoir mythique volé (Daly, 1978, 47). En adoptant une perspective centrée sur les genres et les rapports de pouvoir entre ces derniers[56], il devient possible de faire ressurgir ces histoires, comme mentionné en introduction :

> [W]e begin to unearth stories of repressed and slandered, though deeply attractive and resistant on a subterranean level, female, feminine, and nonphallic powers behind such monstrous figures as vamps, dragon ladies, bulldaggers, psychic friends, weak sisters, evil stepmothers, dark ladies, fifty-feet women, witches, wimps, bitches, flaming fairies, and aliens (Caputi, 2004, 18-19).

En ce sens, même si la configuration selon laquelle la figure mythique serpentine-draconique est liée à la figure féminine demeure latente, elle est prête à être réactualisée. À être réappropriée.

1.2.2 Réappropriations des récits hégémoniques

Des écrivaines, philosophes et chercheuses n'ont eu de cesse de recycler, de revisiter et de réécrire les mythes et figures mythiques. Elles en produisent différentes interprétations : « ones that first of all refuse to worship the gods of Power, Pride, Possession, Dominance, Quantity, Progress, Speed, and Control, in all the various shapes they assume, from serial killers to nuclear warheads » (Caputi, 2004, 20). Ce faisant, elles reprennent le pouvoir que la pensée patriarcale avait dérobé, s'appuyant parfois sur les traces

[54] Dans la version originale : « the original sex murder ».

[55] Cette idée est aussi présente chez Luce Irigaray dans *Le Corps-à-corps avec la mère* (1981a), par le biais du meurtre de Clytemnestre.

[56] Il en va de même pour l'usage d'autres perspectives critiques visant à décentrer la norme, lesquelles gagnent à être croisées : les études intersectionnelles et décoloniales, les *queer studies*, les *trans studies*, les *disabilities studies*, les *animal studies*, etc.

mémorielles de ces groupes et sociétés non patriarcales effacées qui subsistent, selon Caputi, dans les traditions orales et dans la culture populaire (8).

Or, comme le rappelle Jane Tolmie dans « Medievalism and the Fantasy Heroine » (2006), si ces traces pointent certes vers ces groupes et se fondent sur certaines bases réelles, il convient de faire preuve de prudence :

> [t]he jump to a transparent relationship between literary sources and a lost prehistory is not an easy or clear one, *as literary hostility directed towards women does not necessarily indicate any clear form of female power structure in the distant past*. Fierce, imperious, recalcitrant or unnaturally strong women do not necessarily or obviously tell us more about matriarchy than they tell us about patriarchy. This is not to say that such literary hostility is unmotivated or unhistorical, just that the ways in which it is motivated or historical may be different from those they are often understood to be (152, je souligne).

Par conséquent, plutôt que de tenter de déterminer si les mythes antérieurs plaçaient ou non la figure féminine dans une position centrale de pouvoir, dans le rôle d'une déesse primordiale détruite par l'avènement du patriarcat, plusieurs chercheuses se penchent sur les effets d'une telle croyance dans les sociétés occidentales contemporaines : « The reclaiming of this past and the reworking of its symbols comprise a political, emotional, spiritual, and psychical vision that not only describes but also generates a resistant, nonpatriarchal consciousness and an alternative path of becoming for both women and men » (Caputi, 2004, 10). Le pouvoir de transformation, de création d'une telle croyance, ses effets et affects, dans nos sociétés occidentales contemporaines, comptent ainsi bien davantage que sa réalité historique : il est un vecteur de création. Lori Saint-Martin, dans « De la mère patriarcale à la mère légendaire : *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault » (1991), souligne également qu'il est plus pertinent de s'interroger sur l'usage de la figure de la déesse par les écrivaines que de se questionner sur sa réalité historique (250, note 33).

L'accès à l'écriture, et à la réécriture, par les femmes marque conséquemment leur accès aux outils du groupe dominant et au pouvoir de signifier. Or, ce pouvoir de l'écriture ne doit pas, rappelle Haraway, être considéré comme « phallique ni innocent » (71) ; au contraire, il engage une responsabilité. Ainsi, l'écriture, lorsque couplée à la renonciation au mythe des origines (et à l'idée de nature qui souvent l'accompagne), est une manière de survivre en s'appropriant les figures « qui vous permettent de marquer un monde qui vous a marqué comme *autre* » (71 ; l'autrice souligne). Ces figures resignifiées et situées, en mêlant l'imaginaire au matériel, les récits à l'histoire (2004, 1), le personnel au politique, permettent alors l'ouverture de « grandes possibilités » (2007, 73). À ce sujet, Haraway écrit : « My hope is that these marked figures might guide us to a more livable place, one that in the spirit of science fiction I have called

“elsewhere” » (2004, 1). En ce sens, l’écriture est un terrain privilégié pour les voix dissidentes, altérisées, et pour la création de collectivités et l’émergence d’alliances qui ont un impact sur le monde réel (3).

Dans l’introduction de *Réécriture de mythes : l’utopie au féminin* (2004), Joëlle Cauville et Metka Zupancic mettent de l’avant le lien entre la survie, l’écriture et le

> besoin de s’imaginer un ordre social autre que celui dans lequel on vivait et qui, une fois mis en place, aurait pu accorder un plus grand rôle à la femme, afin qu’elle exprime sa différence, développe ses propres mythes, reprenne à son compte les anciens schémas de pensée et leur donne une nouvelle saveur (II).

Parmi ces mythes féminins, les chercheuses relèvent un récit central qui émerge après 1970 (121) : « celui du progrès des femmes de la passivité, la faiblesse, à la force, de la victimisation au rôle d’agent, du silence à la revendication du droit à l’expression, de l’oppression à la libération » (121). C’est par le biais de la réécriture des figures mythiques, au cœur des mythes, que se font entendre ces voix.

1.3 Figurations mythiques : appropriation féministe et queer du processus de construction des figures mythiques

Pour des penseuses telles que Rosi Braidotti et Donna Haraway, les systèmes de mythes réappropriés, et principalement les figures mythiques, deviennent des outils, à l’intersection de l’instrument et du concept (Haraway, 2007, 53), un langage politique susceptible de subvertir la notion d’identité hégémonique et celle de la frontière identitaire – la frontière entre corps social et corps organique (76-81). La question des corporalités personnelles et politiques, de leur rapport à l’espace, de leur contrôle, transformation, fragmentation, recréation, profusion, est fondamentale à l’imagerie mythique féministe. À l’intersection de ces mythes hégémoniques et de leur réappropriation surgissent ainsi ces fictions politiques, issues des figures mythiques, que sont les *figurations (mythiques)*[57].

1.3.1 Définir la figuration : de la figure mythique à la métaphore identitaire

Dans « Liminaliens and Others – But Mostly Vamps, Dragons and Women’s Sf » (1997), Liana Borghi fait état de la diversité des images discursives développées par les penseur·euses féministes et queers afin de

[57] Au concept de « figuration » employée par les théoriciennes, j’accole le terme « mythique » afin de bien marquer la filiation entre figure mythique et figuration, bien que les théoriciennes dont il sera question ne le fassent pas de manière aussi concrète.

représenter le soi (*self*) et l'expérience autre que celle du modèle dominant[58] (102). Leur objectif consiste à promouvoir différents modèles : « models for "empowered speaking positions", and new "places to speak from" » (102). Borghi explique que ces images discursives, qu'elle nomme figurations, ont une structure commune :

> a structure build on political and cultural analyses of women's different experiences of oppression, disaffection, resistance. They mostly view the body as the site from which to read the symbiotic relationships that articulate our location, the definitional fractures of our identity, the borderline between gender and its others (102).

Ces figurations surreprésentent donc (a) le corporel et ses savoirs localisés. En évoquant différentes figures mythiques déjà présentes dans nos imaginaires, elles ont aussi (b) l'avantage de mettre en lumière les mécanismes performatifs concourant à la fabrication des mythes patriarcaux des origines, de la pureté raciale et de la suprématie humaine (103).

Comment les figurations y parviennent-elles ? Pour Daniel Vaillancourt, la notion de figuration désigne *l'ensemble des processus*, au croisement du social et du personnel, *dont la figure est le résultat* (2012, 242). En tant qu'instance de création, elle ouvre ce que Richard Kearney qualifie d'« horizon de la possibilité » (2012, 69). Si « la possibilité est le sens du monde » (70), la figuration est ainsi « l'ouverture de l'expérience à un monde qui vient, qui s'annonce, qui *peut* être » (77). Pour ce faire, il lui faut pressentir « ce qui est absent » (70), soit offrir « une place à l'irreprésentable » (Noudelmann, 2012, 46). À ce sujet, François Noudelmann écrit que, pour Jean-Pierre Vernant, « "[i]l y a au départ de l'entreprise de figuration la tentative paradoxale pour inscrire l'absence dans la présence, pour insérer l'autre, l'ailleurs dans notre univers familier" » (46). En d'autres termes, l'usage de la figuration consiste à faire apparaître l'altérité, à ouvrir les significations de la figure à ce qui se situe hors discours, hors de ce qui est figurable, hors de l'horizon du possible. La figure en est le résultat.

L'on comprend alors son importance pour les penseurs·euses féministes et queers, qui cherchent à faire émerger, par l'usage des figurations, les images, représentations, voix que les idéologies patriarcales dominantes – et qui se retrouvent dans les traits les plus récurrents des figures – ont tenté d'étouffer tout en dévoilant les rouages derrière cet effacement. Or, la conceptualisation des figurations, chez ces théoriciens·nes, s'écarte de la bicatégorisation absence/présence, représentable/irreprésentable,

[58] Pour ce faire, Borghi cite tour à tour les autrices et figurations suivantes : « Gloria Anzaldua's Mestiza, Teresa De Lauretis' Eccentic Subjects, Donna Haraway's Cyborg, Trinh Minh-Ha's Inappropriate/d Other, Sue-Ellen Case's Vampire, Rosi Braidotti's Nomadic Subjects, Jamaica Kincaid's Prismatic Subject and Anna Camaiti Hostert's Passing Subject […] [and] Judith Butler's passing/queering subjects » (102).

identité/altérité, sous-entendue chez Kearney, Vernant et Noudelmann : les figurations sont plurielles, multiples, diversifiées, excentriques, mobiles, hybrides. Comme l'indique Donna Haraway dans « *Ecce Homo*, "Ne suis-je pas une femme ?" et autres inapproprié/es : de l'humain dans un paysage posthumaniste », la figuration « permet de mettre en scène *des* possibles passés et futurs » (2007, 221, je souligne) et de faire place à de potentiel*s* sujet*s* d'énonciation.

La figuration sert aussi d'appui aux penseurs·euses féministes et queers qui cherchent à reconceptualiser les identités hors de l'opposition binaire normative identité/altérité en brouillant les représentations hégémoniques. À ce sujet, Teresa de Lauretis explique que la théorie féministe doit reconnaître « ses propres déterminations sociales et discursives mais […] se tenir également aussi [*sic*] en dehors d'elles et les dépasser » (1990, 116). Cette position à la fois à l'intérieur et en marge de la culture dominante permet de critiquer le système et de

> reconceptualiser le sujet en tant qu'entité mouvante et multiple selon les axes variables de la différence ; [de] repenser les relations entre les formes de l'oppression et les modes de résistance et de capacité d'agir ; ainsi qu'entre les pratiques d'écriture et les modèles formels de compréhension, lorsqu'on fait théorie ; une redéfinition émergente de la marginalité comme situation, de l'identité comme désidentification... (116)

Dans cette même perspective de redéfinition critique, la théoricienne Trinh Minh-ha propose le terme « inappropriate/d other » (autres inapproprié·es). Comme l'explique Donna Haraway, appuyant ses propres réflexions sur les réflexions de Minh-ha, le concept désigne une variété d'individus :

> the networks of multicultural, ethnic, racial, national, and sexual actors emerging since World War II, […] the historical positioning of who cannot adopt the mask of either "self" or "other" offered by previously dominant, modern Western narratives of identity and politics. To be "inappropriate/d" does not mean "not to be in relation with" […]. Rather to be an "inappropriate/d other" means to be in critical, deconstructive relationality, in a diffracting rather than reflecting (ratio)nality – as the means of making potent connection that exceeds domination. To be inappropriate/d is not to fit the *taxon*, to be dislocated from the available maps specifying kinds of actors and kinds of narrative, not to be originally fixed by difference (2004, 69, l'autrice souligne).

En ce sens, être « inapproprié·e » implique de ne pas correspondre aux catégories du système dominant et de ne pas pouvoir être absorbé·e ni intégré·e par celui-ci. La différence n'est pas, ici, la marque d'une altérité immuable à laquelle s'opposerait la norme. Loin de fixer le sujet, elle est mouvante, une posture de résistance critique pour ces corps et récits, *ces gens* (puisqu'il s'agit bien de réfléchir à des situations et individus réels, et aux implications matérielles de leur différence) *qui appartiennent et n'appartiennent pas* à la culture dominante.

Pour plusieurs critiques et théoriciens·nes qui cherchent à « figurer cette "différence" en tant que "différence critique à l'intérieur de", non en tant que marqueur taxinomique spécial qui fonde la différence en *apartheid* » (Allard, 2007, 25, l'auteur souligne), les mythes et figures mythiques qui structurent nos imaginaires sont des sources d'inspiration et de métaphores identitaires. Parce que la réalité sociale est à la fois matérielle, un « vécu de relations » (Haraway, 2007, 30), et une construction politique que Haraway qualifie de « la plus puissante des fictions » (3), envisager d'autres récits et réalités par la figuration est, pour résumer, une manière de résister à l'oppression, de l'intérieur et de l'extérieur du système dominant. De l'attaquer avec ses propres armes, par le processus qui construit les figures – piliers de l'imaginaire, lui-même marqué par les idéologies dominantes.

Il en va ainsi des figurations de lea cyborg et de la déesse – fondées sur le mythe de la déesse païenne détruite dans les récits patriarcaux, dont j'ai précédemment discuté.

1.3.2 Cyborg et déesse : figurations en tension

La figuration de lea cyborg a été élaborée par Donna Haraway à partir des textes d'autrices de fiction telles que Joanna Russ, James Tiptree Jr., Octavia Butler et Monique Wittig – pour ne citer que celles-ci (Haraway, 2007, 69). Dans « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^{e} siècle », Haraway explique qu'elle a tenté « de construire un mythe politique ironique qui soit fidèle au féminisme, au socialisme et au matérialisme » (2007, 29). Dans un contexte où s'effondrent les frontières hégémoniques duelles entre l'animal et l'être humain, l'organisme et le mécanique, la corporalité et le monde des idées, la figuration de lea cyborg est employée par la philosophe en tant que fiction politique, à la fois imaginaire et matérielle, pour penser l'identité, le sujet et l'expérience. Il s'agit d'une « métaphore stratégique, [d']un trope puissant, [d']une ressource imaginaire ouvrant à d'autres narrations de l'humain et de la nature, de la science et de la culture » (2007, 20).

Chez Haraway, le réseau, la coalition, l'alliance, le lien, la *transgression des frontières* forment le cœur de la conceptualisation identitaire cyborgienne, au détriment de l'identité individuelle unique et étanche. Les identités sont ainsi conçues comme toujours ouvertes, connectées, « collectives et personnelles, […] contradictoires et partielles » (Haraway, 2007, 42). Lorsqu'appliquée aux mouvements féministes, cette manière de concevoir l'identité implique que le pouvoir d'agir dépend du désir de coalition, *d'alliance*, plutôt que de l'identification « naturelle » à un groupe (40).

Or, la figuration de lea cyborg est aussi objet de critiques. Une part de la pensée féministe américaine sur les figurations mythiques est traversée par une tension entre cyborg et déesse, cette mère primordiale détruite

par l'avènement du patriarcat avec laquelle il conviendrait de renouer. Dans son ouvrage *Goddesses and Monsters: Women, Myth, Power, and Popular Culture* (2004), Jane Caputi met d'ailleurs en garde contre une idéalisation de lea cyborg et de la puissance (potentiellement destructrice, non éthique et coercitive) de la technologie, tout en critiquant parallèlement la perception de la déesse comme une simple et stupide figure de la fertilité (400). Plutôt que de réitérer une structure duelle entre ces deux figurations, qui ne ferait que reproduire la division entre culture/technologie d'un côté et nature de l'autre (division binaire faisant par ailleurs écho à celle du masculin et du féminin), la théoricienne intègre lea cyborg à la déesse – là où Haraway écrit que la déesse et lea cyborg sont « liées l'une à l'autre dans une spirale qui danse » (Haraway, 2007, 82) : « Goddess/cosmos/nature also has a very thoughtful Destroyer aspect, signifying the most awesome, feared, and envied of those "vast powers not of man's making" – death itself » (Caputi, 2004, 400). Pour Caputi, la figuration de lea cyborg représente cette face destructrice de la déesse (402) ; ici, la théoricienne témoigne d'une méfiance devant une technologie potentiellement dévastatrice, conception qui accompagne certains discours féministes et écologiques.

Malgré tout, déesse et cyborg partagent maintes caractéristiques : connexions, alliances, liens et brouillage des catégorisations binaires – incluant celle de l'animal et de l'être humain. Loin d'être mutuellement exclusives, ces deux figurations mythiques sont, à mon sens, des lentilles légèrement différentes pour appréhender et penser des phénomènes sociaux et des identités alternatives ; déesse et cyborg sont des formes qui éclairent d'autres réalités, soit par l'appropriation d'un domaine associé à la masculinité (les sciences et technologies), soit par la revalorisation d'une sphère associée à la féminité et dépouillée de ses nuances par la pensée patriarcale (la nature).

Or, le danger se trouve dans la réitération potentielle de cette division entre culture et nature, qui repose sur une bicatégorisation genrée. Si ni Caputi ni Haraway ne s'y laissent prendre[59] , il n'en demeure pas moins que les *noms* de ces figurations évoquent, dans leurs connotations premières, la dualité que les théoriciennes critiquent. Pour cette raison, l'usage de l'une *ou* de l'autre n'est pas approprié dans le cadre de mon étude. Choisir une seule de ces figurations risquerait, de fait, de réactiver une division binaire entre le masculin (réapproprié) et le féminin (revalorisé). Or, ces deux processus sont essentiels à ma réflexion et s'entrelacent incessamment dans mon corpus.

[59] La grande déesse est, chez Caputi, aussi couramment utilisée pour l'analyse de phénomènes identitaires et sociaux relevant de la science, de la technologie et de l'avenir que lea cyborg l'est pour mettre en relation l'être humain avec la nature et les animaux chez Haraway.

C'est donc vers leur point de rencontre que je me tournerai : la *figuration mythique de la monstruosité* qui, plutôt que de réitérer ces dualités hiérarchiques, en permet l'hybridation.

1.4 Figuration mythique de la monstruosité : de l'Autre aliéné à la politisation des différences plurielles

Cyborg et déesse se rejoignent dans le monstre, dans ce brouillage des frontières, dans ce croisement hybride qui soulève des enjeux éthiques et met en jeu le rapport à l'altérité – connotée négativement par la pensée patriarcale, capitaliste, raciste, spéciste et validiste. De fait, Donna Haraway et Jane Caputi proposent toutes deux des analyses où « monstres cyborgiens » (Haraway, 2007, 79) et « Goddess/Monster » (Caputi, 2004, 14-20) sont synonymes d'une monstruosité liée à la féminité et à une pluralité d'identités marginales. Pareillement, dans « Mothers, Monsters and Machines », Rosi Braidotti associe monstre et cyborg, concevant lea cyborg comme un monstre moderne (Braidotti, 1994a, 92). Les frontières sont poreuses entre ces figurations et la monstruosité permet de *circuler* de l'une à l'autre, d'hybrider leurs traits.

1.4.1 Figurations des corps monstrueux

Julia Kristeva, Amy J. Ransom, Rosi Braidotti, Jane Caputi, Donna Haraway, Marie-Hélène Huet, Cristina Santos et Jess Zimmerman, entre autres, font partie des nombreuses théoriciennes à aborder la question du monstre. S'inspirant de la conceptualisation du féminin comme étant l'Autre de la norme masculine élaborée par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe* (1949), elles associent notamment la monstruosité à la figure féminine :

> the association of femininity with monstrosity points to a system of pejoration that is implicit in the binary logic of oppositions that characterize the phallologocentric discursive order. The monstrous as the negative pole, the pole of pejoration, is structurally analogous to the feminine as that which is other-than the established norm, whatever the norm may be. The actual propositional content of the terms of opposition is less significant for me than its logic. *Within this dualistic economy, monsters are, just like bodily female subjects, a figure of devalued difference. The figure as such provides the fuel for the production of normative discourse* (Braidotti, 2011, 225, je souligne).

Ce lien entre la féminité, et plus particulièrement le corps féminin, et la monstruosité est profondément ancré dans la pensée misogyne occidentale. Proposant une généalogie de ces discours croisant corporalités féminines et monstrueuses, Braidotti montre comment ce rapprochement traverse les époques. Pour ce faire, elle remonte jusqu'à l'Antiquité :

> The association of women with monsters goes back as far as Aristotle, who, in *The Generation of Animals*, posits the human norm in terms of bodily organization based on a male model. Thus, in reproduction, when everything goes according to the norm, a boy is produced; the

> female only happens when something goes wrong or fails to occur in the reproductive process (224).

Dans cette logique duelle, si le corps masculin est la norme de référence afin de concevoir la matérialité et la subjectivité de l'être humain, le corps féminin en est une variation, une déformation de la forme masculine (224) – qu'importe, d'ailleurs, si, selon cette même binarité, la moitié de l'humanité est associée à cette « variation ».

Dès lors, le corps féminin – le corps socialement identifié femme – est signe de l'anormalité et marque de l'infériorité. Selon Braidotti, ce trope ne se cantonne pas à la pensée scientifique occidentale, dont il est d'ailleurs une constante ; à l'origine d'un cliché littéraire misogyne, celui du corps femelle horrifique (225), il est particulièrement prolifique en philosophie : « "she" is forever associated with unholy, disorderly, subhuman, and unsightly phenomena. It's as if "she" carried within herself something that makes her prone to being an enemy of mankind, an outsider in her civilization, an "other" » (225). Au regard des études psychanalytiques, Braidotti associe la terreur de la forme féminine dans les sociétés patriarcales occidentales aux changements qui s'opèrent dans les corps des femmes lors de la grossesse et à la naissance des enfants : « it [the woman's body] is therefore capable of defeating the notion of fixed bodily form, of visible, recognizable, clear, and distinct shape as that which marks the contour of the body. She is morphologically dubious. » (225-226) Reprenant la définition de l'abject de Julia Kristeva, pour laquelle l'abject émerge dans la zone grise, ambiguë, de l'entre-deux, et vient perturber l'ordre[60], Braidotti explique que le corps féminin devient alors le site où se côtoient fascination et horreur : représentant à la fois la vie et la mort, le jour et la nuit, l'actif et le passif, le féminin et le masculin, le sacré et l'abject, la forme féminine – dès lors aussi informe – est un lieu de connexions et de mélanges, où les frontières et les définitions normatives s'affaissent (227). On reconnaît d'ailleurs ici quelques traits de la figuration de la déesse, à la fois crainte et vénérée, laquelle s'ancre donc dans une conception du maternel monstrueux, terrifiant et captivant[61].

Par conséquent, dans la pensée patriarcale occidentale, le corps féminin, maternel et monstrueux, ne peut qu'être réprimé : il est « culturellement et psychiquement impératif de se séparer de la mère et d'accepter la Loi du Père » (227, ma traduction). La féminité en vient à symboliser l'absence, l'altérité signifiée

[60] Selon Kristeva, l'abject est « ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte » (1980/1983, 12). Il est le lieu où le sens s'effondre, dehors (9-12), mais également dedans, puisque renvoyant indirectement au système normatif dont il est le reflet inversé.

[61] Cette conception duelle du maternel monstrueux se trouve d'ailleurs chez les figures antiques de Méduse et de Médée.

négativement, le pôle oppositionnel par lequel la norme masculine se définit comme positive et supérieure. Ce n'est qu'en raison de cette connotation négative que monstruosité et féminité peuvent être associées :

> Woman/mother is *monstrous by excess*: she transcends established norms and transgresses boundaries. She is *monstrous by lack*: woman/mother does not possess the substantive unity of the masculine subject. Most important, through her identification with the feminine she is monstrous by displacement: as sign of the in-between areas, of the indefinite, the ambiguous, the mixed, woman/mother is subjected to a constant process of metaphorization as "other-than" (228, je souligne).

Dans ce système binaire, les femmes sont essentialisées et transformées en « la Femme » : elles ne sont plus qu'un signe, une métaphore contradictoire associée au sacré et au profane, des figures du paradis et de l'enfer, de la vie et de la mort – ces figures mêmes au cœur du mythe patriarcal des origines, où le héros mâle tue la créature dragon·ne-serpent-femelle-Autre et sauve la demoiselle-pure. Parce qu'elles sont réduites et assignées à un symbole, une forme, une figure conflictuelle de l'anormalité, les figures féminines n'ont ni voix ni pouvoir de s'autodéfinir (228). C'est exactement ce qui se produit dans le schéma classique que j'ai analysé plus tôt, où le héros sauve la princesse inoffensive en mettant à mort une dragonne représentant le féminin dangereux, monstrueux (DuPlessis, 1985, 132-133 ; Caputi, 2004, 13)

Comment, dès lors, s'approprier la figure de la monstruosité pour en faire une figuration mythique, politique, féministe, queer, antispéciste ? Il faut d'abord souligner que la notion de monstruosité est profondément marquée par sa dimension matérielle. De fait, Jean Foucart, dans « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux » (2010), définit la monstruosité comme « le corps en tant que forme monstrueuse, insolide, terrifiante ou inédite » (48). Cette corporalité, caractérisée par l'excès ou l'absence, est toujours comparée à une silhouette normative, dont la monstruosité dépasse ou infléchit les limites (48). La monstruosité englobe, selon l'auteur, le champ des pratiques corporelles, ces gestes et actes qui donnent corps au monstre et « remettent en cause la finalité sociale intégrée, admise du corps » (48). Il n'y a pas de monstruosité sans image ou représentation d'une corporalité (47).

Cette matérialité s'inscrit quant à elle dans un système socioculturel, modulé par des

> rapports sociaux […] [qui] produisent de la monstruosité dans les institutions qu'ils déterminent, dans les effets écologiques, dans le corps au travail et surtout dans les lieux d'exclusion et d'enfermement qu'ils entretiennent (hospices de vieillards, morgues, hôpitaux psychiatriques, univers carcéral ou concentrationnaire, etc.) (50).

Donc, pour Foucart, *la monstruosité donne corps au monstre*, elle (re)fabrique le monstre par la déformation d'une norme/forme : *le monstre est l'effet produit* lorsque la différence péjorative entre en tension avec la norme sociale instaurée.

C'est cette dimension matérielle et les systèmes de contrôle, de surveillance et de domination assujettissant les corps qui constituent les prémisses de la réflexion de Rosi Braidotti sur la monstruosité. Pour ce faire, elle s'inspire de la conceptualisation du pouvoir de Michel Foucault : « Power thus becomes the name for a complex set of interconnections between the spaces where truth and knowledge are produced and the systems of control, surveillance, and domination. » (2011, 214) Pour Braidotti, si tous les êtres humains ont des corps, ces derniers sont loin d'être égaux : « some matter more than others, some are quite frankly disposable. The monstrous body, which makes a living spectacle of itself, is eminently disposable. *The monster is the bodily incarnation of difference* » (215). Au sein de nos sociétés, le système symbolique duel édifiant les corps hors normes comme monstrueux a des impacts réels sur les individus et sur les rapports sociaux. Dans ce contexte, les questions que pose Braidotti, à l'instar d'autres féministes, sont les suivantes : comment libérer les différences des connotations péjoratives qui les enchaînent à une norme exclusive et violente ? Comment envisager différemment ces corps monstrueux ?

L'on rejoint ici la posture critique de lea cyborg et de l'autre inapproprié·e, mentionnées précédemment, qui consiste à transformer la différence en « critique de l'intérieur de » (Allard, 2007, 25), plutôt qu'à l'envisager comme extérieure à la structure sociale. Il s'agit de *transformer la monstruosité, d'en faire une ressource imaginaire et de l'ouvrir à d'autres narrations, en usant autrement du pouvoir du monstre*. De fait, comme le rappelle Braidotti, les monstres sont des figures de la complexité : « they lend themselves to a layering of discourses and also a play of the imagination that defies rationalistic reduction » (2011, 217). L'Autre monstrueux, à la fois liminaire et structurellement central à notre perception de la subjectivité et des corps humains normatifs (216), pointe donc vers les pouvoirs infinis de l'imagination (221). Cette puissance peut être réinvestie afin d'imaginer autre chose, de s'écarter de la norme. Ce phénomène est observable depuis les années 1960 en culture populaire (221).

1.4.2 Figurations monstrueuses dans la culture populaire des XX^e^ et XXI^e^ siècles : proliférations normatives et subversives

Braidotti le souligne :

> [s]ince the sixties, an entire youth culture has developed around freaks, with special emphasis on genetic mutation as a sign of nonconformism and social rebellion. Popular culture genres like science fiction, horror, rock and roll, comics, goth, fantasy, and cyberpunk are about

> mutants. Today, the freaks are science fiction androids, cyborgs, bionic women and men, comparable to the grotesque of former times; the whole rock and roll scene is a huge theater of the grotesque, combining freaks, androgynes, satanics, ugliness, and insanity as well as violence (221-222).

Dans l'introduction du collectif *Monster Theory* (1996), Jeffrey Jerome Cohen abonde en ce sens : « We live in a time of monsters » (vii). Aujourd'hui, près de trente ans plus tard, cette assertion est loin de perdre sa force. L'avènement des effets visuels, l'essor et la massification de la culture populaire (et, avec elle, de la fantasy et de la science-fiction), et les plus récents phénomènes sériels, de cycles, de reprise et de *reboot*[62], permettent de mettre en images de plus en plus réalistes les créatures qui, il y a quelques dizaines d'années, se camouflaient pour la plupart parmi les pages et les mots de bandes dessinées et de romans associés à une culture de « seconde zone ». Dans les fictions issues des genres de l'imaginaire, les figures monstrueuses et les *freaks* peuvent désormais être héroïques plutôt que seulement antagonistes.

Évidemment, les représentations du monstre en tant qu'ennemi sont encore présentes dans la culture populaire (en particulier dans le domaine des jeux vidéo) en raison des imaginaires mythiques patriarcaux qui l'animent toujours : « [Popular culture is] [n]arrative-driven, image-rich, celebrity-populated, hero-worshipping, and monster-mad » (Caputi, 2004, 4). Elle réactive les récits identitaires qui reposent, je le rappelle, sur la défaite d'un autre monstrueux – qu'il s'agisse d'une autre communauté, d'une créature réelle, d'un monstre femelle, de valeurs socialement rejetées, etc. :

> pop culture can provide a conduit for a kind of everyday pornography [voyeurism, fetishism, mystified notions of social relations, and freakish notions of intimate relations], putting the force of myth behind oppressive stereotypes and narratives (4).

Idéalisation du corps féminin blanc et maigre (Bordo, 1993, citée dans Caputi, 2004) ; hypersexualisation et érotisation des femmes de couleur (Brown, 2011), auxquelles sont opposées l'innocence et la pureté des femmes blanches (Lerner, 1972 ; Przybylo, 2019) ; association des personnes de couleur à la criminalité (Lerner, 1972, citée dans Caputi, 2004 ; Rome, 2004) ; glorification du génocide dans le genre du Western… Citant tour à tour Patricia Williams et Calvin C. Hernton, Caputi indique que la culture populaire *mainstream* s'articule trop souvent autour d'un type de représentation dominante :

[62] Consulter entre autres David Bordwell et Kristin Thompson (*Minding Movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmaking*, 2011) et Amanda Ann Klein et Barton R. Palmer (*Cycles, Sequels, Spin-Offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, 2016). Le phénomène ne se cantonne pas aux œuvres cinématographiques et télévisuelles, mais se retrouve aussi dans les romans ; les genres de la science-fiction et de la fantasy, pour ne citer que ceux-ci, s'orchestrent souvent sur le mode du cycle et de la série (Besson, 2004).

> an ego massage to those in power, legitimizing the "spirit murder" (Williams, 1991, 73) of the oppressed and marginalized while simultaneously reaping profits, colonizing minds, fracturing selves, and inducing oppressed peoples to hate themselves and futilely seek recognition, love, and redemption from those who hate, fear, use, and disrespect them (Hernton, 1998, 84) (2004, 5).

Par conséquent, même lorsqu'elle ne se revendique pas comme telle, la culture populaire, comme le mythe, comme les figures mythiques, est politique : elle met de l'avant des conventions, valeurs et discours dominants, historiquement et culturellement situés, et ayant des impacts matériels sur la réalité des consommateur·trices.

Toutefois, la culture populaire ne se réduit pas à ces stéréotypes et imaginaires violents. Le public, loin d'être passif, peut accepter, interpréter, réinterpréter, résister, voire rejeter les messages dominants (Stuart Hall, 1992, cité dans Caputi, 2004, 5) ou s'en emparer afin de les transformer. Dans ce contexte, la culture populaire, à l'instar des mythes sur lesquels elle repose, devient un vaste terrain de résistances, réinterprétations et réappropriations, de relectures féministes, queers, antiracistes, anticlassistes, antispécistes, anticapacitistes, tant du côté des consommateurs·trices que de la critique (5 ; 19)[63].

Cette dynamique de réitération/transformation du monstre ne se cantonne évidemment pas qu'à la réception d'une production culturelle. Dans les films, séries télévisuelles, jeux vidéo, livres et bandes dessinées de genre, le répertoire de mythes et folklores associés à la monstruosité est sans cesse réactualisé, politisé (de manière plus ou moins subtile selon la production) et remis au goût du jour afin de plaire à des publics toujours changeants et de plus en plus diversifiés, dans une valse qui entrelace prise de position politique et enjeux commerciaux. Mythes et folklores, de même que les figures et figurations monstrueuses qui les peuplent, se retrouvent partie prenante de la sérialisation des imaginaires contemporains[64]. Ceux-ci, dans la vaste chambre d'échos de la culture populaire, se croisent et se transforment sous les plumes des créateurs·trices et producteurs·trices, *et* sous les regards des publics et des critiques, tout en renvoyant aux généalogies qui les constituent. Les dynamiques de la fantasy ne font pas exception à la règle.

En résumé, le rapport à la monstruosité a changé dans notre imaginaire actuel. Si le monstre demeure dans plusieurs productions la représentation de la créature à combattre, force est de constater qu'une *autre* couche

[63] Entre autres études sur les réappropriations par les fans, voir « Représentations des néo-amazones : Katniss (*The Hunger Games*), Brienne (*Game of Throne*s) et Lagertha (*Vikings*) » (2020) de Fanie Demeule et *Les pouvoirs de l'enchantement. Usages politiques de la fantasy et de la science-fiction* (2021) d'Anne Besson.

[64] Au sujet de l'armature sérielle de la figure, voir « La figure et ses fabriques. Tout ce qui est lu n'est pas figure » (2012) de Daniel Vaillancourt.

symbolique se mêle désormais à celle-ci. Au croisement de cette pulsion transformatrice et de la réitération de l'Autre monstrueux à vaincre, le monstre se mue progressivement et se démultiplie en êtres, en corps différents, avec leurs subjectivités propres, qui contestent le système hégémonique en place les opprimant en raison de leurs différences[65]. De figure, il devient figuration résistante.

À la lumière de ces dynamiques plus récentes, *la figuration mythique, féministe,queer et antispéciste de la monstruosité* me paraît appropriée à mon cadre d'analyse, et aux rapports entre féminité et monstruosité, femmes et dragon·nes au cœur de mon corpus. Il s'agit d'un outil conceptuel :

(1) Proposant des représentations menant ailleurs, hors de la binarité (féminin/masculin, nature/culture, animal/être humain, etc.), vers un réseau d'identités où les frontières des corps et des subjectivités sont poreuses ;

(2) Fondé, comme pour lea cyborg, comme pour la déesse, sur le lien, l'alliance, fonction prédominante ;

(3) Entrant en dialogue avec le discours dominant, le croisant, le recroisant, le déconstruisant, plutôt que d'uniquement le reproduire. La figuration de la monstruosité invite ainsi à la réappropriation et au détournement des images du monstre structurant l'imaginaire phallocentrique contemporain, et à la fabrication de nouvelles formes de savoirs (Braidotti, 1994a, 75) – et, conséquemment, de nouvelles formes de pouvoir, par la force de l'imagination.

La monstruosité, toutefois, est loin d'évoquer uniquement l'aversion. Elle peut aussi provoquer *l'émerveillement*, en étant réinvestie de valeurs positives – et sans que sa dimension négative en soit effacée. C'est ce qui se produit en fantasy, où les monstres et créatures fantastiques pullulent[66]. De fait, ce genre ne manie pas l'abjection et le monstre de la même manière que le registre horrifique, où les lectures féministes

[65] Ce changement s'inscrit d'ailleurs dans un mouvement plus large de revendications politiques de groupes minorisés. Il est à noter que, alors que la monstruosité se transforme, dans la fiction populaire des XX^e^ et XXI^e^ siècles, en moteur d'affirmation identitaire et de rébellion, les véritables « physical freaks » (Braidotti, 2011, 222), ces individus à l'apparence considérée comme non valide par le système dominant, disparaissent quant à elleux des cirques, où iels étaient les objets de *freaks shows* violents et déshumanisants au cours des siècles derniers. Or, la métamorphose des monstres en *freaks* dans la culture populaire contemporaine, plutôt que de concourir à l'effacement total de la scène publique des différences morphologiques, s'accompagne d'une transformation sociale retentissante : l'émergence de mouvements politiques formés par des gens dont les corps et leurs usages ne correspondent pas à la norme de référence occidentale (blanche, hétérosexuelle, mâle, cis, valide, humaine) (Cohen, 1996). Ceux-ci réclament : « not only a renewed sense of dignity but also wider social and political rights (Hevey 1992) » (Braidotti, 2011, 222).

[66] Sur le bestiaire de la fantasy, consulter *Le merveilleux et son bestiaire* (2008) d'Anne Besson, Evelyne Jacquelin et Abdallah Mdarhri Alaoui (dir.) et « Amazing Beasts/Animaux fabuleux. Actes du colloque Représentations animales dans les mondes imaginaires » (2021) de Marie Lucie Bougon, Charlotte Duranton et Laura Muller-Thoma.

du monstre ont fait l'objet de plusieurs études[67]. Les incarnations de la monstruosité en fantasy ont, au contraire, tendance à glisser vers des réactualisations aux tonalités merveilleuses, sans pour autant écarter le danger potentiel que ces monstres représentent dans l'univers diégétique ou les violences que les individus atypiques (êtres humains ou dragon·nes) y subissent.

Pour tenir compte des modulations propres à la fantasy, la figuration de la monstruosité doit ainsi être remaniée, réenchantée, en ce que je qualifierai dès lors de *figuration mythique de la monstruosité merveilleuse.*

1.5 Monstruosité merveilleuse : figuration mythique de la relation femmes/dragon·nes en fantasy

C'est à partir de la figure contemporaine de lea dragon·ne et de son alliance avec une protagoniste féminine dans ce genre dans ce genre de l'imaginaire que la figuration mythique de la monstruosité merveilleuse, concept-clé autour duquel s'articule ma recherche, peut être pensée.

De fait, les liens avec lea dragon·ne sont implicites. Monstre hantant l'imaginaire patriarcal occidental, à la fois masculin·e et féminin·e, iel est, dans les récits des origines, la créature à vaincre, l'incarnation de l'Autre, une forme hybride à la corporalité atypique qui s'oppose à la norme masculine. Sa mouvance sémantique, doublée de son hybridité symbolique et de son ambivalence structurelle et narrative au sein des mythes et des récits, en a fait un symbole de la transgression, de la mutabilité et de la subversion des normes culturelles (Privat, 2000, 11). Iel est donc la figure de la monstruosité par excellence, aux couches interprétatives prêtes à être réinvesties, pour devenir figuration mythique, féministe, queer et antispéciste, de la différence.

Ceci est d'autant plus probant que, dans les années 1960, alors que l'Autre monstrueux de la fiction occidentale se métamorphose en culture populaire et s'incarne positivement de façon à faire émerger différentes voix ostracisées, les représentations des dragon·nes en fantasy se transforment aussi. Si les incarnations de la figure mythique de lea dragon·ne sont devenues, je le rappelle, des personnages vers la fin du XIX^{e} siècle et dans la première moitié du XX^{e} siècle dans les productions culturelles populaires et

[67] Voir « Alien and the Monstrous-Féminine » (1990) de Barbara Creed, qui a ouvert la porte à une importante production critique sur les représentations liant féminité et monstruosité en fiction, dont, entre autres : « Female Monsters: A Diachronic Look at Gender » (2002) d'Elizabeth Marie Stanford, *Goddesses and Monsters: Women, Myth, Power, and Popular Culture* (2004) de Jane Caputi, « Heroines, Monsters, Victims : Representations of Female Agency in Political Violence and the Myth of Motherhood » (2011) de Linda Terese Åhäll, « Deviance and Desire: Embodiments of Female Monstruosity in Ninetheenth-Century Female Gothic » (2016) de Maya Cope-Crisford, *Unbecoming Female Monsters: Witches, Vampires, and Virgins* (2017) de Cristina Santos, « Maiden, Mother, and Crone : Abject Female Monstruosity in Roleplaying Games » (2021) de Sarah Stang, *The Sinful Maternal. Motherhood in Possession Films* (2024) de Lauren Rocha, etc.

destinées à la jeunesse, la seconde moitié du XX^e^ siècle est marquée par une deuxième transformation majeure, dont les effets sont encore manifestes au début du XXI^e^ siècle. Cette dernière place davantage le monstre draconique du côté du merveilleux en amplifiant le phénomène de personnification de ses incarnations : c'est l'émergence de la figure relationnelle majeure de lea dragonnier·nière (*dragon-rider*).

Celle-ci chamboule les dynamiques et relations entre l'être humain et la créature draconique en fantasy, et ouvre davantage le potentiel de figuration mythique et de réappropriation de lea dragon·ne.

1.5.1 Entre ennemi·es et allié·es : la relation entre l'être humain et lea dragon·ne en fantasy

Dans « Dragon-riding: Live and Let Fly », Brendan Sheridan note que, bien que le motif du combat et de la lutte, et évidemment du pouvoir, demeure central au symbolisme et aux fonctions structurelles et narratives de lea dragon·ne en fantasy, celui-ci est déplacé par le changement, à partir des années 1960, dans les rapports du héros à lea dragon·ne : « Warriors no longer do battle with dragons; they do battle *upon* dragons » (2016, 19, l'auteur souligne). L'archétype du tueur de dragon·nes, combattant un·e dragon·ne pour acquérir son pouvoir, et sauver une ville et/ou une princesse (John, 2004, 221 ; Absalon et Canard, 2006, 58), se trouve face à un concurrent qui se popularise rapidement : lea dragonnier·nière, notamment inspiré·e de la tradition chinoise (Sheridan, 2016, 19)[68], généralement un jeune homme (Bost-Fievet, 2018, 96) qui forme un duo symbiotique avec un·e dragon·ne, désormais allié·e. Cette dynamique a été mise de l'avant une première fois par Anne McCaffrey en 1967 (*Dragonriders of Pern*), puis a été réactualisée ponctuellement au fil des décennies, pour reprendre de la vigueur du côté des publics enfant et adolescent au début des années 2000 dans les cycles de Christopher Paolini (*The Inheritance Cycle*, 2002-2023) et de Cressida Cowell (*How to Train Your Dragon*, 2003-2015). Dans ces récits mettant en scène des dragonnier·nières, que Daisy de Palmas rassemble sous l'appellation de « dragon fantasy » (Palmas Jauze, 2014 et 2018), la frontière entre l'être humain et la créature se brouille, « dans un parcours initiatique en miroir où ils changent au contact l'un de l'autre : l'humain se draconise et le dragon s'humanise » (Bost-Fievet, 2018, 96). La relation alors établie entre le personnage humain et celui de la créature a souvent été qualifiée de « symbiose » (Palmas, 2018, 258). Elle se décline en cinq étapes, qui font écho à celles de la quête du tueur de dragon·nes et dans lesquelles les rapports de force entre l'animal et l'être humain sont

[68] Brendan Sheridan développe sur cette inspiration : « The idea of dragon riding has its origins in early Chinese myth with figures such as Yu and his companion the *Ying Lung* who would adventure together performing great deeds (Palmer and Xiaomin 67). Outside of Oriental tradition there do not appear to be many direct models of this narrative, although in Classical mythology the Roman Goddess Ceres rode in a chariot pulled by winged snakes (Lippencott 13) » (2016, 19-20, l'auteur souligne). L'alliance entre héros et créatures ailées n'est, quant à elle, pas absente de la mythologie classique occidentale : s'y trouvent entre autres Alexandre, qui chevauche un griffon, de même que Bellérophon, qui est porté par Pégase – cheval ailé qui a d'ailleurs des origines serpentines : fils de Méduse, il est né du sang de cette dernière lorsqu'elle a été décapitée.

variables : la rencontre (*encounter*), la création du lien (*bond*), l'observation (*observation*), l'envol (*ride*) et la révélation (*reveal*) (Sheridan, 2016, 22-23). Si aucun de ces jalons ne correspond au démembrement (*dismemberment*) marquant l'arc narratif du tueur, lea dragonnier·nière se trouve néanmoins doté·e du pouvoir de la créature (souvent accompagné d'un lien psychique), mais sans avoir à la mettre à mort.

D'antagoniste, lea dragon·ne de la fantasy devient donc potentiel·le allié·e – un·e allié·e puissant·e, dangereux·se, merveilleux·se. Ce mouvement, selon William Blanc, n'est pas sans faire écho « au développement concomitant d'une sensibilité écologique et d'un vaste mouvement en faveur des animaux » (2019a, 84-85). Il fait même contrepied aux dragon·nes (principalement mâles) mis·es en scène dans la première moitié du XX^e^ siècle, qui incarnent, sous les traits des antagonistes, « la modernité industrielle dans toute son horreur » (83)[69]. En ce sens, lea dragon·ne réaffirme, dans la fiction des XX^e^ et XXI^e^ siècles, son statut de créature politique, voire de fiction politique. Ses différentes incarnations sont imprégnées d'idéologies et peuvent être utilisées pour mettre en récit des discours contestataires.

Rappelons que, malgré la popularité du duo dragon·ne/dragonnier·nière, les personnages de dragon·nes antagonistes ne disparaissent pas. En fantasy se retrouve ainsi toute une variété de créatures draconiques, « du mauvais dragon, propagée par l'Église judéo-chrétienne, [au] sage conseiller politique, en passant par [le] terrible gardien du conte ou [le] destructeur de troupeaux » (Palmas, 2018, 5). Afin d'appréhender cette diversité, Thomas Honegger, dans « A good dragon is hard to find or, from *draconitas* to *draco* » (2009), propose une classification des dragon·nes modernes, qui affine celle de Tolkien, discutée plus haut, entre *draco* (dragon·ne-personnage) et *draconitas* (dragon·ne allégorique) :

(1) Lea dragon·ne-obstacle, qui reprend la tradition occidentale hybridée à celle de la littérature de jeunesse du XIX^e^, dans laquelle la créature est un obstacle à franchir (ou à vaincre, selon les textes) (39). Ce type de dragon·nes, comme ceux mis en scène dans le cycle *Harry Potter* (1997-2007) de J. K. Rowling (*The Goblet of Fire*, *The Deathly Hallow*)[70], n'a généralement pas de voix (40), et est donc rarement un personnage ;

(2) Lea dragon·ne-outil narratif, souvent représenté·e comme une monture :

> [It] carr[ies] [its] riders either horse-back fashion or in the air. [It is] neither especially vicious nor intelligent nor do [it] show[s] personalised characteristics and thus remain[s] exotic and

[69] C'est le cas chez J. R. R. Tolkien (Blanc, 2019a, 83).

[70] *Jurassic Park* est aussi cité comme exemple (Honegger, 2009, 40), bien que cet ensemble transmédiatique puisse davantage être rangé du côté de la science-fiction.

aesthetically but otherwise rather *marginal element without emotional impact* (40-41, je souligne).

Bien que fascinant·es, aux caractéristiques diversifiées, ces dragon·nes ne sont pas des personnages (41). Ceci aurait été le cas des dragon·nes de *Dragonriders of Pern* (Anne McCaffrey) si ces dernier·nières n'avaient été que des moyens de transport, sans voix ni rôle narratif précis.

(3) Lea dragon·ne-personnage, caractérisé·e par sa personnalité et sa capacité de parole, et par son rôle narratif (41-44). Notons que les dragon·nes-personnages identifié·es par Honegger sont tant des dragon·nes adversaires (Smaug, chez Tolkien) que des dragon·nes formant un duo avec des dragonnier·nières – chez Anne McCaffrey, Christopher Paolini et Jane Yolen (53) – , quand lea protagoniste humain·e n'est pas iel-même mi-dragon·ne – chez Ursula K. Le Guin et Barbara Hambly (53), où les personnages humains-dragons sont d'ailleurs des femmes.

J'ajouterai à la terminologie de Honegger que ces trois catégories ne sont pas mutuellement exclusives. Les dragon·nes-personnages peuvent être *aussi* des outils-narratifs et des dragon·nes-obstacles. Polyfonctionnelle (Besson, 2008, 158), la figure de lea dragon·ne est par conséquent appelée à occuper divers rôles dans l'économie narrative des récits de fantasy contemporains (Bost-Fievet, 2018, 101). Certain·es dragon·nes de la fantasy actuelle sont des personnages, et accèdent par là au statut d'incarnations (celles-ci devant, je le rappelle, être constituées des dimensions de corps, de rôle narratif et de *personnalité*), d'autres pas.

Cependant, les personnalités de certaines incarnations sont plus marquées et développées que d'autres, brouillant la frontière entre dragon·ne-personnage et dragon·ne-outil ou dragon·ne-obstacle. D'autres créatures ne sont pas dotées de parole humaine et ont une personnalité plus difficilement saisissable, sans pour autant être des éléments marginaux – et posant par là la question de comment écrire le lien à l'animal sans faire usage du langage humain. On peut citer à cet effet le cycle *A Memoir by Lady Trent* (2013-2017), où une multitude de dragon·nes sont représenté·es en tant qu'espèces étudiées par la protagoniste et sont au cœur du récit et du développement de cette dernière, sans pour autant (sauf dans le dernier tome) avoir de longues conversations avec elle.

C'est donc par leur statut privilégié (par leurs voix, leurs rôles symboliques et narratifs) que ces incarnations sont des vecteurs de questionnements, voire de transformations au sein des récits. De fait, ces textes de fantasy qui mettent en scène une relation avec des dragon·nes (quel que soit le type de relation) proposant souvent une réflexion sur l'animalité, l'humanité et le monstrueux (Besson, 2008 157-158), le terrain est

d'autant plus propice à la transformation d'une figure mythique et de ses incarnations actuelles en figuration mythique de la différence, qui vient brouiller et questionner une multiplicité de frontières hégémoniques et la définition de l'être humain, mais aussi la démarcation entre le monstrueux et le merveilleux.

Par ailleurs, envisager le lien en termes de *relation*, plutôt que selon la logique duelle de la lutte et du pouvoir coercif habituel, permet de transformer une figure ayant autrement tendance à réactiver des catégories binaires (animal/humain, féminin/masculin, norme/monstre, héros/adversaire, etc.), en y jetant un éclairage différent. Pour cette raison, je réitère ici l'importance de l'aspect relationnel, de circulation, de brouillage au cœur de la monstruosité merveilleuse. Celle-ci ouvre ainsi les portes à une multitude d'incarnations subversives possibles, où le lien plutôt que la seule destruction occupe une place fondamentale.

1.5.2 Incarnations de la monstruosité merveilleuse : des héroïnes transgressives, à dos de dragon·ne

Demoiselle issue d'une classe sociale aisée reprenant en main son destin en tissant une relation avec un·e dragon·ne ; guerrière prenant les armes pour changer le monde, contre les dragon·nes ou avec elleux ; protagoniste féminine unie, psychiquement ou corporellement, avec un·e dragon·ne, ou étant elle-même la dragonne… Ces diverses incarnations du lien entre femmes et dragon·nes, présentées en introduction, permettent de penser de façon structurée la figuration mythique, féministe, queer et antispéciste de la monstruosité merveilleuse. À l'intersection de la réécriture, de la réappropriation de mythes et de la monstruosité, elles convoquent différentes strates, symboles, structures et narrations. Celles-ci relèvent d'abord d'une tradition plus large, celle qui entoure l'imaginaire de la figure de lea dragon·ne en Occident. Elles entrent également en dialogue avec les transformations du rôle narratif et formel des dragon·nes en fantasy dans les années 1960, où la créature devient alliée (dangereuse et merveilleuse) de lea protagoniste, un personnage puissant et politique, imprégné d'idéologies[71]. Finalement, ce lien entre femmes et dragon·nes réactive diverses charges symboliques, structurelles et narratives, pour la plupart ancrées dans l'imaginaire occidental de la monstruosité et, principalement, de la monstruosité féminine. Il les transforme et les pousse vers le merveilleux, dans un retour vers une représentation positive de la puissance féminine.

[71] Le phénomène est aussi observable dans l'iconographie de fantasy à partir des années 1970-1980. Les enjeux sont toutefois centrés autour de l'apparence des femmes : « The two figures, lady and beast, are usually posed in a collaborative and peaceful interaction and are sometimes even fused […]. Some would say the women are titillating, and therefore conclude that fantasy art is a popular artform of a male-dominated culture that serves the demand for the erotic, bordering on pornographic […]. I maintain that although valid in some cases, this is not the only perspective from which to analyse these paintings. […] [T]itillation may not have been the artist's goal. Since this iconography has an element that seeks to elevate and promote women, I suggest here that eroticism has a significant role in stressing the power of this female archetype and adoration towards her […]. » (Khalifa-Gueta, 2022, 145-146)

La base conceptuelle sur laquelle s'appuie ma thèse, la figuration mythique de la monstruosité merveilleuse, est désormais établie. Dans le prochain chapitre, je m'attarderai aux champs d'études et notions précises qui me serviront à lire les traces et transformations de cette figuration à travers les différentes incarnations de la relation femme/dragon·nes. De fait, chacune de trois grandes catégories d'incarnations remodèle le rapport à la corporalité, à l'identité, au désir et, plus largement, au pouvoir féminin, concepts-clés dont il sera désormais question.

CHAPITRE 2
POLITISER LE CHANGEMENT : (RE)TRACER LE POUVOIR, L'AGENTIVITÉ ET LE DÉSIR FÉMININ EN FANTASY

« Power is actualized… where words are not empty and deeds not brutal, […]
and where deeds are not used to violate and destroy
but to establish relations and create new realities. »
Hannah Arendt
The Human Condition (1958, citée dans Tatar, 2021, XIV)

« Some of the most exciting conversations about power and resistance
are happening in the field [of science fiction and fantasy literature]. »
Kameron Hurley
The Geek Feminist Revolution (2016, 237)

Comment analyser la figuration mythique de la monstruosité merveilleuse, dont les traits se remodèlent continuellement dans chaque production culturelle la mettant en scène ? Comme dans le cas de la figure, ce sont les *traces*[72] de la figuration, « ses modes d'inscription dans un texte, dans un film ou sur un tableau […] [et] l'ensemble des savoirs que sa connaissance convoque » (Gervais, 2012, 2), aussi changeants soient-ils, qui permettent de l'appréhender. En d'autres termes, ses caractéristiques symboliques et les développements structurels et narratifs, convergents et divergents selon les productions, voire au sein d'une même production, la rendent identifiable et analysable. Quelles sont les constantes ? Quelles sont les variations ? De quels savoirs-pouvoirs (discours sociaux dominants, mais aussi, par le biais d'un effet d'opposition, éléments plus marginaux) la monstruosité merveilleuse devient-elle la dépositaire ?

Rappelons d'abord brièvement que la fantasy repose sur un important processus intertextuel, qui consiste à emprunter à et à détourner des éléments d'autres textes. Son renouvellement nécessite la reprise et la transformation de conventions et de codes – lesquels, comme pour tout discours, sont toujours porteurs de valeurs normatives (DuPlessis, 1985, 2 ; Cranny-Francis, 1990, 17). Il peut s'agir de thèmes et d'archétypes,

[72] Ces traces elles-mêmes ne sont qu'une dimension de la figure parmi trois, qui ne peuvent être séparées : « toute figure possède […] trois dimensions. Elle est à la fois *signe*, c'est-à-dire qu'elle existe comme une marque concrète – texte, image, trace quelconque ; *objet immédiat ou de pensée*, puisque ce signe renvoie à quelque chose ; et *interprétant*, qui identifie l'ensemble des savoirs impliqués dans l'établissement de la relation entre le signe et son objet. La figure est le résultat des interactions entre ces trois fonctions » (Gervais, 2007, 57, je souligne). Celles-ci convergent, œuvrant constamment en parallèle, et illustrent le fonctionnement de l'acte de lecture, du monde et des représentations, dans laquelle est continuellement engagé le sujet. La lecture ne peut être séparée de la création.

de schémas narratifs (Bost-Fievet, 2018, 190) et de techniques stylistiques[73], dont les types de narration. Ces conventions sont également appelées à changer au fil du temps, comme le souligne Cranny-Francis : « conventions are themselves subject to social pressures and social mediation. As society changes, formerly accepted conventions become unacceptable or are revised » (1990, 17). Ceci est d'autant plus vrai pour la fantasy et les autres genres de l'imaginaire, « plus massivement ou manifestement perméables à leur contexte de production » (Besson, 2021, 39). En ce sens, il n'est pas étonnant que les codes et conventions *genrées* qui régissent la fantasy se modifient et que la relation des figures féminines avec les dragon·nes se module également à travers les textes et les décennies.

Le corpus met cependant en scène des éléments assez récurrents pour qu'on y voie l'émergence d'échos, voire d'une formule reprise et transformée, autour de la figuration mythique de la monstruosité merveilleuse, avec les variations que cela implique : une (jeune) femme humaine/humanoïde (du moins, au début du récit), habitante d'une société (très généralement) patriarcale dans laquelle ses possibilités sont restreintes, reçoit une forme de pouvoir par son lien avec un·e dragon·ne (antagoniste, allié·e ou les deux en même temps, quand la protagoniste n'est pas elle-même dragonne). De cette puissance découle une certaine agentivité une capacité à écouter davantage ses désirs (multiples, pas nécessairement sexuels ou romantiques), et (souvent) une sensibilité aux différentes formes de vie. À cet apport de lea dragon·ne peuvent s'ajouter d'autres tropes de la fantasy : magie, destin (fabuleux ou tragique), aptitudes au combat, etc.[74]

Au cœur des incarnations de la relation femme/dragon·ne (ou de la figuration de la monstruosité merveilleuse) s'articule donc le motif surplombant du rapport au pouvoir, et plus particulièrement de la prise de pouvoir des figures féminines. Afin d'explorer les manières dont cette relation au pouvoir module les textes et crée un espace de lutte et d'émancipation, où la capacité d'agir (agentivité) et les désirs – pris dans leur sens large, soit les motivations, sexuelles ou pas, des personnages autour desquelles s'articulent les éléments du récit (Cranny-Francis, 1990, 14) – des héroïnes occupent une place fondamentale, il faut

[73] De fait, dans leurs différents avatars médiatiques, les genres de l'imaginaire, qu'il s'agisse de la science-fiction, du fantastique ou de la fantasy, usent de techniques réalistes afin d'atteindre une certaine vraisemblance qui permettra à son public d'adhérer à l'histoire racontée (Besson, 2021, 34-35). On notera le colloque « Stratégies réalistes dans les littératures de l'imaginaire », organisé à l'Université de Lausanne en 2024 par Frédéric Guignard, Dominique Kunz Westerhoff et Aliénor Vauthey, qui explore cet enjeu du réalisme au sein des fictions de l'imaginaire.

[74] Cette formule à elle seule résume la plupart des arcs narratifs des protagonistes féminines en fantasy. La présence d'un·e dragon·ne n'est pas une nécessité pour que les capacités d'agir de la (jeune) femme soient transformées : lea dragon·ne est effectivement une incarnation *possible* du pouvoir – cette créature n'est toutefois pas *l'unique* figure par laquelle le pouvoir prend forme en fantasy, bien que son symbolisme et son rôle narratif dans l'imaginaire l'y prédisposent. La magie en est une autre, comme le destin ou la force des armes. On peut alors aussi questionner l'usage de ces tropes, et voir en quoi ils reconduisent – ou transforment – l'imaginaire normatif de la fantasy – entendu ici comme patriarcal, blanc, cis, hétérosexuel, allosexuel, hétéroromantique, validiste.

d'abord cerner la notion de pouvoir, de même que ses impacts et ramifications. C'est pourquoi ce deuxième chapitre consiste, dans un premier temps, en un cadrage théorique interdisciplinaire (philosophique, politique, littéraire) du concept de pouvoir, principalement dans une perspective féministe et queer. Que désigne la notion de pouvoir ? Quelles sont ses différentes dimensions, et quelles sont les critiques qui lui sont adressées ? En quoi l'agentivité lui est-elle liée ? Comment analyser l'agentivité et le pouvoir au sein des textes ? Comment la question du désir féminin s'imbrique-t-elle à ces deux précédents concepts ? Comment sa réarticulation queer permet-elle de sortir de l'opposition domination/résistance qui leur est souvent associée ?

Ce cadre théorique posé, j'expose, dans un deuxième temps, mon approche méthodologique. Quels outils thématiques, structurels et narratologiques servent à lire les traces du pouvoir, de l'agentivité et du désir féminins dans les textes, et qui plus est lorsque ceux-ci appartiennent au genre de la fantasy ? La proposition d'une méthode au croisement de ces trois champs permet certes une analyse nuancée et en profondeur de la fantasy, mais est aussi motivée par la figure même de lea dragon·ne : comme je l'ai indiqué dans le premier chapitre, celle-ci est dotée d'une forte charge symbolique, tout en ayant un impact à la fois sur la structure et sur la narration des récits. Il s'agit donc d'une porte d'entrée idéale pour la mise en dialogue des études symbolique, structurelle et narratologique.

2.1 Conceptualisations du pouvoir, de l'agentivité et du désir : de la lutte à l'émancipation

Considérant les perspectives féministe, queer et antispéciste adoptées dans le cadre de mon étude, la conceptualisation du pouvoir ciblée doit mettre en lumière les violences et tentatives de contrôle, genrées et/ou spécistes, bien présentes au sein des relations entre les personnages et dans les sociétés dépeintes dans chaque œuvre. Elle doit également réserver une place prépondérante aux modes de résistance, à la variabilité des désirs exprimés par les héroïnes et par les dragon·nes, et aux glissements vers l'agentivité – c'est-à-dire la capacité d'action prise dans son sens large, mais aussi la possibilité de création de postures alternatives –, et vers des relations et des alliances qui ne sont pas fondées sur une tentative de contrôle.

Par conséquent, la définition du pouvoir que j'ai retenue est loin d'être une tentative de rethéoriser le concept. Elle relève plutôt d'une mise en dialogue des différentes théories auxquelles j'ai emprunté afin de réfléchir à la complexité des traces du pouvoir représentées au sein des textes du corpus. Pour ce faire, j'ai puisé à différentes conceptualisations issues des sciences politiques et sociales (dont Weber, 1919 ; Arendt, 1954 ; Dahl, 1957 ; Foucault, 1976/2011 ; Russ, 1994 ; Zarka, 2001 ; Pansardi, 2012), mais surtout des pensées féministes (Cixous, 1977 ; Irigaray, 1977 ; Hartsock, 1983 ; Diamond et Quinby, 1988a ; McNay, 1992 ; Weedon, 1997 ; Allen, 1999 et 2016 ; McLaren, 2002). Toutes les autres notions dont je fais usage (de

manière globale ou ponctuelle) dans ma thèse sont liées à ce concept du pouvoir – c'est principalement le cas de l'agentivité et du désir, les deux autres concepts féministes auxquels mes analyses accordent un espace central.

2.1.1 Définition du pouvoir

Comme l'indique Jacqueline Russ dans *Les théories du pouvoir* (1994), le pouvoir possède de « multiples visages » (7) : ayant fait l'objet de maintes réflexions depuis la Grèce antique, tant en philosophie qu'en science politique, en anthropologie et en psychologie (7), il déborde largement de la sphère du politique (13). Russ définit le pouvoir selon deux axes reliés l'un à l'autre (8) :

(1) Le premier relève de la fonction structurelle du pouvoir (22-25). En tant que structure sociale, le pouvoir permet d'organiser des groupes, d'édifier des sociétés et de les maintenir (22-25, 40-41). Différentes stratégies de contrôle, de la violence à la séduction, sont mises en place afin de maintenir cette structure (30-40). Cette dernière, cependant, est dynamique, multiforme et complexe : elle change et s'adapte aux circonstances (24). La notion de rapports sociaux est donc implicite à la fonction structurelle : divers individus et états sont mis en relation, luttant parfois pour et par le pouvoir (40).

(2) Le second axe décrit par Russ est intrinsèquement lié au premier : il s'agit de celui de la domination, que la théoricienne définit comme l'épine dorsale du pouvoir (28). La domination consiste à exercer une maîtrise sur les autres par diverses actions organisées, par différentes stratégies, dédiées à maintenir la structure en place (14, 30). Elle implique également des contre-pouvoirs et diverses méthodes de résistance qui, en s'opposant à l'ordre hégémonique, pointent vers les limites de ce dernier (14).

En somme, ce ne sont pas uniquement différents individus et états qui sont mis en lien, mais aussi des stratégies. La lutte, implicite à la définition du pouvoir, implique *toujours une forme de relation* (13), voire d'interdépendance entre acteur·trices et actions. Au cœur de la définition du pouvoir se trouve donc l'idée de *réciprocité* – bien que certain·es acteur·trices en tirent plus de bénéfices que d'autres. Plus qu'une structure sociale uniquement hiérarchique et verticale, le pouvoir tient ainsi davantage d'un système complexe, qui implique une potentielle horizontalité – laquelle n'est pas souvent actualisée.

En ce qui a trait à la domination, Russ rappelle également que, si le pouvoir désigne une capacité d'action *sur les autres*, il fait pareillement référence à une capacité d'action *sur soi* (21). Dans les deux cas, il y a désir de dominer, soi et/ou autrui (24), c'est-à-dire présence d'une *libido dominandi,* ou désir de domination (24). Ce clivage entre domination de soi et domination de l'autre a, en philosophie et en sciences politiques,

entraîné l'élaboration de deux conceptualisations duelles du pouvoir, comme l'explique Pamela Pansardi dans son article « Power to and power over: two distinct concepts of power? » (2012). La première interprétation, nommée en anglais « *power over* » – « pouvoir sur » en français –, implique une relation sociale, qui se manifeste le plus souvent par le biais d'une structure de domination dans laquelle un individu A contrôle un individu B (Weber, 1919, 26, 268 ; Dahl, 1957, 202-203). À ce sujet, la philosophe féministe Amy Allen nuance le concept de *power over* en indiquant que celui-ci ne fait pas uniquement référence à une domination intentionnelle : la plupart des relations entre les hommes et les femmes, par exemple, sont une forme de *power over*, sans pour autant que la maîtrise des femmes par les hommes soit toujours délibérée et consciente (1999, 76-77).

La seconde conceptualisation du pouvoir est désignée par l'appellation « *power to* » (Pansardi, 2012), ou « pouvoir de » – faire quelque chose (Russ, 1994). Elle se rapporte plutôt à la capacité d'agir et de créer d'un individu (Arendt, 1954), relativement à ses aptitudes personnelles (Pansardi, 2012, 77).

2.1.2 L'agentivité, ou la capacité d'agir : définition et limites

Cette interprétation, productrice et transformatrice plutôt que restrictive, est courante chez les penseuses féministes, dont Hélène Cixous, Nancy Harstock, Luce Irigaray et Amy Allen. Celles-ci y voient une forme de pouvoir alternatif, féminin (Cixous, 1977, 483-484), qui s'oppose à une définition masculine du pouvoir, compris comme une domination. Pansardi explique qu'Allen réserve d'ailleurs le « pouvoir de » aux groupes subordonnés : « Firstly, *power to* is a property to be imputed only to individuals belonging to subordinate groups. Secondly, it consists only in those abilities which allow subordinate individuals to act against their situation of domination » (2012, 77, en italique dans le texte original). Le « pouvoir de », chez Allen, est donc explicitement lié à la question de la résistance face à l'oppression. On peut aussi y voir un lien avec la notion d'agentivité. Celle-ci, en philosophie féministe, désigne le pouvoir des groupes subordonnés d'agir et de transformer le monde (Irigaray 1981b ; Kuykendall 1983 ; Allen, 2016) et la faculté d'un individu issu d'un de ces groupes d'être « agent », notion que Suzan Hekman définit ainsi : « Agents are subjects that create, that construct unique combinations of elements in expressive ways » (1995, 203).

Le concept d'agentivité est d'ailleurs employé en littérature afin de rendre compte des rapports de pouvoir représentés dans la fiction (agentivité intratextuelle), mais également en amont, dans l'acte de création, et en aval, dans l'étude de la réception (agentivité extratextuelle). Il y a été introduit par Barbara Havercroft, pour laquelle le langage « occupe une place capitale dans le fonctionnement de l'agentivité, étant donné sa place déterminante dans la transmission de l'idéologie et son rôle capital dans la construction de toute subjectivité » (1999, 95). Considérant l'importance des mots en littérature, l'œuvre littéraire, en tant que

forme majeure de représentation culturelle, est le lieu potentiel de critiques et de reformulations des représentations hégémoniques. Elle « constitue un site privilégié d'agentivité au féminin » (97).

En ce qui concerne, plus précisément, l'agentivité intratextuelle – qui prend forme par les actions des personnages et leurs discours –, Havercroft indique que cette dernière

> serait également à sonder en termes de l'identité du sujet textuel (la narratrice, la protagoniste) : comment emploie-t-il le langage à des fins politiques, sociales ou éthiques (l'analyse des idées stéréotypées, le travail sur le langage codifié, par exemple) ? Il y aurait aussi des enjeux spécifiques qui engendreraient des formes variées d'agentivité : la représentation du corps féminin et la critique de cette dernière ; le rapport entre sujet individuel et l'identité collective de l'État-nation ; et l'écriture du deuil, suite à [*sic*] la mort d'un parent. Il est évident que chacune de ces situations précises pourrait donner lieu à des stratégies narratives différentes, ayant chacune pour visée des actions éthiques, politiques ou sociales particulières (97).

Ainsi, l'analyse des actions et discours des personnages, mais aussi des stratégies formelles qui les sous-tendent, est une manière de rendre compte des façons dont un texte critique et, ultimement, peut-être, transforme les représentations hégémoniques. Plus encore, l'étude des traces intratextuelles de l'agentivité est révélatrice des marques scripturales du pouvoir (visibles et invisibles) au sein des textes[75]. Ces dernières renseignent sur les idéologies dominantes dans une société précise (le « pouvoir sur »), et sur les stratégies de résistance mises en place par les autrices par le biais des représentations (le « pouvoir de »).

On constate donc que ces deux conceptualisations du pouvoir ne sont pas mutuellement exclusives, tant dans leurs représentations fictionnelles que dans le réel. Pour qu'il y ait résistance, agentivité, il faut qu'il y ait oppression. Cependant, pour Pansardi, si l'une ne peut exister sans l'autre, il y a plus : le « pouvoir sur » et le « pouvoir de » ne font qu'un, désignant plutôt différents aspects et effets d'un même pouvoir. Elle l'explique :

> unless we are talking about what an individual is able to do in a social vacuum, which can correctly be defined in terms of capacities or abilities, we should recognize that *the power to* of actors in a society is always structured by social relations, and, specifically, by relations of *power over*. […] *The power to* turns out to be another relational concept: to ascribe *power to*

[75] Ces marques sont également contextuelles : elles sont déterminées par différentes contraintes et possibilités relatives à leur époque et aux discours en circulation à ce moment (Weedon, 1987/1997, 152) : « Looked at in their historical specificity, they demonstrate what it was possible for women to say about the patriarchal societies within which they lived from a specific discursive context, that of fiction, and how it was possible to say things » (151). Pareillement, les thèmes, arcs narratifs et voix narratives des protagonistes féminines sont aussi influencées par le contexte sociohistorique, soit par ce qu'il était vraisemblable de représenter à une époque donnée (Miller, 1981, 36-38 ; DuPlessis, 1985, 1-2).

> to an individual is to make implicit reference to the social relations in which she finds herself (2012, 81, en italique dans le texte original).

Ainsi, dans la pensée de Pansardi, *tout type de pouvoir est social, c'est-à-dire relationnel* : il ne dépend pas seulement de capacités individuelles, mais d'une interaction entre les capacités d'une personne et un contexte donné, qui permet, ou non, l'actualisation desdites capacités.

Cette manière d'envisager le pouvoir met davantage de l'avant sa fonction structurelle, qui prend la forme d'un réseau de relations (Russ, 1994, 245), voire d'un système complexe où s'entrelacent puissance, force individuelle, rapports sociaux, dominations, résistances, oppressions, créations. Ceci n'est pas sans faire écho à la pensée de l'historien et philosophe Michel Foucault, pour lequel le pouvoir est composé de rapports entre différentes forces qui, entre contrôle et contestation, s'affrontent, se renversent et se transforment mutuellement en un mouvement perpétuel (Foucault, 1976/2011, 108 ; Revel, 2010, 275). Toutefois, le type de pouvoir polyforme de Pansardi a le potentiel de se dégager d'une perception du pouvoir fondée sur une dialectique du renversement entre domination et résistance, et de transgresser la frontière conceptuelle entre le « pouvoir de » et le « pouvoir sur » – et entre le pouvoir « masculin » (domination) et le pouvoir « féminin » (résistance). De fait, *l'individu peut possiblement agir, mais ses actions ont toujours un effet sur les autres ; un acte de libération, de pouvoir et de contrôle sur soi, peut, relativement à la situation, devenir une forme de « pouvoir sur »*[76]. Dans la toile complexe constituée par cette vision du pouvoir, un geste posé par un agent (une personne, un état) a des répercussions sur le système entier, plutôt

[76] Entre autres exemples de ce phénomène, il a été souligné par les féministes socialistes et/ou appartenant aux minorités raciales et/ou ethniques que le discours féministe blanc issu des classes moyennes valorisant l'accès au contrôle des naissances et la libération de la famille patriarcale peut masquer des dynamiques racistes et classistes non reconnues : « 1. Loin de considérer l'avortement libre et le libre accès au contrôle des naissances comme conditions essentielles à leur libération, les femmes minorées éprouvaient une indifférence sinon une grande méfiance envers cette revendication du féminisme dominant : les stérilisations forcées étaient des réalités qu'elles comprenaient comme autant de tentatives de contrôle démographique et même de génocide. 2. L'autre grande injonction fédératrice du féminisme blanc était de se libérer de l'emprise de la famille patriarcale : mais les chercheuses appartenant aux minorités raciales soulignaient que dans ces communautés, les femmes faisaient, au moins en partie, cause commune avec leurs "frères", victimes comme elles du racisme, et qu'elles trouvaient souvent dans la famille un refuge contre l'aliénation subie » (Haase-Dubosc et Lal, 2006, 34). Voir à ce sujet Toni Cade Bambara (« The Pill: Genocide of Liberation », 1970), Robin Morgan (« On Women as Colonized People », 1974), Audre Lorde (« The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House », 1979) et Angela Davis (« Rape, Racism, and the Myth of Black Racist », 1981), toutes citées chez Haase-Dubosc et Lal (« De la postcolonie et des femmes : apports théoriques du postcolonialisme anglophone aux études féministes », 2006). De la même manière, le discours féministe qui promeut la libération des femmes par le biais d'une sexualité obligatoire (*compulsory sexuality*) (Przybylo, 2019) et sans attache émotionnelle est critiqué par les féministes situé·es sur le spectre de l'asexualité. Selon la première perspective, le fait de ne *pas* désirer avoir de rapports sexuels, avec ou sans attache, est perçu comme une soumission au patriarcat et au stéréotype misogyne selon lequel les femmes ne ressentent pas d'attirance sexuelle, plutôt que comme un choix potentiellement relié à l'orientation sexuelle. Pour être féministe et libre, une obligation en remplace alors une autre. Voir à ce sujet Angela Chen – « Just Let Me Liberate You », dans *Ace. What Asexuality Reveals About Desire, Society, and the Meaning of Sex* (2020).

qu'uniquement sur lui-même. L'agent qui cherche à se libérer ne peut ainsi – préférablement – ne pas tenir compte de la présence d'une communauté et de sa propre place dans celle-ci[77].

Ce brouillage potentiel du « pouvoir de » et du « pouvoir sur » est, de surcroît, présent dans les mots employés par les féministes pour désigner la capacité d'agir : plusieurs, de fait, réclament, pour les femmes, d'avoir le « contrôle sur » elles-mêmes et sur leur propre corps (Diamond et Quinby, 1988b, 194, 200). Modulé par le pouvoir, site de l'oppression, mais aussi de l'agentivité, le corps est un enjeu récurrent de la pensée féministe. Comme le rappelle Judith Butler, en s'inspirant de Michel Foucault, le pouvoir (re)produit, investit et contrôle les corps réels (2005/2006/2010, 60-61). Les femmes n'échappent pas à cette dynamique, d'autant plus qu'elles sont, dans la tradition patriarcale, ramenées à leur corporalité : celle-ci est conçue et représentée comme étant à la fois fascinante – désirable, selon la logique du *male gaze* – et horrifiante – changeante, monstrueuse, une déformation de la silhouette masculine normative qui ne demeure pas stable (maternité, cycle menstruel) (Suleiman, 1985 ; Braidotti, 1994a ; Kristeva, 1980/1983, etc.). Les femmes incarnent la différence à dominer, à maîtriser. Monique Wittig indique à cet effet que « constituer une différence et la contrôler est "un acte de pouvoir" puisque c'est un acte essentiellement normatif. Chacun s'essaie à présenter autrui comme différent. Mais tout le monde n'y parvient pas. Il faut être socialement dominant pour réussir » (1980, 50).

Ces processus de normalisation et de différenciation, qui ne peuvent être séparés, sont des manifestations discursives de l'oppression. Ils ont des impacts matériels, concrets, sur les femmes et individus identifiés comme tels[78]. Susan Rubin Suleiman, dans la préface de l'ouvrage collectif *The Female Body in Western Culture* (1985), décrit ainsi la manière dont se manifeste la division entre le masculin (en gras) et le féminin (en italique) :

> **Having power** versus *lacking it*, **speaking** versus *keeping silent*, **acting** versus *supporting action*, **existing for oneself**, as **subject**, versus *existing for the other*, as *object*. These are familiar oppositions, and in as sense they are all subsumed by a single other one: male versus female (3, je mets en évidence).

[77] Ces posture et hyperconscience de sa place et des répercussions potentielles d'un acte d'agentivité individuel sur les autres membres du groupe est caractéristique d'une personne appartenant à un groupe dominé.

[78] Il en va de même pour toutes les autres structures d'oppression, orchestrées sur un mode de division binaire, que sont le racisme, le capacitisme, le classisme, le validisme, la grossophobie, l'allonormativité et l'hétéroromantisme.

Placer la notion de pouvoir au début de l'énumération n'est pas un choix anodin : avoir du pouvoir ou ne pas en avoir, se contrôler et contrôler les autres ou ne pas pouvoir le faire, constitue la première division sur laquelle s'édifie la binarité masculin/féminin.

Chez les féministes matérialistes, cette dualité – et la division asymétrique du pouvoir qui l'accompagne – s'incarne dans le réel par l'appropriation matérielle des femmes par les hommes, ou le sexage (Guillaumin, 1992/2016, 35), que Colette Guillaumin désigne comme « la nature spécifique de l'oppression des femmes » (15, l'autrice souligne). Les conséquences de cette domination sont corporelles, allant de l'appropriation du temps (19) à l'obligation sexuelle (consentie ou pas) (22-27), en passant par l'appropriation des enfants (appartenant à la lignée du père plutôt qu'à celle de la mère) (20-21) et par la charge physique des membres du groupe (27-29). Cette appropriation, légalisée et invisibilisée par l'usage d'un discours idéologique sur la « nature » des deux sexes (37-38), est néanmoins perceptible par différents actes, individuels ou sociétaux, qui assurent la domination des hommes sur les femmes : « a) le marché du travail[79] ; b) le confinement dans l'espace[80] ; c) la démonstration de force[81] ; d) la contrainte sexuelle[82] ; et e) l'arsenal juridique et le droit coutumier[83] » (38). Si quelques-unes de ces manifestations de l'appropriation s'appliquent moins de nos jours, la plupart demeurent actuelles[84].

[79] Un salaire moins élevé, ne couvrant pas le « minimum nécessaire à l'existence, la leur propre et celle des enfants qu'inévitablement elles auront » (Guillaumin, 1992/2016, 38).

[80] À la maison, mais aussi en raison de la crainte de circuler seule dans l'espace public, lieu de harcèlement potentiel (Guillaumin, 1992/2016, 39).

[81] La violence physique – les coups – ou autre démonstration visant à mettre en lumière que l'homme est plus fort que la femme (Guillaumin, 1992/2016, 40).

[82] Celle à l'intérieur du couple, ou pas (Guillaumin, 1992/2016, 40-42).

[83] Le mariage, la filiation, le droit du père sur les enfants, l'obligation de prendre le nom de l'époux (Guillaumin, 1992/2016, 42-43).

[84] Voir à ce sujet Ilana Löwy, *L'emprise du genre : masculinité, féminité, inégalité* (2006). Löwy y écrit notamment qu'« [e]n principe, les femmes ont les mêmes opportunités que les hommes, mais en pratique, ces derniers ont gardé le contrôle de la vie économique et politique et des privilèges dans la sphère domestique. […] Sans nier l'ampleur des changements récents ayant affecté la condition féminine, force est de constater que la domination masculine n'est aujourd'hui nullement en danger d'extinction. » (32). Elle y énonce plusieurs « évidences invisibles », ces discours « allant de soi » présents dans la société actuelle : a) l'hétérogamie – le statut du compagnon recherché par une femme doit être égal ou supérieur au sien, alors que celui de la compagne recherchée par l'homme doit être inférieur – ; b) « l'érotisation du pouvoir mâle et de la masculinité hégémonique » (43) ; c) « la perception des femmes comme étant dotées d'une capacité innée du care » (43) ; la « possibilité asymétrique de s'approprier les attributs et rôles du sexe opposé » (43) – il est plus socialement acceptable pour les femmes de prendre des caractéristiques masculines – métier, vêtement, etc. – que le contraire – et d) « l'inégalité esthétique entre les sexes, qui accorde des "marges plus larges" aux hommes » (43), les moins séduisants pouvant aussi demeurer attirants s'ils ont un statut socio-économique attrayant.

Du côté des féministes postmodernes et queers, l'on s'inspire du constructivisme, dans la lignée de Simone de Beauvoir – selon laquelle le genre féminin est une construction sociale variable plutôt qu'une essence[85] –, pour interroger cette même idée de « nature » ontologique des sexes et des genres critiquée par Guillaumin. Sam Bourcier explique ainsi que « le corps n'est pas une enveloppe de chair, une matérialité biologique préexistante sur laquelle viendraient s'inscrire les déterminations du monde extérieur » (2001/2006, 162). Au contraire, il est un construit culturel, le produit de significations et de valeurs historiquement situées ; celles-ci tracent « un espace social pour le corps qui lui est propre en fonction de grilles d'intelligibilité régulatrices [les normes sociales dominantes] » (Butler, 2005/2006/2010, 251), elles aussi variables. En ce sens, les frontières du corps sont délimitées par ce qui est socialement acceptable, recevable, intelligible dans une culture donnée, et non par sa surface, sa peau. La corporalité, aux limites paradoxalement mouvantes et policées, est donc fabriquée par des « normes et des technologies de savoir-pouvoir (le normal et l'anormal, le vivant et la mort, le privé et le public, l'organique/le non organique, l'humain/le non humain, le propre/l'abject)[; elle] ne préexiste pas » (Bourcier, 2001/2006, 163), puisqu'elle ne peut être comprise hors des structures du langage et de la représentation. Dans cette perspective, le corps, en raison de son statut de construction (qui n'exclut en rien sa matérialité, mais en tient plutôt compte[86]) peut aussi devenir lieu de résistance, voire de performance subversive, de réappropriation et de contrôle de soi.

Cependant, dans leur essai « American Feminism and the Language of Control » (1988b), Irene Diamond et Lee Quinby mettent en garde contre l'usage du langage du contrôle afin de décrire la capacité d'agir (« pouvoir de ») d'un individu : « Among the interrelated problems inherent in the language of control, one of the most important is an *ethical one*: the language of control slips too readily into a language of domination, for it conceals the way in which an autonomous self is created at the expense of the Other » (195, je souligne). La question du « contrôle sur soi », ou « pouvoir de », contribue paradoxalement à reconduire un discours de la domination (« pouvoir sur »), de même que l'idée selon laquelle un individu peut être totalement autonome (posture également critiquée par Pansardi). En contrepartie, les chercheuses proposent la création et l'usage de langages alternatifs : « These languages which foster connectedness and the sharing of responsabilities can help us to ask what we might become » (203). En mettant relations et échanges de l'avant au détriment du contrôle et de la domination, ils auraient le potentiel d'ouvrir sur une

[85] La célèbre phrase de Simone de Beauvoir, « On ne naît pas femme, on le devient. », rend compte de cette conceptualisation. Voir à ce sujet *Le Deuxième sexe* (1949).

[86] Dans « De la construction du genre à la construction du sexe » (2006), qui fait état des postulats philosophiques et épistémologiques de Judith Butler, Alexandre Baril présente quelques critiques adressées à cette perspective, dont celle l'accusant de « tout réduire au langage et de faire un usage inapproprié du concept de performativité qui la conduit à penser que le langage modifie la physiologie » (79). Butler iel-même répond à cette critique, notamment dans *Bodies that Matters* (*Ces corps qui comptent*, 1993, traduit en 2009) et *Undoing Gender* (*Défaire le genre*, 2004, traduit en 2012).

vision alternative du pouvoir, basée sur l'éthique, la coopération et la communion, plutôt que sur la lutte (201-204).

Cette nuance est nécessaire à une conceptualisation du pouvoir complexe et multiforme, mais aussi à une lecture féministe, queer et antispéciste des textes. En effet, toute relation n'est pas basée sur une dialectique du combat, ce que souligne Monique Deveaux dans sa critique de la pensée foucaldienne :

> Foucault's power analysis prevents us from seeing or conceptualizing relationships in which the object is *neither* to *act upon* another in a power relation or to *resist* the attempts of governing conduct or a local manifestation of power; it is a framework that seems inappropriate for describing cooperative efforts aimed both at political transformation and personal empowerment or consciousness raising (Deveaux, 1994, 242, en italique dans le texte original).

Quels mots, toutefois, peuvent être employés et transformés afin de parler de ces relations de pouvoir qui incluent la coopération, le partage, la responsabilisation, qui permettent de tisser un réseau de liens qui ne sont pas uniquement modulés par la dualité oppression/résistance ?

2.1.3 Transformation du langage du contrôle : désirs de pouvoir, pouvoirs du désir

Pour ce faire, il s'agit de réinvestir la langue même du pouvoir, et plus spécifiquement la notion de désir. De fait, le désir est étroitement associé au concept de pouvoir, notamment lorsque l'on évoque le désir de pouvoir – soit le désir de domination (*libido dominandi*), de soi et/ou des autres. C'est donc par la transformation, par l'ouverture de sa conceptualisation, qu'il devient possible de décentrer le langage du contrôle et la perception duelle (oppression/résistance) du pouvoir critiquée par plusieurs féministes.

2.1.3.1 Femmes, désirs, pouvoirs

Avant toute chose, il faut souligner la prépondérance, dans l'imaginaire occidental, de la connotation sexuelle associée au terme « désir », qui le réduit le plus souvent à la sphère de la sexualité. Une fois cet élément mis en lumière, il devient impossible d'ignorer que la conceptualisation dominante du pouvoir en occident est traversée par la question du désir sexuel et de son affirmation – et que le désir dominant, socialement acceptable (et non fatal, en fiction comme dans le réel[87]), autour duquel s'édifie sa définition

[87] Consulter *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (1981) d'Annis Pratt et *Writing Beyond the Ending* (1985) de Rachel Blau DuPlessis, dont la théorisation du désir « acceptable » sera employée plus loin dans l'analyse du corpus.

normative est mâle, masculin[88], hétérosexuel, allosexuel, blanc, nanti, valide (Przybylo, 2019, 21) [89]. C'est notamment ce que montre Michel Foucault dans *Histoire de la sexualité* (1976/2011), en se penchant sur la manière dont les systèmes de savoir/pouvoir ont contribué, au XIX[e] siècle, à faire de la sexualité un élément central de l'identité[90] et à la mise en marge de certaines sexualités et de certains désirs (Foucault, 1976/2011 ; Przybylo, 2019, 21).

Parmi ceux-ci se retrouve celui des femmes, pour lesquelles le statut de sujet désirant est, encore aujourd'hui, remis en doute : d'ailleurs, là où, dans une division binaire du monde, les désirs sexuels féminins sont niés[91], où les femmes sont perçues comme « des objets à prendre » (Dussault Frenette, 2020, 62), les désirs des hommes sont conçus comme irrépressibles (62). Citant les mots de l'anthropologue féministe Paola Tabet, Catherine Dussault Frenette indique que

> la sexualité féminine s'avère « expropriée », « dépossédée d'elle-même » (Tabet, 2010 : 119). […] « [L]a sexualité n'apparaît pas comme un échange réciproque entre hommes et femmes, un échange du même avec du même, mais comme un échange asymétrique » (2010 : 106), les femmes étant amenées à investir ce territoire de l'impuissance configuré par la bipartition des rôles de genre en performant une féminité traditionnelle, laquelle se définit par son inclination à l'obéissance et à la docilité. *Il revient à ces dernières, donc, d'incarner le lieu où s'opère le pouvoir masculin*. Cela se passe notamment par l'intermédiaire du corps, qui, soumis aux injonctions normatives, devient non seulement réceptacle du désir des hommes, mais aussi miroir de la suprématie masculine (Bourdieu, 1998) (Dussault Frenette, 2020, 58, je souligne).

[88] Dans son introduction à *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction* (1990), Anne Cranny-Francis analyse la métaphore du désir « humain » de Peter Brooks, qui réfléchit sur le désir en fiction dans son ouvrage *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1984). Elle en conclut que cette métaphore est fondée sur l'élément suivant : « the stereotypically male pattern of sexual response » (1990, 15).

[89] « I understand sexuality as a system categorizing desire that arose as part and parcel of capitalism, modernity and colonialism. As such, sexuality is a technique of biopower that invents normalcy and deviancy toward forwarding the interests of colonialism, whiteness, wealth, ability, and normality, at the expense of sexuality's "others" including it's colonized subjects, people of color, poor people, disabled people, and those understood as sexually "deviant". » (Przybylo, 2019, 21)

[90] « Society does center sexuality. In the West today, sexuality is considered an essential part of identity. Sexuality is not merely what you do, it is part of who you are, part of the truth of you. As philosopher Michel Foucault argues in his *History of Sexuality*, this social emphasis on sexuality is the result of historical and political forces » (Chen, 2020, 44).

[91] Il en va de même pour celui des personnes queers : comme le souligne Julie Sondra Decker dans *The Invisible Orientation: An Introduction to Asexuality* (2014), si leur attirance sexuelle non normative est parfois reconnue par leurs proches, il arrive que ces proches les incitent à ne pas actualiser leurs désirs sexuels – soit à ne pas avoir de rapports sexuels, et, en d'autres termes, à demeurer invisibles.

Les hommes sont sujets désirants ; les femmes, objets de ce désir. Comme le désir n'appartient pas aux femmes, l'acte sexuel ne peut être fait aux femmes que par les hommes[92]. Par conséquent, « [o]ù qu'elles soient, quoi qu'elles fassent […], [ces dernières] sont vues (et rendues) sexuellement disponibles pour les hommes » (Wittig, citée dans Dussault Frenette, 2020, 57). Il s'agit là d'un « script phallocentré » (62), hétérocentré et allocentré qui est mis au jour par la critique féministe (Tabet, Guillaumin, Delphy, Wittig) et queer (Chen), d'autant plus qu'il engendre des violences réelles – et ce, sans parler de la manière dont il modèle l'expression des désirs féminins (Dussault Frenette, 2020).

Cette conception est d'autant plus renforcée par le fait que, dans la division binaire patriarcale, une femme qui désire sexuellement est représentée comme étant terrorisante. Ainsi Rosi Braidotti souligne-t-elle l'élément suivant : « the female gaze as the expression of female desire is always perceived as dangerous if not a deadly thing » (2011, 229). Se trouve là un parallèle avec le regard des créatures reptiliennes mythiques, auxquelles, comme mentionné au premier chapitre, le féminin est associé dans plusieurs cultures, et notamment avec celui de Méduse, qui paralyse et tue celui qui le croise. Figure mythologique plurisymbolique ayant traversé les âges, Méduse incarne la beauté monstrueuse et le pouvoir mortifère de la pétrification (Oberhuber, 2013). Selon Janine Filloux, dans la pensée androcentrée, elle assure également, « de façon continue une possibilité de donner expression et de canaliser l'impact de la "peur du féminin" » (2002, 108). Cette imagerie patriarcale est détournée et réappropriées par les discours féministes, qui en font un symbole du pouvoir féminin, de création (Bower, 1990, 217), de la puissante rage des femmes (*empowered female rage*) (Wilk, 2000, 237), mais aussi de la force de la laideur : « Medusa […] turns ugliness into a weapon. She's so ugly it hurts – but it doesn't hurt her first. » (Zimmerman, 2021, 12) Le regard féminin (*female gaze*), quant à lui, est une des avenues mentionnées par Susan R. Bowers pour les femmes afin de se réapproprier leur sexualité en réaction au regard masculin patriarcal (*male gaze*) qui les objectifie (1990, 218).

Dans ce contexte, la question de l'expression et de la représentation du désir sexuel féminin par les femmes a fait l'objet de plusieurs travaux, réflexions, créations (Papillon, 2010 ; Boisclair et Dussault Frenette, 2013 ; Destais, 2014 ; Dussault Frenette, 2016, 2020 ; Pelletier, 2023 ; Puccini, 2024). Ceux-ci contribuent à étendre l'horizon des possibles pour les figures féminines et pour les personnes réelles, à résister et à explorer ce qui a été masqué, attaqué, effacé ou rendu monstrueux.

[92] « If desire is unavailable to women, then sex can only be something done by men to women. » (Wilton, citée dans Dussault Frenette, 2020, 54)

2.1.3.2 Ouverture du désir : quête, script hétéroromantisexuel et érotisme

Loin de prétendre ignorer ces contributions, il s'agit donc ici de les inclure dans une définition plus large du désir, qui ne se limite pas aux sphères de l'attirance sexuelle et de la sexualité. De fait, l'élévation du désir sexuel comme vecteur premier du pouvoir et des relations relève d'une conceptualisation historique dominante, d'une vision du monde centrée sur un désir masculin normatif, qui organise les relations sociales et qui a certes des impacts réels sur les individus – les violences sexuelles et de genre, notamment, mais aussi celles fondées sur le validisme, le classisme, le racisme. Ce n'est donc pas la sexualité en elle-même qui est problématique, mais sa survalorisation politique et sociale pour certains groupes d'individus dominants, et son déni à d'autres (Przybylo, 2019, 21). Elle masque également, ou donne une place inférieure, à tout autre type de lien, qu'il s'agisse des relations d'amitié, de sororité et de fraternité et d'adelphité, du lien parent-enfant, de celui entre l'animal et l'être humain, etc.[93] [94]

Or, la notion de désir n'est pas, dans sa définition première, uniquement liée à l'attirance sexuelle – ce que souligne Cranny-Francis en citant Peter Brooks : « desire is […] a force including sexual desire but larger and more polymorphous » (1990, 14). Il s'agit, selon *Le Petit Robert*, d'une puissance, d'une tendance « qui porte à vouloir obtenir un *objet* connu ou imaginé […] [, une] aspiration, [une] attirance, [une] envie » (S.a., s.d.m.). C'est ce que la fiction occidentale met en scène, d'autant plus que le désir y est employé pour théoriser les motivations derrière le récit (*the narrative*) (Cranny-Francis, 1990, 14) : « Narratives portray the motors of desire that drive and consume their plots » (Brooks, 1984, 61). Rappelons d'ailleurs que le schéma narratif hégémonique de la quête s'articule autour de la recherche d'un *objet* (de quelqu'un ou de quelque chose) (Bergue, 2015, 12) qui ne relève pas seulement de l'obtention d'un·e partenaire romantique ou sexuel·le. Comme le note Viviane Bergue dans *La Fantasy. Mythopoétique de la quête* (2015), cet objet « n'est ni spécifié ni spécifique » (12). D'abord un thème au sens variable, le désir se ramifie donc jusqu'à avoir une incidence sur la structure narrative des récits – une structure organisée, on l'a montré, autour de

[93] Rachel Blau DuPlessis nomme d'ailleurs plusieurs de ces liens lorsqu'elle évoque les représentations littéraires féministes qui s'éloignent du script romantique et hétérosexuel dominant dans les œuvres des femmes des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles (1985). Angela Chen s'inscrit dans la même lignée : « The ubiquity of romantic subplots, even in books that aren't romance novels, suggests that only stories with romance can involve big emotions and that romance is automatically more interesting than almost all the other strands of human experience. What if books focused more on the emotions that are generated from friendship, ambition, family, work? What is that intensity were just as elevated? » (2020, 126).

[94] Ela Przybylo rassemble ces éléments sous le concept clé de « sexualité obligatoire » (*compulsory sexuality*) : « the ways in which sexuality is presumed to be natural and normal to the detriment of various forms of asexual and nonsexual lives, relationships, and identities » (2019, 1).

valeurs normatives masculines, et avec laquelle les autrices féministes doivent entrer en dialogue pour faire surgir les désirs marginalisés des femmes[95].

Cependant, il faut souligner que l'amalgame de la romance et/ou de la sexualité à la quête reste dominant dans l'arc narratif masculin normatif, d'ailleurs toujours d'actualité et désormais ouvert aux figures féminines et queers : le héros, s'il accomplit son destin, gagne aussi l'affection de la personne qui l'intéresse (*gets the girl*)[96]. L'arc narratif normatif du chevalier contre lea dragon·ne se résume même ainsi : rétablir l'ordre et acquérir une épouse[97]. Du côté de l'héroïne normative, chez laquelle la quête romantique prévaut sur la quête individuelle (DuPlessis, 1985, 6), la jeune fille trouve un partenaire et se met en couple. Ces deux types de quête reconduisent ce que Rachel Blau DuPlessis nomme le script hétérosexuel (1-2). Le désir sexuel, s'il est, relativement aux époques, aux publics cibles et aux cultures[98], plus ou moins effacé de ces deux types d'arcs narratifs, y est implicite : selon la logique hétéronormative dominante, désir romantique et désir sexuel forment un seul et même désir, avec un seul résultat (la formation d'un couple cis hétérosexuel et hétéroromantique). Angela Chen le souligne : « [p]eople might not be having sex, but wanting sex is the key to recognizing that feelings are romantic instead of platonic » (2020, 108). Je reformulerai donc le concept de DuPlessis et parlerai de *script hétéroromantisexuel*, auquel est lié celui de la quête. Ce script (ou ses variantes romantisexuelles) en fiction est si présent qu'il en devient invisible (124-126), comme si la présence d'un désir romantisexuel « normal » (ou normalisé, acceptable) devenait l'un des moteurs thématique et structurel de la quête. Les personnages qui n'en font pas preuve – ou qui en font trop preuve, ou qui font preuve d'un désir socialement non acceptable – sont le plus souvent relégués

[95] « Feminist writers must engage with, and contradict, traditional narrative patterning in order to (re)construct texts capable of articulating their marginalized, oppositional positioning – both inside, described by, patriarchal ideology (as the idealist construct, Woman) and outside that discourse, experimental witnesses to its contradictions, its mystifications (as women). » (Cranny-Francis, 1990, 15)

[96] Entre autres exemples récents, on peut citer l'héroïne éponyme de la série télévisuelle *The Legend of Korra* (2012-2014), qui se met en couple dans la dernière scène de la série avec son amie Asami, et celle de *She-Ra and the Princesses of Power* (2018-2020), Adora, dont l'amitié/rivalité avec Catra se transforme en relation romantique à la fin de la série.

[97] L'importance relative de ces deux éléments varie en fonction des récits : parfois, c'est sauver la demoiselle en détresse qui prime et le trésor est, peut-être, obtenu comme seconde récompense ; d'autres fois, sauver la ville et rétablir l'ordre est l'enjeu premier, et l'épouse arrive en second.

[98] Ce qu'il est acceptable de représenter (et ce qui est représentable) varie en fonction des aires géographiques et culturelles, et des époques – par exemple, l'initiation sexuelle est impossible pour les jeunes filles des romans au XIX^{e}, mais fait partie de l'arc narratif du jeune homme. Ce qui est représentable varie aussi en fonction des publics – par exemple, les scènes sexuellement explicites ne se retrouvent pas dans les productions destinées à un public jeunesse.

au rang d'antagonistes ou échouent (DuPlessis, 1985, 16 ; Chen, 2020, 126[99]). Pour accomplir son destin, il faut désirer (y compris sexuellement), mais pas trop ni tout ni trop ouvertement.

Or, ce script du désir n'échappe pas à la conceptualisation binaire du pouvoir énoncée précédemment, qui édifie une dualité entre oppression et résistance, entre être objet et être sujet. C'est d'autant plus le cas dans le cadre de fictions qui mettent en scène un monde secondaire patriarcal, des règles duquel les héroïnes tentent de s'affranchir. Le désir y est force, puissance, pouvoir. Il permet le passage du statut d'objet à celui de sujet (être celle qui mène le récit plutôt qu'être l'objet de la quête d'un autre), et la prise de *contrôle* pour les héroïnes, de leurs possibilités, de leur vie, de leurs actions, de leur corps, de leur sexualité. Il est le lieu de la réitération des rapports de pouvoir, et de la réappropriation de soi. Mais il réactive aussi le langage du contrôle lié au pouvoir foulcadien, et décrié par une branche de la critique féministe.

Comment, dès lors, inclure autre chose que cette dualité à la définition du désir ? Le déplacement de l'analyse vers d'autres types de relations pouvant aussi donner sens à la quête et au désir (en parallèle ou à la place du script hétéroromantisexuel) est une solution pour envisager la représentation d'un pouvoir multiforme, si elle ne s'accompagne pas d'une hiérarchisation quant à l'intensité et à la place que devraient occuper ces relations. Je propose donc d'ouvrir encore davantage la notion du désir, et d'y ajouter la conceptualisation de l'érotisme telle qu'elle a été proposée par Audre Lorde dans « Uses of the Erotic: The Erotic as Power » (1978/2007), et réappropriée plus récemment par Ela Przybylo et Angela Chen :

> Lorde defines eroticism as "the sharing of joy, whether physical, emotional, psychic, or intellectual." The erotic is an inner resource, a vitality. It is a force that compels us to be close to each other, one that "forms a bridge between the sharers which can be the basis for understanding much of what is not shared between them and lessens the threat of their difference." This energy – of connection, creative fulfillment, and self-expression – is not limited to the realm of the sexuality, even though "we are taught to separate the erotic demand from the most vital areas of our lives other than sex". It is a feeling that can suffuse many areas of life (2020, 181, je souligne)

De fait, comme le rappelle Chen, bien que le terme « érotique » évoque automatiquement, dans notre imaginaire actuel, l'univers de la sexualité, il n'en a pas toujours été ainsi (2020, 180). Reprenant les mots d'Ela Przybylo, elle indique que : « In Plato's *Symposium*, "eros surfaces as a love for the good, a desire for

[99] « Culture may not always create the desires for the things it valorizes – sex, romance, money – but having a single story about what these things signify can amplify them and make them seem necessary. If the vast majority of stories posits romantic love as the ultimate goal and unpartnered people as losers, people are unlikely to think outside those narrow lanes. If accurate representation matters when it comes to class and race and gender (and it does), representation also matters when it comes to storylines, the narratives that are present about what matters, what people want and should want, and what is necessary for a goof life » (Chen, 2020, 126).

immortality – a mytho-spiritual plane touching with but not bound to sexuality" » (Przybylo, 2019, 20, citée dans Chen 2020, 180, l'autrice souligne).

En ouvrant la notion de désir – et, par elle, du pouvoir et de l'agentivité – à celle de l'érotisme[100] telle que conçue par Lorde, et en étendant cette notion vers la création d'autres liens, sans effacer celui lié à la sexualité et à la romance mais en le décentrant, afin de faire une place significative à la connexion, au partage, à la responsabilité mutuelle, on ne met plus seulement l'accent sur la dualité initiale oppression/résistance. D'autres possibilités narratives et avenues d'analyse émergent. C'est ce en quoi cette notion me servira dans l'analyse de la figuration de la monstruosité merveilleuse, organisée autour d'une figure féminine s'émancipant d'un pouvoir coercitif par une alliance avec un·e dragonne.

Je conclurai cette réflexion sur le pouvoir en rappelant que la figure de lea dragon·ne incarne le combat et la lutte des contraires (Absalon, 2005, 55 ; Fréchet, 2005, 114 ; Hédard et Fréchet, 2005, 91). Par le fait même, elle symbolise la subversion des normes *et* le pouvoir politique (Beaude, 2000, 142 ; Privat, 2006, 8), réunissant, sous une forme hybride, différentes dualités, et transgressant les frontières (Absalon et Canard, 2006, 12 ; Privat, 2006, 6). Il en va de même pour ses fonctions autres que thématique (soit structurelle et narrative), qui viennent appuyer ces significations idéologiques. Au regard de la définition du pouvoir précédemment élaborée, ces rôles et symbolismes, qui traversent l'imaginaire des dragon·nes, justifient pleinement l'usage de la notion de pouvoir, avec elle, de l'agentivité et du désir, comme enjeux centraux à la figuration de la monstruosité merveilleuse. Lea dragon·ne comme symbole d'accès au pouvoir (ou de lutte contre le pouvoir, ou même d'excès du pouvoir) est récurent dans tous les textes du corpus. Ces trois concepts me permettent ainsi d'éclairer les dynamiques variées (symboliques, structurelles, narratives) dans les œuvres, de même que de comprendre leurs différentes ramifications et implications.

Par ailleurs, la focalisation sur la *relation* qu'entretiennent les différent·es dragon·nes des récits avec les femmes ajoute à la composante relationnelle inhérente au pouvoir, qu'elle nuance en y introduisant une notion d'éthique et de responsabilité partagée qui fait écho à la conception du désir que je viens d'élaborer. Dans la plupart des textes du corpus, le symbolisme de la lutte semble en effet se déplacer, de façons nuancées, vers celui de la coopération et de la symbiose. Par conséquent, une définition du pouvoir complexe et multiforme, qui possède le potentiel d'ouvrir sur une vision alternative, fondée sur autre chose que sur la violence (mais qui tient compte de celle-ci), sur une agentivité puissante, sur un désir ouvert, est essentielle

[100] Dans la psychanalyse, la dualité Eros et Tanathos regroupe toutes les forces de vie et de mouvement (Eros), du chaos à la mort (Tanathos), à l'immobilité. C'est ici la question du mouvement pluriforme qui m'intéresse, un mouvement parfois chaotique qui ne se réduit pas à la sexualité ou à la créativité, mais qui s'ouvre à d'autres formes de lien reposant sur le partage et la responsabilité.

à la compréhension des rapports entre les dragon·nes et les femmes en fantasy contemporaine. Plutôt que d'uniquement réitérer la conceptualisation duelle du pouvoir, la figuration de la monstruosité merveilleuse ouvre un réseau de possibilités, crée « une profusion d'espaces et d'identités, et une perméabilité des frontières du corps personnel et du corps politique » au sein des textes (Haraway, 2007a, 63).

Mais comment, dès lors, étudier les traces concrètes de ce rapport au pouvoir dans les textes ?

2.2 Pouvoirs de la monstruosité merveilleuse : symbole, structure, narration

Au tournant des années 1990, Charlotte Spivack et Anne Cranny-Francis se sont penchées, à la lumière des conventions et codes de la fantasy, sur les possibilités alternatives pour les figures féminines dans ce genre[101]. Si leurs travaux ne peuvent rendre compte de la production actuelle – les corpus qui y sont étudiés ont été publiés au cours des années 1970-80, avant la popularisation et l'essor de la fantasy dans les années 2000 –, leur cadre d'analyse offre des pistes pertinentes et concrètes, auxquelles j'ai emprunté, tout en les actualisant et en les étoffant, dans l'élaboration de mon appareil méthodologique.

2.2.1 Remonter aux sources : la fantasy des écrivaines, avant 1990

Anne Cranny-Francis, dans *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction* (1990), propose une étude structurelle et symbolique de la science-fiction, de la fantasy, de la romance, de l'utopie et du roman policier écrits par des autrices. Selon la chercheuse, les écrivaines de fiction populaire féministe ne font pas qu'introduire dans leurs textes des discours féministes, mais elles modifient aussi le fonctionnement du genre populaire dans lequel elles s'inscrivent :

> what I am concerned with is the effect of this oppositional stance on their text – not just on the events and characters represented […], but also on the conventions and structure of the genres in which they operate. Not only do their texts tell slightly different kinds of stories, *the texts function differently*. […] *This feminist discourse, it seems, has structural, as well as semantic consequences for the texts in which it is encoded* (1, je souligne).

Afin d'illustrer ces changements structurels et sémantiques induits par les discours féministes, Cranny-Francis analyse différentes conventions propres aux genres qu'elle étudie – dont la quête. Elle les envisage comme des construits sociaux, sujets à un contexte extratextuel, et indique que leur détournement est utile afin de rendre visibles les discours sociaux et politiques conservateurs encodés dans les conventions

[101] Il en va de même, un peu avant elles, pour Thelma J. Shinn dans *Worlds Within Women : Myth and Mythmaking in Fantastic Literature by Women* (1985), bien que les travaux de cette dernière se centrent en grande majorité sur des œuvres de science-fiction (par le biais de la figure de la déesse précédemment évoquée).

traditionnelles du genre (Cranny-Francis, 1990, 19)[102]. En ce sens, les transformations des conventions sont des marques d'un changement social externe, mais aussi d'une modification des significations dans le système idéologique et dans la construction du sens du récit.

Merlin's Daugthers: Contemporary Women Writers of Fantasy (1987) s'inscrit dans une ligne de pensée analogue à celle de *Feminist Fiction*. Dans cette étude d'une dizaine de textes de fantasy écrits par des autrices entre 1960 et 1987, Charlotte Spivack dégage un certain nombre de variations dans la fantasy féminine, voire féministe[103], et dans les représentations de ses protagonistes. Elle identifie trois thèmes subversifs (*subversive themes*) et quatre techniques, que je modifie plus loin afin de constituer les bases de mon propre cadre d'analyse[104].

Thèmes subversifs (10-15) :

Généralement, les textes mettent de l'avant des valeurs féministes, subvertissant plusieurs concepts-clés de la tradition masculine occidentale : le désir de pouvoir et de domination, l'immortalité et le principe moral de dualité hiérarchique.

(1) La renonciation au pouvoir est valorisée, et le désir de pouvoir et de domination est dénoncé, en faveur d'une ouverture à l'autre : « The goal in these quests is to *not* slay the dragon, to *not* take the treasure, to *not* seize the throne, to *not* dominate the Other » (10, l'autrice souligne). Vivre, et laisser vivre, telle est la manière dont Spivack définit cette thématique, qui s'accompagne d'une déglorification de la

[102] « The gender ideology most often detected in generic fiction is extremely conservative, stereotyping women into the role of virgin or whore, and as the object of a quest or adventure, not the subject. […] The answer for many feminist writers, filmmakers, theorists and artists is not a simple rejection of narrative, the genre convention identified as the most obvious source of this conservative gender discourse […]. Rather the tactic now seen as most viable is the self-conscious use of narrative, even narratives, intersecting with an equally self-conscious use of other genre conventions, *to "make visible" the socially and politically conservative discourses coded into traditional genre conventions*. » (Cranny-Francis, 1990, 19, je souligne)

[103] Spivack indique que tous les textes analysés n'ont pas nécessairement été produits par une autrice féministe, pas plus qu'ils ne sont fondés sur un désir conscient de rejeter le canon masculin de la fantasy. Elle précise cependant le fait suivant : « a feminine perspective on plot, character, theme, structure, and imagery is pervasive in the novels of these writers. […] First let us look at the most obvious ways in which fantasy by female writers is different. » (8) Ce sont donc moins les textes choisis et leurs autrices qui sont féministes que la perspective d'analyse de Spivack.

[104] Spivack qualifie successivement ces techniques par les termes suivants : *narrative device*, *feminist strategy*, *feature, techniques.* Par souci d'uniformité, j'ai choisi de retenir le terme « *technique* », bien que la diversité des terminologies employées et leur analyse subséquente dévoilent une hybridation de techniques narratives, structurelles et thématiques.

figure du guerrier et du souverain, et d'une exaltation des figures davantage perçues comme étant « passives » (12).

(2) Les textes font l'apologie de la mortalité, au détriment de l'immortalité. Les personnages n'aspirent pas à la gloire éternelle ou à la vie après la mort (12).

(3) La dépolarisation des valeurs est mise en avant : refus de la binarité entre soi et l'autre (14), entre le bien et le mal (13), entre le héros et le vilain (13), entre le féminin et le masculin (8), entre la sexualité « bonne » ou « mauvaise » (13), entre la transcendance et l'immanence (14), entre l'être humain et la nature (15).

Techniques (8-10) :

(1) Des femmes font partie des protagonistes du récit. Ces personnages féminins sont caractérisés tant par :

a) leur habilité au combat (un trait traditionnellement associé à la masculinité) ;

b) leur désir de paix (trait traditionnellement associé à la féminité) (8).

De fait, leur objectif, leur quête, ne s'articule pas autour du désir de pouvoir ou de domination, mais du souhait de s'accomplir et de protéger leur communauté (8). Les traits associés aux personnages masculins sont, en contrepartie, aussi nuancés, et les valeurs conservatrices mâles (force, orgueil, sexualité active, désir de pouvoir et de domination) de la figure du héros sont remises en question.

(2) Des femmes font partie des personnages focaux. Le lectorat a ainsi accès à leur perspective sur des sujets normalement présentés d'un point de vue masculin (9).[105]

(3) La structure de l'intrigue est circulaire, plutôt que linéaire ; le déclin du héros, après un temps, y est davantage mis en lumière (9).

[105] Spivack fait plus particulièrement référence à la légende arthurienne, souvent réécrite dans une perspective féminine dans les textes qu'elle étudie. Sa méthode d'analyse s'inscrit donc dans la mouvance féministe de relecture des mythes et récits masculins, subvertis et réappropriés par la plume d'une écrivaine.

(4) Des sociétés matriarcales, inspirée de l'ancien monde celtique, peuvent être mises en scène, mettant de l'avant l'importance d'une déesse effacée par l'avènement de la chrétienté (9).

Si certains traits de la fantasy féminine définie par Spivack sont plus souvent utilisés par les écrivaines, ceci n'implique évidemment pas qu'ils soient absents de l'écriture des hommes. Par ailleurs, ces techniques et ces thèmes n'ont pas besoin d'être tous présents pour que, dans un texte de fantasy, le récit soit féminisé ou démasculinisé et que sa formule se transforme, ne serait-ce que légèrement[106].

Le travail de Spivack a pour avantage de montrer que le symbolisme, la structure et la narration sont interreliées, voire inséparables, dans l'étude de la fantasy. De fait, les techniques de la théoricienne mêlent structure et narration, et plusieurs techniques et thèmes subversifs qu'elle analyse ont une incidence les uns sur les autres – par exemple, le fait que les femmes fassent partie des protagonistes du récit rejoint la thématique du refus de la domination. Ceci consolide ma position, à savoir que l'analyse thématique à elle seule, dominante dans les études de la fantasy, ne suffit pas à rendre compte de la complexité du genre et des textes. C'est d'ailleurs ce que spécifie Farah Mendlesohn dans « Thematic Criticism » :

> Thematic criticism is not a theoretical approach to fiction in itself, but can be situated within theoretical approaches such as modernism, deconstruction, postmodernism and structuralism; it is very strongly linked to psychoanalytic and political interpretations of fantasy. […] The process of thematic criticism can be understood as a deconstructionist route into a text's deeper meaning, finding it richer and more meaningful than it might otherwise be read (2012, 125).

Afin d'approfondir l'étude des textes d'écrivaines et d'observer comment ceux-ci réitèrent et transforment les conventions traditionnellement masculines de la fantasy, il est donc essentiel de croiser analyse des thématiques, auxquelles s'entremêlent les valeurs et symboliques d'un texte, à celle des techniques structurelles et narratives. Dans le cadre plus précis de ma thèse, j'estime qu'une transformation symbolique – qui s'ancre dans un processus de mise en texte des valeurs féministes, queers et antispécistes – des rapports entre femmes et dragon·nes a un impact sur la structure du récit, par le biais de l'ouverture

[106] La « féminisation » d'un récit sous-entend, comme indiqué en introduction et dans le premier chapitre, que ce dernier est régi par des conventions centrées sur le masculin. C'est le cas de bien des œuvres occidentales, notamment les mythes (qui s'articulent autour d'un héros civilisateur vainquant un monstre), mais aussi la fantasy, comme l'ont montré entre autres Anne Cranny-Francis (1990), Brian Attabery (1992) et Viviane Bergue (2014) dans leurs travaux sur la quête. On en revient au postulat de base de ma recherche : lorsqu'une figure féminine est au cœur du récit de fantasy, la formule est appelée à changer, à des degrés variables selon l'œuvre. Si ce n'est pas le cas, le texte renforce au contraire le récit hégémonique masculin.

de possibilités pour les héroïnes, ainsi que sur la narration. Métamorphosées, la structure et la narration modulent à leur tour les discours politiques féministes, queers et antispécistes.

2.2.2 Transformer les sources : thématiser, structurer et narrativiser le pouvoir dans la fantasy des écrivaines entre 1968 et 2019

Dans la perspective où la transformation d'une symbolique/d'un thème (ici, celui du pouvoir, lié à la figure draconique) engendre celle des autres techniques (structure, narration, mais aussi autres thèmes inhérents au pouvoir, comme l'agentivité et le désir), il est nécessaire d'apporter quelques modifications à la classification de Spivack. Ma révision de son cadre théorique accorde volontairement plus d'espace aux techniques narratologiques – pour cette même raison, j'ai séparé ces dernières des techniques structurelles, contrairement à ce qui est présenté chez Spivack. De fait, la question de la voix narrative est un enjeu central régulièrement soulevé dans l'analyse féministe, queer et antispéciste de textes, et justifie qu'on en fasse une catégorie en propre pour refléter l'importance de son rôle. Le mode et la voix ou, plus précisément, « la question qui voit ? et la question qui parle ? » (Genette, 1972, 203), sont révélatrices non seulement des rapports de pouvoir mis en place dans la diégèse – prendre la parole et voir étant des actes d'agentivité narrative (Havercroft, 1999, 97) –, mais également des angles morts du sujet énonciateur[107].

D'ailleurs, dans son ouvrage *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (1992), Lanser lie la question narratologique de la voix narrative à l'enjeu féministe qui consiste à « faire entendre sa voix ». Elle y étudie les textes comme des lieux de pouvoir entre les discours et les voix qui les portent. Pour les analyser, elle identifie trois modes narratifs par lesquels la subjectivité féminine peut se manifester dans la narration, et donc prendre le pouvoir de dire :

(1) La voix auctoriale (narration omnisciente, émettrice de jugements)

(2) La voix personnelle (narration personnelle d'un « je » intradiégétique)

[107] Ces questions rappellent la théorie du point de vue situé (*standpoint theory*). Cette théorie, mise de l'avant par les mouvements féministes, queers et décoloniaux, déconstruit la notion d'objectivité scientifique, précisant que tout projet et tout savoir est historiquement et culturellement situé, posé et interprété par des individus occupant une position politique et sociale particulière. En ce sens, s'interroger sur les sources de la parole et du regard permet ainsi de révéler le sujet émetteur (producteur) d'un discours donné, de même que les angles morts inhérents à toute posture, voire à tout langage. Voir Dorothy E. Smith (*The Conceptual Practices of Power: A Feminist Sociology of Knowledge*), Nancy Hartsock (« The Feminist Standpoint: Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism »), Sandra Harding (*Feminist Standpoint Theory Reader*, « Rethinking standpoint epistemology: What is strong objectivity »), Patricia Hill Collins (*Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*) et Susan Bordo (« Feminism, Postmodernism, and Gender-Scepticism »).

(3) La voix collective (narration au « nous » ou divisée entre différentes voix qui partagent l'autorité narrative) (Lanser, 1992, 15-22)

Qui voit ? Qui parle ? Réfléchit ? Commente ? Résiste ? Juge ? Critique ? S'insurge ? S'agit-il des protagonistes féminines, voire des dragon·nes ? En d'autres termes, comment la narration renseigne-t-elle sur le système de pouvoir en place dans le récit ? Sur l'agentivité et les désirs ? Il paraît ainsi évident que la question des techniques narratologiques en est une à part entière, ayant un impact aussi significatif sur l'économie narrative du texte que les techniques structurelles et thématiques.

Dans mon cadre conceptuel, j'ai déplacé la thématique du pouvoir, aussi identifiée par Spivack, en amont. Ceci lui donne une place prépondérante, puisque c'est sa redéfinition même qui influence ensuite celles des autres.

Thématique centrale (féministe, queer et antispéciste) :

La transformation de la notion de pouvoir.

(1) Le désir de pouvoir, de domination et de contrôle (de soi et des autres) est remis en question, en faveur d'une agentivité qui tient souvent compte des autres.

(2) La représentation normative (et masculine) du désir est modifiée : le rapport entre pouvoir, désir, contrôle et sexualité est décentré (sans être effacé), mettant davantage en relief l'aspect relationnel et de responsabilité mutuelle du lien.

Techniques thématiques :

(1) La présence des femmes et des dragon·nes parmi les protagonistes du récit.

a) Il s'agit des personnages principaux, qui occupent des rôles fondamentaux (voire parfois remplacent la figure humaine masculine).

b) Leur présence décentre, ou du moins remet en question, les valeurs traditionnellement masculines, notamment les valeurs guerrières, pour mettre de l'avant une forme d'empathie.

(2) La diégétisation de discours féministes, queers et antispécistes sur le contrôle des corps féminins (et, dans une moindre mesure, des dragon·nes), et sur les corporalités non normatives.

a) Ces discours sont reliés aux éléments suivants[108] : la mobilité physique et sociale, le mariage, la maternité, la violence physique et verbale perpétrée sur les individus anormatifs, et la violence sexuelle, dont le viol – qui se matérialise dans les textes par le « récit du viol » (*rape narrative*), soit : « representations of rape, threats of rape, implied rape and […] coercive sexuality » (Prokanksy, 2001, 18).

b) Par le processus d'éloignement/rapprochement sur lequel sont construits les genres de l'imaginaire (particulièrement la science-fiction et la fantasy), ces discours sont déplacés, rendus *concrets* dans leurs diégèses par un ensemble d'analogies reliées à des tropes de la fantasy et à des traits de la relation être humain/dragon·ne (magie, vol, combat, métamorphose, hybridité, etc.). Ce déplacement *visibilise* les systèmes d'oppression, lesquels sont inspirés de ceux du monde primaire, et met d'autant plus en relief les impacts matériels réels de ces derniers. Cette stratégie, forme de résistance aux discours dominants, emprunte au mécanisme des contes folkloriques transmis entre femmes, dans lesquels les enjeux sociaux associés à l'expérience de la féminité étaient projetés dans des mondes imaginaires, où ils étaient amplifiés, élargis (Tatar, 2021, 125) : « And suddently the story has become "harmless", mere entertainment, just a fairy tale or a myth. But it continues to haunt us, working its magic by pushing us to talk through all the conflicts it puts on display » (125). Pour cette raison, j'ai choisi de délaisser le terme de « métaphore », souvent employé par la critique anglophone afin de conceptualiser la manière dont les textes de fantasy transposent des enjeux du monde primaire dans le monde secondaire (Shinn, 1986 ; Attebery, 1992a ; Prater, 2014 ; etc.) : de fait, la métaphore, une figure d'analogie qui consiste à rapprocher deux réalités afin de faire surgir ce qui les rassemble ou, au contraire, l'écart qui les divise, repose sur l'emploi d'un terme concret pour illustrer un élément abstrait. Or, dans les genres de l'imaginaire, les réalités du monde primaire ne sont pas rendues abstraites : elles sont, au contraire, *survisibilisées, matérialisées* pour les personnages, sans que leur charge symbolique (pour le lectorat) en soit affectée. La terminologie « déplacement » est ainsi plus appropriée à mon propos.

[108] Plusieurs de ces éléments étant considérés par Annis Pratt comme des modèles archétypaux (*archetypal patterns*) de la fiction féminine, il n'est pas surprenant de les trouver aussi en fantasy écrite par les femmes – voir *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (1981). Pratt indique que l'archétype du viol-trauma (*rape-trauma archetype*) est le plus courant chez les autrices (5) ; la prépondérance du viol et des violences sexuelles dans mon corpus tend à appuyer les résultats de Pratt, du moins lorsque l'univers secondaire dépeint est patriarcal.

c) Les corps des héroïnes, par leur rapport avec un·e dragon·ne, deviennent des espaces d'agentivité, de réappropriation de soi et de ses désirs.

(3) Le décentrement de l'archétype de la protagoniste féminine isolée : présence d'alliances entre personnages centraux, féminins et non humains, enjeux reliés à la transmission entre figures féminines.

(4) La dépolarisation des valeurs : refus de la binarité entre soi et l'autre, entre le bien et le mal, entre le héros et le vilain, entre le féminin et le masculin, entre la sexualité « bonne » ou « mauvaise », entre la transcendance et l'immanence, entre l'être humain et la nature.

Techniques structurelles :

(1) La remise en question de la quête féminine traditionnelle hétéroromantisexuelle (romance, mise en couple).

a) Le schéma narratif traditionnel héros/princesse/dragon·ne est repris et détourné : un·e dragon·ne enlève/veut enlever une princesse, laquelle lutte contre lea dragon·ne ou échappe au mariage et peut aller vers d'autres aventures en compagnie de la créature.

b) La quête amoureuse et la quête individuelle de la protagoniste (se lier avec un·e dragon·ne) s'opposent, puis convergent, mêlant les enjeux de la romance à ceux de la fantasy.

c) Le couple est refusé par la protagoniste.

(2) La reprise du schéma narratif de la quête en fantasy – normativement centrée sur la construction de l'identité masculine (Cranny-Francis, 1990, 16) – , qui permet la transformation de l'objet de la quête féminine traditionnelle.

a) La quête féminine traditionnelle (romance, mise en couple) s'hybride à la quête traditionnelle masculine (consolidation d'une identité individuelle), teintée par les enjeux propres à la fantasy (sauver le monde, une collectivité, etc.).

b) L'objet de la quête n'est pas le couple, mais l'acquisition de connaissances et/ou un enjeu lié à l'identité féminine de la protagoniste – maternité, résolution d'un trauma lié à une agression, etc.

c) La structure de l'intrigue est circulaire – cyclique – plutôt que linéaire. Le cycle permet de retravailler *à la fois* l'archétype de la quête féminine traditionnelle (objectif : le couple) et de la quête masculine (objectif : la vocation) en fantasy, en déplaçant l'objet de la quête d'un tome à l'autre. Il décentre le *Coming of Age* de la protagoniste, puisque celle-ci vieillit.

Techniques narratologiques :

(1) La narration du récit du point de vue des femmes, qui comptent parmi les personnages focaux. Le lectorat a ainsi accès à leur perspective sur des sujets normalement présentés d'un point de vue masculin.

a) Les voix personnelles des protagonistes, au caractère plus intimiste, sont mises en relief par le biais d'une narration autodiégétique ou hétérodiégétique à focalisation interne.

b) Les voix personnelles des protagonistes sont soit les seules voix occupant l'espace narratif, soit occupent cet espace de manière plus ou moins paritaire avec des personnages masculins, permettant généralement de nuancer les perspectives de ces derniers.

(2) La narration du récit du point de vue des dragon·nes, aussi personnages focaux.

a) Les perspectives excentrées, non humaines, des dragon·nes jettent une lumière nouvelle sur des enjeux humains et genrés, et en permettent le questionnement.

b) La voix personnelle de la protagoniste se mêle parfois à celle d'un·e dragon·ne, en une narration au « nous » évoquant la voix collective.

Chaque thème et technique (structurelle ou narrative) énoncée s'enchâsse aux autres. Aucun texte n'amalgame non plus toutes ces techniques. Par ailleurs, comme spécifié pour la théorisation de Spivack, ces techniques ne sont pas l'apanage des œuvres des écrivaines. Elles ne sont pas non plus réservées à la fantasy. Effectivement, ce genre, comme toutes les autres littératures, n'a pas de stratégies d'écriture qui lui soient propres (bien qu'on lui associe certaines conventions et thèmes) : les techniques (thématiques, structurelles, narratives) employées dans les textes trouvent plutôt écho dans les écrits et courants de la même période, et empruntent notamment à celles du réalisme.

En résumé, ce deuxième chapitre a permis de détailler l'appareil méthodologique spécifique sur lequel repose mon analyse de la figuration de la monstruosité merveilleuse, et des savoirs-pouvoirs qu'elle met en scène. Dans un premier temps, je me suis penchée sur la notion de pouvoir, concept clé duquel découle le reste de mon approche et incarnée par lea dragon·ne. Sa réarticulation par le biais de l'ouverture du concept de désir me permet d'englober à la fois la dualité oppression/résistance, « pouvoir sur »/« pouvoir de » mise en scène au sein des textes, tout en les remettant en question et en proposant d'autres avenues. Dans un second temps, j'ai élaboré ma démarche méthodologique, qui repose sur trois approches complémentaires des textes : l'analyse symbolique/idéologique, l'analyse structurelle et l'analyse narratologique.

Cette façon d'aborder les textes me permettra d'identifier et d'étudier différentes marques de pouvoir, d'agentivité et de désir dans mon corpus. Elle requerra un déplacement constant, au fil des prochains chapitres, entre les symboles, la structure et la narration, afin de déterminer comment un mouvement dans les signes liés au pouvoir, dans la codification même de lea dragon·ne et de son lien avec les héroïnes, entraîne à son tour une transformation dans la structure et la narration du récit, et *vice versa*. Plus précisément, il s'agira de saisir de quelles manières la relation centrale entre dragon·nes et femmes engendre un dialogue entre le fond et la forme des textes du corpus, enrichissant substantiellement les discours idéologiques, formels et structurels mis en récit.

DEUXIÈME PARTIE :
ANALYSE DU CORPUS

CHAPITRE 3
DONNER VOIX/ES AU SILENCE : DES QUÊTES DRACONIQUES POUR LES DEMOISELLES

« Princess by birth. Adventurer by choice! »
Patricia C. Wrede
Dealing with Dragons (1990/2015, quatrième de couverture)

« On that night, in that moment, Alise had suddenly perceived she had a place and a mission in the world. In that time of flames and strife, anything had seemed possible. »
Robin Hobb
Dragon Keeper (2009, 53-54)

Il va sans dire que la fantasy est habitée par une tension entre reconduction de stéréotypes de genre et tentatives de s'éloigner de ces derniers (Brown, 2011 ; Frankel, 2014 ; Roberts et MacCallum-Stewart, 2016). Cette tension, comme je l'ai montré au chapitre précédent, correspond aux conclusions des universitaires américaines des années 1970-1980, telles que Charlotte Spivack et Anne Cranny-Francis. Dans la lignée des études sur les contes de fées, Cranny-Francis écrit d'ailleurs, en se fondant sur les théories et critiques de Marcia Lieberman[109], de Jack Zipes[110] et de Rosemary Jackson[111], que les contes patriarcaux sont marqués par une idéologie genrée conservatrice reléguant la figure féminine à une position passive, d'impouvoir, et mettant de l'avant celle masculine, vouée à une position active, puissante (1990, 85-86) :

> the central issue of most folk and fairy tale is power and […] women are excluded from power in this ideological scheme, their power can only be a reflection of that of husband or father. Female characters, encoded with the ideological positioning of women, are accordingly passive, objectified, positioned as prize or reward for consumption by and active, aggressive male subject (87)[112].

Ce rejet de la figure féminine hors de la sphère du pouvoir a un double effet : (1) si les personnages féminins ne peuvent accéder au pouvoir, celles qui le désirent sont automatiquement reléguées au côté des figures

[109] « "Some Day, My Prince Will Come": Female Acculturation through the Fairy Tale » (1972).

[110] *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales* (1979) et *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North American and England* (1986).

[111] *Fantasy: the Literature of Subversion* (1981).

[112] Dans *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North American and England* (1986), Jack Zipes élargit d'ailleurs ce constat en déconstruisant la posture critique selon laquelle ces contes d'antan doivent servir à éduquer les enfants contemporains : « The immanent meaning of the tales has little to do with providing suitable direction for a contemporary child's life. From a contemporary perspective, the tales are filled with incidents of inexplicable abuse, maltreatment of women, negative images of minority groups, questionable sacrifices, and the exaltation of power. » (170)

négatives, puisqu'elles aspirent à l'appropriation de caractéristiques masculines. Les personnages féminins des contes sont donc (2) clivés en deux catégories : « The good women, the heroines, are invariably beautiful, passive and powerless while female characters who are powerful are also evil and very often ugly and ill-tempered » (85). Or, il n'en a pas toujours été ainsi : dans *The Heroine with 1,001 Faces* (2021), Maria Tatar, spécialiste des contes de fées, écrit que ces derniers ont été expurgés par divers hommes de lettres (dont Charles Perrault, les frères Grimm, Joseph Jacobs, etc.), dont les anthologies nationales de contes populaires sont à l'origine d'un processus par lequel certaines scènes ont progressivement été effacées : « scenes alluding to sexual assault, domestic violence, and incest. » (127) L'héroïne de ces récits, figure positive qui s'élève contre la violence domestique (masculine), disparaît (128). Ceci n'est pas sans conséquences, principalement pour les femmes :

> [T]ales about domestic violence have gradually faded and been forgotten, transformed into "innocent" child's play rather than remaining the grown-up business of talk and conversational give-and-take. […] Silencing women's voice, keeping their stories out of the official canon, became something of a mission, consciously or not, and the strategy of belittling fairy tales was a powerful way of preventing them from becoming a form of cultural capital available to women belonging to the educated classes, as the stories had once been for the unlettered. It also impeded the wider dissemination of an entire genre of stories that tell of the complications of courtship, love, and marriage, of the underdog who succeeds in turning the table on the wealthy and powerful (129).

Dans un mouvement qui s'étend des années 1970 à nos jours[113] et qui va de pair avec celui de la réécriture des mythes[114] – lesquels sont fondés, comme indiqué au chapitre 1, sur les mêmes idéologies patriarcales conservatrices qui ont dépouillé les récits folkloriques de leurs nuances en ce qui a trait aux dynamiques entre les genres et aux représentations des figures féminines – , les réécritures féministes et queers des contes revisitent les archétypes de la « bonne » féminité passive et de la « vilaine » féminité active pour les critiquer et les subvertir. De fait, en réaction à l'imaginaire popularisé par Disney, plusieurs autrices écrivent des récits merveilleux détournés, qui transforment les symboles et configurations des narrations mettant en scène des figures féminines douces, belles et passives, dans l'attente du prince et du mariage. Ces réécritures contribuent à bousculer les conceptualisations normatives des genres et renouent avec la tradition des contes de fées précédant le passage de ces derniers de l'oral à l'écrit, de la culture populaire à la culture élitiste. Quant à elle, la fantasy, fortement inspirée des mythes et du folklore, se trouve influencée par les figures

[113] Voir, entre autres, Angela Carter (« The Werewolf », 1979 ; « The Compagny of Wolves », 1984), Pierrette Fleutiaux (*Métamorphoses de la reine*, 1984), Emma Donoghue (*Kissing the Witch: Old Tales in New Skins*, 1997), Paula Dumont (*Contes et nouvelles lesbiennes*, 2015), etc.

[114] Voir à ce sujet *The Heroine with 1,001 Faces* (2021) de Maria Tatar, qui établit un pont entre ces deux phénomènes intrinsèquement liés.

habitant les contes et légendes, mais également par des discours conservateurs qui les sous-tendent et symétriquement par ce phénomène de réappropriation subversive. C'est dans cette lignée que s'inscrit la réflexion autour de laquelle s'articule ce premier chapitre d'analyse : par quels mécanismes la fantasy peut-elle être source de transformations de récits genrés normalisés, mais surtout des identités fictionnelles et des trajectoires narratives féminines normatives, tant réitérées qu'elles en paraissent figées ?

Pour répondre à cette question, je me penche ici sur l'une des relations composant le triangle héros/demoiselle/dragon·ne, soit le rapport entre la dame et la créature, dont les reprises et transformations parsèment les textes du corpus. La figuration de la monstruosité merveilleuse sert de socle à mon analyse. Filée à la notion du destin féminin hétéroromantisexuel, elle me permet d'explorer comment, au fil des textes et des années, les représentations de la relation entre demoiselle et dragon·nes fluctuent et passent de la dénonciation du schéma-source conventionnel de l'héroïne en détresse (et de son unique avenir de fille à marier) à l'exploration de ses angles morts, avant d'ouvrir vers d'autres destins et quêtes possibles pour la protagoniste.

D'abord, il s'agit de conceptualiser la notion de « destin féminin » et de voir comment elle s'arrime à celle de la quête féminine telle qu'elle est représentée en littérature en général, et en fantasy en particulier. Puis, j'analyse la façon dont le schéma-source héros/demoiselle/dragon·ne est politisé dans cinq œuvres de fantasy (trois pour la jeunesse[115], deux pour adultes[116]), proposant des alternatives au destin féminin traditionnel ou, du moins, la critique de la violence systémique sur laquelle il se fonde. Ensuite, je m'attarde sur d'autres productions[117] qui proposent de revisiter ce même destin, cette fois en s'écartant du schéma-source tout en conservant la relation entre dragon·ne et demoiselle pour la transposer dans un monde secondaire qui s'éloigne de celui du conte. Dans ces textes, la romance hétéroromantisexuelle s'oppose soit à un destin se rapprochant de celui, plus archétypal et centré sur la vocation de « héros », du personnage masculin type de la fantasy (sauver le monde), soit se veut le cœur de l'histoire et fait l'objet de traits

[115] *Dealing with Dragons* (1990) de Patricia Wrede, *Histoire de la Princesse et du Dragon* (1990) d'Élisabeth Vonarburg et *Un dragon dans les pattes* (1997) de Marie-Francine Hébert.

[116] « De Draconis Gesta » (2012) de Geneviève Blouin, *Dragon Heart* (2014) de Cecelia Holland et *The Priory of the Orange Tree* (2019) de Samantha Shannon.

[117] *Tooth and Claw* (2003) de Jo Walton, *Eon & Eona* (2008-2011) d'Alison Goodman, *A Memoir by Lady Trent* (2013-2017) de Marie Brennan.

ironiques enflammés. Dans un dernier temps, les productions[118] s'éloignant d'autant plus de la quête hétéroromantisexuelle seront mises au cœur de mon analyse.

3.1 Quêtes féminines en littérature, d'hier à aujourd'hui[119]

Pour Rachel Blau DuPlessis, le trope de l'amour et de la quête romantique dans les romans des écrivaines anglaises des XVIII[e] et XIX[e] siècles se définit ainsi :

> Once upon a time, the end, the rightful end, of women in novels was social – successful courtship, marriage – or judgmental of her sexual and social failure – death. These are both resolutions of romance. […] These endings were dominant, related to real practices of sexuality, gender relations, kin and family, and work for middle-class women. The cultural conventions of narrative and depiction by which these relations were, in Raymond William's terms, "performed," were dominant also (1985, 1).

Ce passage des pratiques culturelles socialement et historiquement situées vers la fiction se fait par l'usage de scripts, soit de conventions sociales et narratives (2) dont l'objectif consiste à organiser l'expérience individuelle et collective, plus particulièrement en ce qui a trait aux types de désirs acceptables ou pas (2) – il faut évidemment entendre ici le terme « désir » dans son sens large, c'est-à-dire, tel que théorisé au chapitre 2, comme ne se restreignant pas à la sphère de la sexualité. Par conséquent, les scripts sont traversés par différents systèmes de valeurs et contribuent à la hiérarchisation des désirs, priorisant certains au détriment d'autres en leur associant des connotations positives (DuPlessis, 1985, 2).

Les arts narratifs, institutions humaines, sont organisés en fonction de ces scripts : « [a]ny literary convention – plots, narrative sequences, characters in bit parts – as an instrument that claims to depict experience, also interprets it. *No convention is neutral, purely mimetic, or purely aesthetic* » (2, je souligne). La convention est toujours porteuse de valeurs normatives, historiquement situées. Plus particulièrement, la fin d'un récit – avec laquelle converge souvent la fin des personnages – est le moment où ces conventions culturelles, ces désirs acceptables ou non acceptables, de même que les valeurs qui y sont associées, sont le plus visibles (3). L'intrigue mène généralement, par la positive ou la négative, au retour de l'ordre social initialement rompu par la réussite ou l'échec d'une quête (de la poursuite d'un désir). Dans cette logique, le

[118] *The Rain Wild Chronicles* (2009-2013) de Robin Hobb, « De Draconis Gesta » (2012) de Geneviève Blouin, *A Memoir by Lady Trent* (2013-2017) de Marie Brennan, *Tess of the Road* (2018) de Rachel Hartman et *The Priory of the Orange Tree* (2019) de Samantha Shannon.

[119] Une partie du cadre historique et conceptuel détaillé ici reprend celui ayant servi dans mon article « *So Did I Become Dragon-Mad* : pouvoir émancipateur du cycle et de la quête draconique dans *A Memoir by Lady Trent* (2013-2017) », publié dans *Fantasy et féminismes* de Marie Lucie Bougon, Marion Gingras-Gagné et Pascale Laplante-Dubé (dir.). Plusieurs éléments ont été retravaillés afin de correspondre à un cadre théorique englobant d'autres œuvres que celle analysée dans l'article.

personnage qui s'écarte de l'ordre social (des désirs socialement valorisés) aura, la plupart du temps, tendance à disparaître ou à être puni.

Qu'en est-il, dans cette optique, des trajectoires des personnages féminins ? DuPlessis identifie la formation du couple hétéroromantisexuel comme l'objectif socialement acceptable à atteindre pour les (jeunes) protagonistes féminines. Le couple hétéroromantisexuel est, en ce sens, une manière de maintenir l'ordre social de l'époque dans la fiction du XIX^{e} siècle (1-2). Sans nécessairement viser un objectif ouvertement didactique, ces récits mettent en relief les destins possibles, et considérés comme vraisemblables, des femmes et contribuent à la reproduction de l'idéologie dominante.

Or, puisque le mariage est l'*un* des possibles représentés, qu'arrive-t-il aux personnages féminins qui ne s'y conforment pas ? La mort est la punition du désir non socialement acceptable, celui de ne pas se marier (6), ou le résultat du refus de renoncer audit désir et d'adhérer à la norme sociale (Abel, Hirsch et Langland, 1983, 11)[120]. L'impossibilité de correspondre aux normes sociales se conclut par l'effacement de la sphère sociale. L'idéologie dominante en jeu dans ce type de structure narrative ne peut être plus claire.

À partir du XX^{e} siècle, les récits des écrivaines occidentales commencent à changer. Dans un monde où les femmes acquièrent davantage de pouvoir économique, politique, légal, les autrices se mettent à écrire des textes qui vont au-delà de la fin, entendue ici comme la fin de la quête hétéroromantisexuelle (DuPlessis, 1985, 4). Cette fin devient un enjeu majeur de critique et de transformations narratives du récit d'apprentissage féminin (Abel, Hirsch et Langland, 1983, 12-14) [121] et de l'intrigue romantique traditionnelle (DuPlessis, 1985, 4), un espace d'expression et de délégitimation de plusieurs conventions culturelles : « conventions about male and female, romance and quest, hero and heroine, public and private, individual and collective; but especially conventions of romance as a trope for the sex-gender system » (IX). Ce sont ces stratégies féministes qui, en critiquant et rompant avec les structures conventionnelles de la fiction, ouvrent de nouveaux espaces pour les personnages féminins que DuPlessis rassemble sous

[120] Dans ces cas, la mort devient donc source de résistance : « [f]emale fictions of development reflect the tensions between the assumptions of a genre that embodies male norms and the values of its female protagonists. The heroine's developmental course is more conflicted, less direct: separation tugs against the longing for fusion and the heroine encounters the conviction that identity resides in intimate relationships, especially those of early childhood. The deaths in which these fictions so often culminate represent less developmental failures than refusals to accept an adulthood that denies profound convictions and desires » (Abel, Hirsch et Langland, 1983, 11).

[121] Les autrices le soulignent : « [w]hile the Bildungsroman has played out its possibilities for males, female versions of the genre still offer a vital form. Women's increased sense of freedom in this century, when women's experience has begun to approach that of the traditional male Bildungsroman, finds expression in a variety of fictions […]. As women have moved actively into the public sphere, the outer world has featured more prominently in their developmental fictions » (1983, 1).

l'appellation « writing beyond the ending » (X), ou écriture au-delà de la fin. Les méthodes sont nombreuses :

> Writing beyond the ending means *the transgressive invention of narrative strategies, strategies that express critical dissent from dominant narrative*. These tactics, among them reparenting, woman-to-woman and brother-to-sister bonds, and forms of the communal protagonist, take issue with the mainstays of the social and ideological organization of gender, as these appear in fiction. Writing beyond the ending, "not repeating your words and following your methods but... finding new words and creating new methods," (Woolf, 1938, p. 143) produces *a narrative that denies or reconstructs seductive patterns of feeling that are culturally mandated, internally policed, hegemonically poised* (5, je souligne).

Une autre méthode d'écriture au-delà de la fin consiste en l'intégration dans le récit d'éléments relatifs à la fiction spéculative, à la fantasy ou à la science-fiction (179). Dans « Eco-Feminism and History in Fantasy Writing by Women », Hélène Raddeker fait écho à cette pensée :

> [i]n women's Fantasy from the 1960s to today, authors' inspirations are highly intertextual, and not only literary, for androcentrism both in the discipline of History and genre of Fantasy is routinely contested. […] Women's Fantasy can be a « literature of subversion » in a variety of ways. When it does contain explicit feminist critiques and alternative world visions, these are much more varied than merely casting a « Morgaine » or « Faraday Treefriend » in leading roles in « fictional » tales. (2009)

Dans cette perspective, la figuration de la monstruosité merveilleuse est l'une de ces techniques contribuant à déstabiliser les scripts sociaux textualisés au sein des récits de fantasy qui mettent en scène une femme et un·e dragon·ne. Le merveilleux de la fantasy est politisé et employé afin de confronter et de mettre en lumière des normes et constructions sociales et littéraires oppressives, mais également d'offrir des parcours narratifs alternatifs reflétant des rapports entre les sexes plus égalitaires ou, à tout le moins, des destins différents aux figures féminines qui s'écartent des parcours traditionnels. Ceci est d'autant plus vrai que le destin, en fantasy, constitue un trope à lui seul, généralement articulé autour d'une figure masculine prédestinée à sauver ou à changer le monde.

Ainsi, le concept de réécriture prend une place fondamentale dans les textes analysés, car il repose sur l'exploration des « possibles » d'un texte source (Tauveron, 2013, 94) – le plus souvent, celui du conte de fées (la princesse est enlevée par un monstre) ou de la quête hétéroromantisexuelle des récits des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles. Cette exploration, par la réappropriation et le détournement de codes familiers, permet l'émergence de récits alternatifs.

Ce détournement du schéma-source se fait en trois temps :

(1) D'abord, le texte établit le cadre de référence du récit féminin traditionnel dont il explore les blancs : une princesse est enlevée par/sacrifiée à un dragon, ou une demoiselle issue de la haute société doit se trouver un époux (ou les deux). Même lorsqu'elle ne correspond pas à l'un de ces deux cas de figure, la figure féminine est dans l'obligation, pour l'essentiel, de se soumettre à ce que la société patriarcale du monde secondaire attend d'une femme.

(2) Ensuite, le récit met en scène un personnage féminin qui ne rêve cependant pas (ou pas seulement) au mariage, ce qui constitue un premier éloignement du script narratif archétypal réduisant les aspirations de la figure féminine à la mise en couple[122]. Son *désir* est, globalement, autre. C'est cet écart qui permet l'installation d'une situation initiale et d'un élément déclencheur alternatifs. Ce dernier, plutôt que d'être fondé sur le seul désir de la protagoniste de se trouver un partenaire (on retrouve ici la quête hétéroromantisexuelle conservatrice), met en lumière le souhait de la jeune femme d'éviter le mariage, sa tentative de le rendre vivable ou, plus généralement, de simplement fuir ce que le destin féminin traditionnel lui réserve (la soumission, la réduction de son identité à celle de mère, etc.). La protagoniste *désire autre chose*. C'est ici que lea dragon·ne intervient et permet, de diverses manières (en étant vaincu·e, en devenant allié·e ou en devenant source de connaissances), l'émancipation potentielle et merveilleuse du personnage principal. On peut ici établir un parallèle similaire à celui relevé par DuPlessis lorsqu'elle réfléchit sur l'acte d'écriture transgressif chez Virginia Woolf, lequel se fait en deux temps : il s'agit, premièrement, de briser la phrase (*to break the sentence*) afin de laisser entendre la voix féminine occultée par la voix masculine dominante et internalisée par la créatrice (1985, 32-33). Deuxièmement, il faut briser la séquence (*to break the sequence*), c'est-à-dire rompre avec l'ordre narratif et culturel, le récit attendu et, de ce fait, en questionner l'hégémonie (34-35). En cela, on peut dire que, dans les textes du corpus, l'importance narrative accordée à la voix féminine dissidente brise la phrase, tandis que l'intervention d'un·e dragon·ne brise la séquence dès l'élément déclencheur.

(3) Enfin, ce désir d'émancipation de la figure féminine est renforcé par une autre stratégie, qui ne repose pas, cette fois, sur une opposition aux rôles traditionnels, mais sur une hybridation des conventions de la féminité et de la masculinité du schéma narratif source – hybridation qui se solde par le refus au moins partiel de certains aspects liés à chacun des deux genres (régulièrement, la violence associée à

[122] Ce schéma est renforcé au XX^e^ siècle par la réappropriation de contes par les studios Disney (Tauveron, 2013, 158) : « In each and every case, the female protagonist is reduced to singing a version of "some day my prince will come" and is characterized by waiting, suffering, helplessness and sweetness […]. Men are daring, persistent and able to bestow life on passive or dead women whose lives cannot be fulfilled until rescued by a prince; women are indeed helpless without men and without men they are generally catatonic or comatose, eternally waiting for the right man […] » (Zipes, 1979, cité dans Tauveron, 2013, 158).

la masculinité). Cette hybridation est visible dans les péripéties de la protagoniste et s'accompagne d'un discours à la fois critique et ludique, parfois parodique, des codes régissant les trajectoires genrées traditionnelles, le plus souvent ceux de la violence masculine. Il peut aussi prendre la forme d'une appropriation – ne serait-ce que partielle – du destin traditionnellement associé à la figure masculine (vaincre l'adversaire, sauver le monde).

La resémantisation du passé historique et littéraire par le biais des mondes secondaires de la fantasy permet donc la mise en texte de discours politiques actuels, au croisement de l'interdiscursivité et de l'intertextualité.

C'est notamment ce qui se produit dans le cadre de la production jeunesse de fantasy, généralement plus près du schéma-source, puisque reprenant plus ouvertement la matière des contes pour la développer autrement (Edgar, 2018, 75-76). De fait, le passage des dragon·nes des mythes vers les contes pour la jeunesse au XIX^{e} siècle, décrit au chapitre 1, contribue à la popularisation de la triade héros/dragon/demoiselle dans les récits destinés aux enfants.

3.2 Retour aux sources : la politisation du conte merveilleux en fantasy

Il était une fois une princesse. Douce, élégante, magnifique. Tout le royaume et ceux avoisinants chantaient sa beauté, encensaient sa vertu, glorifiaient sa belle chevelure blonde qui cascadait dans son dos. Un jour, ce qui devait arriver arriva : la princesse fut enlevée par un terrible dragon (mâle). Un chevalier vertueux désirait libérer la demoiselle et affronta la vile créature. Il la vainquit, libéra la princesse et la cité de l'emprise du dragon, et épousa la demoiselle.

Ce schéma, bien connu, est couramment utilisé dans les mythes, légendes, récits chevaleresques et contes de fées (Bile, 2000, 121 ; Absalon et Canard, 2006, 16, 45). Comme mentionné au chapitre 1, les productions qui le mettent en scène sont, la plupart du temps, des quêtes sentimentales (Frye, 1957/1990, 189) donnant une « signification amoureuse ou érotique » (Absalon, 2005, 37) au triangle héros-dragon-demoiselle. Le héros tient une place centrale ; le dragon joue un rôle symbolique, celui d'obstacle, dans le parcours initiatique du personnage masculin ; et la demoiselle en détresse, sans nom dans la plupart des récits (Hédard et Fréchet, 2005, 97), fait le plus souvent office de figurante pendant la bataille entre les deux opposants. On pourrait même se demander si mort et mariage ne vont pas de pair (Vinson, 2006, 110), menant à l'effacement final de la figure féminine déjà édulcorée. De fait, ce que vit la demoiselle lorsqu'elle est enlevée, soit ce qui se produit concrètement dans ce que Northrop Frye nomme la « prémisse générique de la princesse et du dragon » (1957/1990, 189), soit le début du schéma-source (son élément déclencheur), est un blanc du récit.

3.2.1 Des princesses « pas comme les autres » en fantasy pour la jeunesse[123]

C'est ce blanc que les autrices Élisabeth Vonarburg, Patricia C. Wrede et Marie-Francine Hébert investissent dans, respectivement, *Histoire de la Princesse et du Dragon* (1990), *Dealing with Dragons* (1990), premier tome du cycle *The Enchanted Forest Chronicles*, et *Un dragon dans les pattes* (1997), trois courts romans jeunesse de *fairy tale fantasy*. Par leur proposition de destins alternatifs pour la figure féminine (mais aussi pour le dragon ou la dragonne), Vonarburg, Wrede et Hébert politisent le schéma-source soit en le critiquant, soit en le transformant. On y retrouve trois jeunes filles, Alyne, Cimorene et Méli, qui non seulement sont chacune le personnage principal du récit, mais qui s'éloignent aussi de la potentielle position de demoiselle en détresse. Il y a, plus précisément, deux cas de figure parmi ces héroïnes : (1) celui d'une jeune fille ordinaire qui, loin d'être une princesse, s'élève au-dessus de la condition et de l'effacement de cette dernière en refusant de se laisser enlever par un dragon (mâle) ; et (2) celui de la princesse « différente » qui se lie d'amitié avec une dragonne. Aux attitudes des jeunes filles s'ajoute un refus de la violence du schéma-source, dont il sera aussi question ici.

3.2.1.1 Refuser d'être princesse

Parmi les trois protagonistes, c'est Méli, héroïne d'*Un dragon dans les pattes* (1997) de Marie-Francine Hébert, qui, à première vue, s'éloigne davantage de la posture de la princesse. Pas de mariage ni de prince charmant à l'horizon : la protagoniste – également narratrice autodiégétique – est une fillette de notre monde qui n'est ni riche ni noble. Au début du roman, elle dépeint une journée monotone similaire à celles de beaucoup de petites filles du même âge[124] : maman lit, papa écoute de la musique, le petit frère Mimi regarde un film où deux chevaliers se battent contre un dragon et l'héroïne s'ennuie, « tourne en rond dans la maison » (Hébert, 1997, 7). Cette situation initiale contribue à établir un premier écart entre les aventures de Méli et celles d'une demoiselle en détresse. De fait, la fillette vit une vie ordinaire, dans un monde primaire n'ayant rien à voir avec celui où les princesses silencieuses et inactives sont enlevées par des dragons – mâles, comme on le verra.

[123] Une partie de l'analyse élaborée ici reprend celle de mon article « Comment devenir l'alliée d'une dragonne, ou la politisation du merveilleux en *fairy tale fantasy* pour la jeunesse » (2021), publié dans les *Cahiers Robinson* sous la direction de Marie Lucie Bougon, Justine Breton et Amelha Timoner. Plusieurs éléments ont été travaillés, et une troisième œuvre inédite a été ajoutée aux deux autres : *Un dragon dans les pattes* (1997).

[124] La collection « Premier roman » de La courte échelle, dans laquelle est publié *Un dragon dans les pattes*, vise un public de 7 ans et plus.

La protagoniste veille d'ailleurs à créer une distance entre elle et l'univers de la princesse des contes. Ceci passe d'abord par un rejet direct du schéma-source, particulièrement évident lorsque Méli décrit le film que regarde son petit frère Mimi à la télévision :

> Je déteste ce genre de films. Tu sais, le genre dans lequel les garçons sont des héros et les filles des zéros. Ce sont toujours elles qui se mettent dans le pétrin. Toujours eux qui n'hésitent pas à affronter mille dangers pour les secourir.
>
> En plus, l'héroïne – je devrais dire la « zéro-ïne » – n'est même pas belle. Si tu voyais sa robe ! On dirait les rideaux de notre salon.
>
> Quant au dragon, il est affreux, bien sûr. Le dos en dents de scie, des ailes démesurées, des serres au bout des pattes.
>
> Avec cela, il pue, dit-on. Tu sais quelle odeur me vient à l'esprit ? Celle des pieds de mon petit frère Mimi quand il oublie de changer de chaussettes. En tout cas !
>
> Si tu l'entendais parler, si on peut appeler ça parler ! Sa voix résonne comme dans une boîte de conserve. […]
>
> Évidemment, personne n'ose l'affronter, sauf le chevalier Sanspeur, accompagné de son fils, Sansreproche. Tous deux revêtus de leur fameuse armure pare-flammes.
>
> Et pendant que Sansreproche apprend à combattre les dragons, que fait sa sœur, Sansdéfense ? Elle tourne en rond dans le château. Pour apprendre à attendre, je suppose ?
>
> Ce n'est pas ce que m'enseigne ma mère, je t'assure. Ni mon père, heureusement ! Il faut dire que la mère de Sansdéfense est morte depuis longtemps. En tout cas ! (10-11)

Méli n'a rien d'une princesse. L'usage d'une narration à la première personne donne une prépondérance à sa voix et à ses opinions, aux jugements qu'elle profère contre le schéma-source (« Je déteste ») et les conventions de genre qu'il réitère. Une série de parallélismes et d'antithèses, marquée par l'ironie de la narratrice, fait surgir le clivage entre les rôles genrés : « les garçons sont des héros et *les filles des zéros*. *Ce sont toujours elles qui se mettent dans le pétrin*. Toujours eux qui n'hésitent pas à affronter mille dangers pour les secourir. » Les garçons occupent le rôle actif, celui du protagoniste sauvant la fille en détresse ; les filles sont inactives, « des zéros », qui ne servent, dans l'économie narrative du schéma-source, que de faire-valoir aux garçons.

La fillette se révolte aussi contre les actant·es dudit récit. Elle n'hésite pas à employer comparaisons et métaphores loufoques pour décrire les personnages. Tous font les frais de la frustration de Méli, du dragon

« affreux », qui « pue » comme les « pieds de [s]on petit frère Mimi » et dont la voix « résonne comme dans une boîte de conserve », aux chevaliers (un père et son fils) dont les prénoms, Sanspeur et Sansreproche, dévoilent le jugement que pose la protagoniste sur les rôles qu'ils occupent au sein du schéma-source. Même la princesse, Sansdéfense, n'y échappe pas : au-delà de son patronyme qui, à l'instar de ceux des personnages masculins, constitue une critique de sa position dans le récit, l'unique figure féminine du schéma-source est qualifiée de « zéro-ïne ». L'insulte réitère la prise de position, quelques paragraphes plus haut, de Méli par le biais d'un jeu de mots : les filles sont des zéros. Elle laisse toutefois place à la possibilité que les filles puissent devenir, malgré tout, des héroïnes, puisque le qualificatif est associé à Sansdéfense avant que Méli ne le hachure à coup de moqueries. L'éventualité existe donc au sein du récit, mais le rôle n'est pas occupé par Sansdéfense. Cette dernière, au contraire, est dénigrée par la narratrice : elle « n'est même pas belle. Si tu voyais sa robe ! On dirait les rideaux de notre salon. » La comparaison de l'habit de la princesse à un élément de décoration contribue à l'abaissement de cette dernière, mais aussi à celui d'une féminité traditionnelle associée à l'espace intérieur contre laquelle la protagoniste s'élève – j'y reviendrai.

On peut donc dire qu'au fil de l'extrait, l'ironie colérique de la narratrice s'affirme, dans un mouvement qui fait écho à l'ironie au féminin, théorisée par Lucie Joubert dans *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980* (1998). S'appuyant sur les théories de l'ironie, laquelle est définie comme un trope rhétorique « à la fois structure antiphrastique et stratégie évaluative impliquant une attitude de l'auteur-encodeur à l'égard du texte lui-même » (Hutcheon, 1981, 142) ou du discours ou comportement social extratextuel visé (144), Joubert souligne que les femmes ont, en raison de leur vulnérabilité culturelle et sociale, souvent été la cible de l'ironie des hommes (1998, 18). En ce sens, l'ironie, une arme masculine « essentiellement offensive, jamais innocente » (17), porteuse d'agressivité (17-18), était une manière de « confirm[er] [l']impression de puissance » (18) des hommes par rapport aux femmes. Toutefois, lorsque l'ironie est employée par les femmes, sa portée subversive se déploie : « elle permet aux femmes, traditionnellement "objets" d'ironie, de renverser les règles du jeu et de devenir "sujets" ironisants […]. […] Arme masculine, l'ironie va servir aux femmes à poursuivre la quête de leur identité et à devenir "maîtresses" de leurs textes » (19). C'est ce qui se produit avec Méli dans *Un dragon dans les pattes*. Elle s'empare non seulement du schéma-source et de la posture de la figure féminine traditionnelle pour les poignarder de sa parole déliée, qui s'approprie l'espace narratif auparavant refusé, mais les hachure aussi d'une telle violence qu'elle en ouvre les limites : ni sa mère ni son père ne l'éduque comme Sansdéfense. Son identité ne se résumera peut-être pas au script traditionnel.

Or, cette colère de Méli, si elle vise la représentation de la princesse, fait aussi état de la crainte de la fillette de partager le destin de Sansdéfense. En effet, un parallèle subtil est tissé, dans l'extrait précédemment cité,

entre la demoiselle et la narratrice : toutes deux « tournent en rond », la première « dans le château » (Hébert, 1997, 11) et la seconde, quelques pages plus tôt, « dans la maison » (7). La répétition de cet acte, qui dénote l'ennui, l'attente et l'enfermement des deux figures féminines dans un espace intérieur, rappelle que leur situation, par-delà la barrière entre les mondes (le monde primaire de Méli et le monde secondaire du film), est dangereusement similaire. Bien que leurs réactions à cette attente soient différentes – Sansdéfense attend paisiblement, figée, comme le dévoile l'illustration de la princesse qui accompagne sa description (12), alors que l'illustration de Méli la montre rageuse et en mouvement (7)[125] –, le texte souligne que le destin de Méli peut rapidement glisser vers celui de Sansdéfense. La représentation n'est pas « qu'un film », mais bien une menace pour la petite fille, sur la réalité de laquelle elle a un impact potentiel matériel[126]. Le parallèle entre les deux figures féminines est d'autant plus renforcé par le fait que la coiffure de Sansdéfense fait écho à celle de Méli, et par la chevelure blonde, cette fois uniquement dévoilée sur la couverture en couleur du livre, de la fillette. Méli se veut donc, contre son gré, une représentation actualisée de la princesse des contes : sa blondeur, symbole de la pureté et de la virginité, en réactive l'archétype solidifié par Disney et par la société américaine[127], mais déjà bien présent en Occident par l'entremise de la religion chrétienne : « In the West, virginity not only has a sexual orientation and gender, it has a color. Christian symbology traditionally uses light and lightness of color to indicate purity and holiness, while dark and darker colors are associated with sin and corruption. » (Blank, 2008, II)

Ce rapprochement initial des deux personnages féminins sert cependant d'ancrage pour creuser l'écart au fil du récit. L'univers de Méli bascule vers celui du conte lorsque le merveilleux fait irruption dans le salon familial : Mimi, son petit frère, se fait attaquer par le dragon du film qui, excédé de se faire insulter par le garçon, finit par sortir de la télévision et lui vole son épée jouet. Le dragon brise le quatrième mur, il n'est plus une image, mais une menace concrète. La fillette vole au secours de son frère, renversant dès lors la trame narrative du film où le père et le frère de Sansdéfense sauvent cette dernière. C'est dans les interactions, voire dans l'affrontement de Méli avec la créature que la distance entre la fillette et la princesse archétypale est d'autant plus établie :

[125] Voir l'annexe C pour les illustrations analysées dans ce paragraphe, toutes tirées d'*Un dragon dans les pattes*.

[126] Méli a cependant une mère, laquelle sert ici de figure de référence positive, puisqu'elle ne lui montre pas à « tourner en rond dans le château ». On peut déduire que la mère de Méli lui enseigne une voix/e différente. Sansdéfense, dont la mère est morte, dont la lignée féminine a été rompue, n'a pas ce privilège.

[127] À ce sujet, Cécile Amalvi indique que Disney a créé « des personnages qui répondent aux critères esthétiques en vigueur dans la société occidentale (particulièrement en ce qui a trait aux personnages féminins) et en [a exploité] tout le potentiel des films grâce à la commercialisation de produits dérivés » (2008, 20). Ce faisant, « les studios Disney ont imposé un imaginaire commun aux enfants, qui associent désormais les personnages de Blanche-Neige ou Cendrillon à celui qui est représenté dans le film » (20).

Je dois t'avouer que je me sens aussi molle qu'une poupée. Cela ne m'empêche pas de regarder la bête droit dans les yeux.

D'une voix qui se veut assurée, je lance la première chose qui me vient à l'esprit :

— Inutile de chercher « la deuxième » Sansdéfense ! Euh !... elle a disparu : pfuitt ! De toute manière, elle était fausse.

Content de tenir enfin une explication, le dragon fait :

— Ah ! Ah !

Une de perdue, une de retrouvée, semble-t-il se dire en me dévorant des yeux. Si je ne réagis pas, je ne ferai pas de vieux os.

À moins que… Ayant toujours la télécommande en main, je la pointe aussitôt en direction de l'écran :

— C'est même moi qui… l'ai fait disparaître ! Et si tu ne rends pas son épée à Mimi, la vraie Sansdéfense subira le même sort ! […] Tu ne me fais pas peur, dragon ! Si tu n'arrêtes pas immédiatement tes simagrées, c'est toi que je ferai disparaître !

Les bras [du dragon] lui en tombent. Il bafouille :

— Je… ne comprends pas ! La fille du chevalier a eu tellement peur… qu'elle s'est figée…

— On n'a plus les filles qu'on avait, il faut croire ! (Hébert, 1997, 46-47 ; 50-51)

La comparaison qui marque le début de cet extrait, celle de Méli avec une poupée, renforce le lien avec la posture de la princesse – Sansdéfense étant aussi comparée à une poupée plus tôt dans le texte : « Sansdéfense est devenue molle, molle, comme une poupée » (21) – pour mieux le déconstruire. Car, bien que la fillette soit terrorisée, elle ne se laisse pas marcher sur les pieds et prend la parole. S'élançant dans une joute verbale avec le dragon, elle le vainc à coups de chantage et de réprimandes, et par la menace ultime, celle d'éteindre la télévision. Ce faisant, Méli prend une position analogue à celle du parent dont l'enfant refuse d'obtempérer. La menace que représente le dragon mâle (renforcée par la reprise de l'expression « dévor[er] des yeux », qui rappelle en creux l'objectification et la déshumanisation des femmes par les hommes) est désamorcée par son infantilisation. On voit donc que la critique du schéma-source s'inscrit dans la lignée, bien établie depuis le XIX^{e} siècle du côté anglophone, d'une littérature de jeunesse qui retire sa dangerosité au dragon en le ridiculisant (Cheetham, 2014, 20-27), en le rendant enfant plutôt qu'adulte.

À cette remise en question est hybridé un désir de revalorisation d'une protagoniste féminine « forte », malgré ses craintes, au détriment d'un antagoniste mâle violent. Le rôle du chevalier est, quant à lui, difficilement rempli par le petit frère, qui n'est pas en mesure de se protéger ni de venir au secours de sa sœur – plus jeune que cette dernière, c'est lui qui se met « dans le pétrin » (10), pour remployer ici les mots utilisés par Méli afin de décrire le comportement des personnages féminins du schéma-source. C'est ici une véritable parodie du schéma-source qui se joue. Stratégie couramment employée dans la littérature de jeunesse (Prince, 2009, 67), la parodie se définit comme une relation hypertextuelle ludique fondée sur un procédé de répétition avec variation de codes intertextuels (Hutcheon, 1981, 143) : un texte source ou schéma-source est incorporé puis détourné. Dans le cas plus précis de la fiction de jeunesse, le détournement repose surtout sur l'inversion des rôles thématiques ou actanciels des personnages, qui sont familiers au lectorat (Tauveron, 2013, 137). Dans *Un dragon dans les pattes*, on a donc affaire à une parodie qui, paradoxalement, vise somme toute plus à détruire qu'à reconstruire autrement l'intertexte qui est – malgré tout – reconduit. Peu d'espace est accordé à la mise en place d'un nouveau schéma sur les ruines de l'ancien. À cette parodie se joint une satire sociale qui, puisant dans des codes extratextuels (Hutcheon, 1981, 144), s'attaque en parallèle, par le biais des personnages et des valeurs et postures qu'ils occupent au sein du récit, à des comportements genrés extratextuels : c'est la performance d'une masculinité construite sur l'agressivité[128] qui met le petit frère dans le pétrin ; la performance d'une féminité fragile (Méli imite Sansdéfense pendant quelques lignes dans l'espoir d'écarter le dragon de son frère) n'est pas une tactique utile à long terme et doit être remplacée par l'affirmation et la prise de parole de la narratrice.

Or, il y a davantage. À cette critique des rôles genrés se joint aussi une dévalorisation d'un type de féminité, celle incarnée par Sansdéfense. De fait, la narratrice n'est pas comme la princesse, ce qui est rappelé à de multiples reprises au fil du récit. C'est sa différence qui lui permet de déjouer les attentes du dragon et, ultimement, de le vaincre. On y retrouve donc le trope de l'héroïne « différente », critiqué par Jane Tolmie dans son article « Medievalism and the Fantasy Heroine » (2006). La récurrence de ce trope dans la fantasy des écrivaines est en partie causée par le désir de textualiser des critiques féministes « within familiar – and previously largely male-produced – storylines, in which the strong woman triumphs over adversities in various ways » (148). Le marché éditorial de la fantasy pour la jeunesse, et particulièrement de la fantasy destinée aux jeunes filles, est imprégné par la notion du « *female role model* » (150), généralement incarné par une figure féminine qui, insoumise, lutte et échappe aux structures patriarcales (en fuyant le mariage,

[128] Le garçon, imitant les chevaliers du film, cherche initialement à prouver sa valeur par la violence, en attaquant, par les mots et son épée en plastique, la créature.

entre autres), et qui en verbalise une critique acerbe. Tolmie, construisant son argumentaire sur l'analyse de Helen Cooper (2004), indique ceci :

> [t]he romance heroine, often described as independent, strong, feisty, and passionate […] does not exist within a system in which all women are independent, strong, feisty and passionate (Cooper, 2004, p. 220). She must be exceptional to catch our [the readers'] attention, and that of the hero. She often picks the man she wants, eludes the (many) others, escapes rape, lives a life less ordinary. Behind her and all around her is the silent rank and file of women who do not choose, elude, or escape (147).

Le trope de l'héroïne « différente », incarné par ces protagonistes féminines qui, en fonction des normes de leur univers secondaire respectif, ne sont « pas comme les autres », repose sur une stratégie d'inversion et de contraste, et sur une lutte contre la norme, représentée par toutes celles (souvent dévalorisées et violentées) qui incarnent cette norme. Ces dernières se trouvent donc régulièrement critiquées et violentées par les textes qui, au contraire, encensent un seul type de féminité par la mise en scène d'une protagoniste agentive ayant moins de mal à prendre la parole et à se défendre ouvertement.

C'est ce qui se retrouve dans *Un dragon dans les pattes*. Méli n'hésite pas à donner des ordres au dragon : « Arrête ton cinéma ! Tu n'es pas dans un film, mais dans la vraie vie. Ici, ma loi, c'est la loi ! » (Hébert, 1997, 49) En opposant la « vraie vie », dans laquelle les filles peuvent agir, aux représentations dépassées des « film[s] », la jeune fille affirme son agentivité. De fait, sa « loi » peut devenir « la loi » et se dresser contre celle du dragon – qui s'écriait plus tôt, dans le cadre du film, que sa « loi, c'est la loi » (10). Performative, la prise de parole et le détournement de celle de la créature mènent à la victoire de la protagoniste. Cette représentation d'une féminité agentive côtoie cependant la dépréciation d'une féminité passive. En témoignent les insultes, déjà analysées, adressées à Sansdéfense, le fait que cette dernière soit ramenée à son physique (« [elle] n'est même pas belle » (10)) et l'imitation grossière que Méli fait d'elle pour berner le dragon : « Je n'ai aucun mal à imiter la voix gnangnan de Sansdéfense. Encore moins ses larmes. » (37) En ce qui a trait, plus spécifiquement, à la voix, il faut noter que Sansdéfense ne parle pas de tout le roman. Seul le précédent extrait fait mention de cette voix occultée de la princesse. À la prise de parole de Méli, qui s'empare de la narration, brise la phrase (Woolf, 1929/2020), parle, s'exprime, insulte, partage ses moindres pensées, s'oppose le silence de Sansdéfense, imitée, dévalorisée. La voix de la première fait disparaître celle de la seconde. En mettant en avant un seul type de féminité au détriment d'un autre, *Un dragon dans les pattes* reconduit donc la violence faite à la princesse dans le schéma-source plus qu'il ne s'en écarte.

3.2.1.2 Refuser le mariage

Là où, dans *Un dragon dans les pattes*, la critique du schéma-source hybride une colère ironique désarticulant tous les rôles classiques et une infantilisation de la menace mâle, *Histoire de la Princesse et du Dragon* d'Élisabeth Vonarburg et *Dealing with Dragons* de Patricia C. Wrede adoptent une autre posture : le dragon y devient une dragonne, alliée de la protagoniste.

Chez Vonarburg et Wrede, c'est la présence de cette dragonne alliée qui brise la séquence (Woolf, 1929/2020). La situation initiale du schéma-source se joue différemment, offrant une autre interprétation, plutôt qu'une destruction, du schéma-source. Pour ce faire, les deux autrices réactivent le trope principal régissant le destin de la princesse : celui du mariage. Dans *Histoire de la Princesse et du Dragon*, l'héroïne, Alyne, quelques heures avant ses fiançailles, « refuse une vie de "bonne princesse" et fuit sur le dos du dragon familial (qui s'avère être une dragonne, et gravide par-dessus le marché) » (Chartrand, 2017, 16). Dans *Dealing with Dragons*, la princesse Cimorene se réfugie dans les montagnes après avoir appris que ses parents désirent qu'elle épouse un prince idiot, et y trouve un emploi de « *dragon's princess* » chez la dragonne Kazul.

Peu de temps avant son départ, Cimorene verbalise d'ailleurs clairement son rejet du mariage :

> "Then I won't get married at all."
>
> Both her parents looked slightly shocked.
>
> "My dear Cimorene!" said her father. "That's out of the question. You're a princess; it simply isn't done." (Wrede, 1990/2015, 7)

Le refus de la jeune femme se heurte à la norme : la réplique de son père (le patriarche) rend explicite l'impossibilité du célibat, innommable, que marque l'emploi du « it ». Or, si « it », le célibat, ne se fait pas (*isn't done*), son contraire, les épousailles, « se font » et deviennent la seule alternative pour Cimorene. Le passage rappelle ainsi le lien qui existe entre princesse et mariage dans l'imaginaire[129]. Dans le monde de Cimorene, l'entrelacement du rôle de la princesse au motif du mariage fait office de code normatif plutôt que de promesse d'un bonheur idéalisé, qui n'est pas mentionné. Le cliché du *happy end*[130] est dévoilé, mais

[129] C'est ce que Claude de la Genardière souligne : « les princesses de nos contes f[on]t immédiatement référence au mariage » (2010, 35).

[130] Marion Gingras-Gagné indique que ce dernier met de l'avant le mariage comme « la représentation du succès et de la réussite du héros dans sa quête et, par ce fait, symbolise désormais cet accomplissement » (2018, 33).

sa saveur lui est retirée puisqu'il n'est qu'une simple norme à respecter, hors de laquelle la situation de la princesse, voire son existence narrative et sociale, est impensable.

Cette inversion axiologique de la princesse est renforcée, chez les princesses Alyne et Cimorene, par leur apparence peu commune et par leur comportement. L'une comme l'autre aime à bouger (comme Méli), et possède une chevelure noire (au contraire de Méli) qui la différencie des princesses conventionnelles :

> Cimorene was the youngest daughter of the King of Linderwall, and *her parents found her rather trying*. Their first six daughters were **perfectly normal princesses, with long, golden hair and sweet dispositions, each more beautiful than the last**. Cimorene was lovely enough, but her hair was jet black, and she wore it in braids instead of curled and pinned like her sisters (Wrede, 1990/2015, 1-2, je mets en évidence).

> La Princesse Alyne, à dire vrai, n'était pas tout à fait une **Princesse ordinaire**. Et d'abord, elle avait les cheveux noirs. Sur tous les portraits de **toutes les Princesses devenues Reines dans sa famille, tout le monde avait les cheveux blonds**. Ensuite, elle n'avait jamais aimé jouer à la poupée, ni à la marchande, ni à la couturière. *Elle aimait courir, et elle aimait crier* […]. Ainsi, le jour de ses quinze ans, alors qu'Alyne aurait dû avoir parfaitement maîtrisé tout ce qui aurait fait d'elle une **Princesse normale, prête à devenir Reine, à se marier et à avoir des enfants,** elle se trouvait au sommet de la tour avec le Dragon, songeant qu'elle aurait bien aimé voler sur son dos, si elle avait été sûre que personne ne la verrait (Vonarburg, 1990, 23-25, je mets en évidence).

Dans ces passages, le rapport à la norme (mis en gras) est une nouvelle fois formulé. Alyne comme Cimorene s'écartent cependant du stéréotype de la princesse « ordinaire », qui entre dans l'ordre, ou « normale », qui correspond à une norme (éléments en italique et soulignés) : toutes deux ont les cheveux noirs et sont très actives. Aucune ne s'inscrit dans cette lignée de princesses calmes à la longue chevelure dorée (ici représentées par les sœurs de Cimorene et les ancêtres blondes d'Alyne). Il devient plutôt évident que les deux héroïnes appartiennent à cette autre branche de princesses contemporaines, celles qui « rêvent d'aventure et rejettent le mariage » (Détrez, 2010, 77), voire fuient pour échapper à celui-ci, et dont l'agentivité et les cheveux sombres deviennent des caractéristiques positives.

Dans le cas d'Alyne, l'envie du mariage est d'ailleurs déclassée par le désir, qu'il lui faut cacher, de s'envoler avec le Dragon (qu'elle découvrira Dragonne[131]). Ce lien à la créature se dessine dès les premières pages et dédouble l'écart face à la prémisse générique du dragon et de la princesse en proposant l'inversion d'une seconde axiologie, celle du dragon. Comme c'est le cas de l'infantilisation du dragon dans *Un dragon dans les pattes*, cette inversion est la manifestation d'une modification du rôle des dragon·nes en fantasy,

[131] « Dragon », puis « Dragonne », est le patronyme de la dragonne dans *Histoire de la Princesse et du Dragon*.

qui prend forme dans les années 1960 : la bête antagoniste devient alliée (Sheridan, 2019, 19 ; Blanc, 2019a, 84-84). Ce renversement est d'autant plus marqué que le sexe et le genre de la créature changent également : de mâle, il devient femelle, mettant en avant l'émergence d'une solidarité féminine au sein du récit. Dans ces deux romans, un désir féminin autre, s'écartant des normes patriarcales et traditionnelles prescrites, ne peut donc advenir que par une alliance avec un autre être féminin. Celle-ci constitue une première étape permettant à la protagoniste de s'affirmer, de s'actualiser et de se construire hors d'une relation hétéroromantisexuelle.

La transformation du rôle axiologique de la princesse est liée à celle du rôle et du genre du dragon. Les deux inversions convergent et dévoilent d'autres possibles dans le schéma-source :

> *Nous pouvons voler*, dit le Dragon. « Voler ? Nous ? » dit Alyne. « Et les ambassadeurs, cette après-midi ?! J'ai quinze ans aujourd'hui ! » *Oui*, dit le Dragon […]. *À toi de choisir*. « Tu veux dire que je peux choisir de m'en aller avec toi ?! » *Bien sûr*, dit le Dragon – et cette fois, sa voix souriait un peu. (Vonarburg, 1990, 32, caractères mis en italique et grossis dans le texte original)

Ce n'est donc plus Dragon qui vole seul ni Alyne qui rêve de s'envoler, mais les deux personnages qui peuvent le faire ensemble. De ce lien, qui se tisse par le pronom « nous », émerge une ouverture des possibilités pour la jeune fille. Cette ouverture est d'ailleurs soulignée par l'usage répétitif du verbe « pouvoir », qui, en se déplaçant de « voler » (« pouvons voler ») vers « choisir » (« peux choisir »), crée un pont entre les deux termes et leurs significations. Le vol se transforme en incarnation du choix, celui de s'écarter des conventions normatives et de l'ordre établi [132] que représentent, dans ce contexte, les ambassadeurs venus rencontrer la princesse à marier.

Cimorene, de son côté, se faufile entre les deux situations « acceptables » pour une princesse, qui ne se chevauchent pas entièrement : le mariage ou l'enlèvement par un·e dragon·ne. Lorsque questionnée par la dragonne Kazul sur les raisons motivant son désir de devenir une *dragon's princess*, elle lui explique ses motivations : « then I wouldn't have to go home and marry Therandil[.] […] Being a dragon's princess is a perfectly respectable thing to do, so my parents couldn't complain. And it would be much more interesting than embroidery and dancing lessons » (Wrede, 1990/2015, 18). On rappellera ici que, dans les contes

[132] Cette symbolique associée au vol revient régulièrement dans le corpus. Elle est développée en profondeur au chapitre 4 – puisque c'est chez les dragonnières, ces femmes qui s'envolent à dos de dragonnes, qu'elle prend une place narrative prépondérante. Cette importance du vol est ensuite reprise et transformée chez les figures féminines hybrides, comme on le verra au chapitre 5.

traditionnels, le mariage et l'enlèvement par un dragon (mâle) sont souvent liés : « Il arrive même que le dragon se transforme en prince charmant » (Vinson, 2006, 113). Or, la représentation mise en scène dans *Dealing with Dragons* détourne ce motif. La situation de *dragon's princess*, considérée comme un emploi dans l'univers diégétique du cycle *The Enchanted Forest Chronicles*, est plutôt mise en opposition avec le mariage arrangé. Tisser un lien contractuel avec la dragonne se métamorphose en une alternative de laquelle Cimorene tire profit, à défaut d'être vraiment rémunérée : elle acquiert la capacité de faire des activités qui la stimulent plus que la broderie et la danse – réservées aux princesses.

La jeune fille déjoue aussi le système en se portant volontaire : elle orchestre son propre enlèvement, qui devient un simulacre, en se rendant d'elle-même chez les dragon·nes. Or, son kidnapping est encadré par divers précédents, au point que le rôle de *dragon's princess*, tenant de la convention, représente, pour les demoiselles ravies par un·e dragon·ne, un statut reconnu, « respectable », et parfois désirable. Il est donc permis de douter du naturel de la situation en général, d'autant plus que les parents de Cimorene, quelques pages auparavant, envisagent de planifier l'enlèvement de leur fille par un ogre ou un géant afin de rendre son union au prince Therandil plus « appropriée ». Ce sont ces codes de la demoiselle, dont la « détresse » simulée sert à augmenter la valeur marchande au sein d'une société patriarcale, dont Cimorene s'empare et qu'elle détourne à son profit, exploitant une possibilité du système : la liaison contractuelle avec une dragonne.

Conséquemment, pour Cimorene et Alyne, c'est le personnage de la dragonne, marqueur du merveilleux et catalyseur du changement, qui les propulse dans un nouvel univers. L'alliance avec la créature étend l'horizon des possibles pour les jeunes filles en créant un parcours alternatif plus désirable que le mariage. Le merveilleux politisé, ici incarné par la dragonne, éclaire une voie différente. Il brise la séquence, pour reprendre encore une fois l'expression de Virginia Woolf.

Cependant, l'émergence de nouveaux parcours se fait, partiellement, au détriment de la féminité normative – comme c'est le cas dans *Un dragon dans les pattes*. Les deux héroïnes ne peuvent se lier à une dragonne *que* parce qu'elles sont différentes et s'écartent de la figure de la princesse blonde, qui n'aime pas bouger. L'inversion de l'axiologie d'Alyne et de Cimorene repose essentiellement sur une double structure binaire, celle des genres masculin et féminin, et celle du féminin normatif/passif/blond et du féminin transgressif/actif/noir. Pour réclamer des caractéristiques masculines (une posture active), il faut rejeter, ne serait-ce que partiellement, leurs opposées, les caractéristiques féminines (une posture passive). Pareillement, la princesse aux cheveux noirs ne peut exister sans la princesse aux cheveux dorés, dont elle est le reflet renversé : une représentation positive du féminin transgressif, dont la chevelure « assombrie »

présente un contraste avec celle de la princesse normative, et qui repose sur une appropriation de certains traits de la masculinité. En cela, Cimorene et Alyne ne font pas plus que Méli exception au trope dénoncé par Jane Tolmie, qui consiste à opposer une figure féminine agentive, « différente », aux autres femmes plus conventionnelles : c'est leur différence qui leur permet de se lier à la dragonne et qui crée un écart de la prémisse du dragon et de la princesse.

Au contraire de ce qui se produit dans *Un dragon dans les pattes*, cette mise de côté du féminin normatif est cependant partielle. Les deux textes font preuve de plus de nuance : dans *Histoire de la Princesse et du Dragon*, le récit de la princesse blonde n'est pas déprécié, mais n'est pas non plus raconté parce que son parcours existe déjà et s'inscrit dans la Tradition familiale (au contraire de celui d'Alyne, qui est, au début du récit, auréolé de silence[133]) ; et si, dans *Dealing with Dragons*, la princesse blonde est régulièrement critiquée, Cimorene, qui déteste coudre et danser, aime à cuisiner et à faire le ménage. D'ailleurs, pour H.J. Bates, l'intérêt de *Dealing with Dragons* réside dans le fait que le roman ne dénigre ni ne survalorise les intérêts liés aux genres féminin ou masculin. Au contraire, il montre que ceux-ci ne doivent pas être limités au genre d'une personne (2015, 225) : « The roles depend on ability – nothing else. In this, the dragons clearly embody the idea that the human culture in the novel so clearly lacks: success depends upon the individual's potential, drive, and discipline, not his or her gender » (225). La relation avec la dragonne Kazul devient donc d'autant plus centrale, marquant le changement qui s'opère dans les possibilités de l'héroïne. Le fait que Kazul provienne d'une société non patriarcale, où le sexe et le genre demeurent un choix et pas une imposition réduisant le spectre des possibles d'un individu[134], n'est pas étranger à l'importance de la créature dans le parcours de Cimorene.

En résumé, ces constructions et mises en lumière des possibles par le merveilleux (la dragonne), qui se produisent dans les premières pages des deux romans, ont un effet sur le reste des récits. La recherche

[133] « [À] chaque nouvelle génération, le jour de la naissance de la première fille, le Dragon arrivait et s'installait au sommet de la tour du château. Il y restait jusqu'au quinzième anniversaire de la petite Princesse. Peu de temps après, il s'en allait. Et il revenait à la naissance de la première fille de la Princesse devenue Reine. Et ainsi de suite. […] Après le départ du Dragon, en tout cas, la Princesse se mariait comme l'avaient fait toutes les Princesses de sa famille avant elle, et on attendait la nouvelle génération pour voir réapparaître le Dragon. *On chuchotait bien qu'il était arrivé, parfois, que le Dragon s'en allât avec une Princesse. Et que jamais il ne les avait ramenées. Mais ce n'étaient sûrement que des contes de vieille nourrice pour faire peur aux petites Princesses qui n'étaient pas sages* » (Vonarburg, 1990, 18-19, je souligne). Ici, le récit suggère que le Dragon, sujet de la phrase, puisse s'en aller « avec une Princesse », objet subissant l'action de la créature. C'est la prémisse normative de la princesse et du dragon qui est réactivée : le destin mis en scène fait office de punition, d'avertissement pour les fillettes qui ne se conforment pas à la norme (puisqu'elles ne sont « pas sages »). La possibilité que la Princesse soit une agente active, que ce soit la Princesse qui « s'en allât » avec un Dragon, n'est jamais évoquée.

[134] Les représentations des genres et des sexes dans la société des dragon·nes de *The Enchanted Forest Chronicles* font l'objet d'une analyse au chapitre 5.

volontaire du lien avec la dragonne, objet d'intérêt plutôt que de crainte, et l'établissement de ce lien comme remplacement du mariage produisent un écart avec la prémisse du dragon et de la princesse, qui ouvre le schéma classique. En détournant les significations de la situation initiale, cet écart propulse à son tour Cimorene, Alyne et leurs récits respectifs ailleurs. Or, cette rupture des conventions du schéma-source s'accentue au fil des romans, politisant d'autant plus la relation avec la dragonne.

3.2.1.3 Refuser la violence du schéma-source, hybrider les rôles genrés

Deux postures alternatives sont possibles pour nos trois protagonistes, Cimorene, Alyne et Méli. Chacune repose sur un refus des codes associés aux rôles féminin et masculin de la prémisse générique de la princesse et du dragon : on y retrouve plutôt une hybridation, variable selon les textes, des rôles du héros, de la demoiselle et de lea dragon·ne, et des valeurs genrées sur lesquelles ils reposent. Cette hybridation culmine en un refus de la violence masculine associée à l'enlèvement et au combat contre la créature.

3.2.1.3.1 Quand la princesse devient le héros

Dans *Histoire de la Princesse et du Dragon*, l'évincement de la lutte et de l'agressivité est mis en scène par la convergence des rôles de la demoiselle en détresse et du héros. Il en résulte une hybridation des deux trajectoires et une critique de la violence.

Après avoir accouché, Dragonne, croyant son petit en danger, attaque Alyne :

> Quelque chose vint heurter Alyne et l'envoya bouler loin du Dragonnet. […] Et [elle] se retrouva l'épée à la main, le dos contre la paroi du fond de la caverne. Face au Dragon. À la Dragonne. […] Mais elle ne pouvait pas faire une chose pareille ! Cette Dragonne était tout de même... Dragon, son compagnon depuis qu'elle était toute petite, qui lui avait raconté tant de merveilleuses histoires, qui l'avait consolée lorsqu'on l'obligeait trop à faire la Princesse au château... Elle ne pouvait pas tuer Dragon ! Et encore moins si c'était une Dragonne qui défendait simplement son petit ! Ce n'était pas sa faute, à cette Dragonne ! Il devait y avoir un autre moyen de se sauver qu'en la tuant ! (Vonarburg, 1990, 67-72)

Le refus d'Alyne de rejouer le combat entre le dragon et le héros est éloquent. La jeune fille se retrouve malgré elle dans la posture du héros affrontant le monstre, dans une inversion du sexe du personnage principal masculin courante dans les réécritures de contes et en fantasy, mais elle rejette les impératifs de la violence et de la mort inhérents à ce rôle en y opposant le lien affectif qu'elle partage avec Dragonne. Le changement de sexe du héros, devenu héroïne, provoque donc un bouleversement du schéma-source, qui s'accompagne d'un renversement du système des valeurs : la violence cède la place à l'empathie, soit à la

« [c]apacité de s'identifier à autrui dans ce qu'il ressent » (Robert, 2023)[135]. Alyne, de fait, se met à la place de Dragonne, ce que laisse voir le recours au discours indirect libre, imprégné des pensées de la princesse : « Mais elle ne pouvait pas faire une chose pareille ! » ; « Elle ne pouvait pas tuer Dragon ! » ; « Ce n'était pas sa faute, à cette Dragonne ! Il devait y avoir un autre moyen de se sauver qu'en la tuant ! » En quelques pages, les refus réitérés s'accumulent, les préjugés sur la violence des créatures ailées sont déconstruits. Si Dragonne attaque, c'est qu'elle cherche à protéger son petit. Elle n'est pas foncièrement mauvaise[136]. La mutabilité du sexe de Dragon devenu Dragonne, qui se joue au fil des pensées d'Alyne dans ce passage, est par conséquent un argument de plus pour l'épargner. L'héroïne ne s'oppose pas au monstre, elle le comprend. Elle se dresse contre le destin réservé à la créature dans le schéma-source, qu'elle rejette avec le rôle de tueur du héros masculin. Ses paroles, empreintes d'empathie, véhiculent des valeurs féministes, qui reposent sur l'ouverture à l'autre et à sa vulnérabilité. Elles révèlent que le rapport à la Dragonne est construit sur un lien de coopération et de confiance, qui s'est édifié au fil du temps entre la princesse et la créature, plutôt que sur la lutte et la violence d'un affrontement fondé sur une mécompréhension mutuelle[137]. La princesse s'appuie donc sur sa relation avec Dragonne pour faire sortir le récit de ses ornières et le détourner, dans un mouvement qui n'est pas étranger à la modification du rôle des dragons, devenus potentiels alliés. Pour cette raison, l'archétype du héros tueur de dragon·nes, de cet homme qui tue le monstre afin de s'approprier son pouvoir et de libérer la princesse, n'a plus sa place dans l'économie narrative et est repoussé hors du récit par le texte. Les destins de la figure féminine et de celle draconique s'en trouvent donc changés.

3.2.1.3.2 Quand la demoiselle devient la dragonne

Un pareil évincement de la lutte et de l'agressivité qui y est associée est mis en scène dans *Un dragon dans les pattes* et *Dealing with Dragons*. Cependant, dans les deux romans, la critique émerge à la confluence de deux figures, et de leurs rôles et valeurs : celle de la demoiselle et celle de lea dragon·ne.

---

[135] Cette notion d'empathie, et principalement ses impacts idéologiques et narratifs, constitue l'un des fils rouges du chapitre 5, où ses impacts thématiques, structurels et narratologiques sont élaborés.

[136] Ce constat d'Alyne fait écho à celui d'Elodie, princesse et protagoniste du roman *Damsel* (2023) d'Evelyn Skye. Dans ce dernier, la jeune femme découvre que le dragon craint par tous est en réalité une dragonne dont la famille a été tuée par une autre princesse et qui, presque stérile, tente de recréer sa lignée en assassinant les trois princesses qui lui sont annuellement sacrifiées. Un lien d'empathie, par le sang partagé avec la créature, permet à Elodie de la comprendre et, après l'avoir abattue pour se défendre, l'incite à la sauver plutôt qu'à la laisser mourir.

[137] Cette dynamique s'étend jusqu'au lectorat, qui entretient avec le narrateur ou la narratrice du récit (un dragon ou une dragonne, son genre n'est pas indiqué) une relation privilégiée : au fil du texte et sous le mode de la confidentialité ludique, le narrateur/la narratrice révèle des informations précises sur les points faibles des dragons. Dans le roman, tout se joue comme si la relation entre Alyne et Dragonne, fondée sur l'ouverture à l'autre et sur la vulnérabilité, se répercutait à même les processus narratifs. Cet élément sera davantage exploré au chapitre 5.

Du côté de Méli, on l'a déjà vu, c'est le comportement « différent » de la fillette qui déstabilise le dragon et lui permet de le vaincre en l'infantilisant et en atténuant son côté dangereux. Or, si Méli ne répète pas le schéma-source, c'est qu'elle est davantage dragonne que princesse. Une métaphore filée, qui associe les « flammes » (Hébert, 1997, 21) et la « fumée » (59) à la protagoniste traverse d'ailleurs subtilement le roman, établissant un parallèle entre la créature et la fillette. C'est le cas dans l'extrait suivant, où Mimi, son petit frère, lui rappelle les limites de sa féminité :

> — Tu ne pourras rien faire, Méli Mélo. Parce que tu es une fille. La preuve ? Lorsque Sansdéfense l'a vu entrer dans le château, elle s'est figée. Elle a tellement eu peur, qu'elle est devenue molle, molle, comme une poupée.
>
> *Ce ne sont pas des flammes qui sortent de ma bouche, mais presque* :
>
> — Eh bien ! moi, j'aurais résisté, je me serais débattue, tu sauras ! Je ne me serais pas gênée pour lui dire, au dragon : « Tes bebelles, et dans ta cour ! » Il y a une différence entre Sansdéfense et moi, Mimi Mélo !
>
> — Oui ! Toi, tu as mauvais caractère ! Il faut toujours que tu fasses à ta tête, que tu aies le dernier mot.
>
> — C'est très utile pour se défendre, tu sauras ! (20-21, je souligne)

Ce ne sont pas des flammes qui sortent de la bouche de Méli, mais des paroles empreintes de colère devant le rôle dans lequel son frère-héros l'enferme. La métaphore qui rapproche le feu et la frustration fait non seulement surgir un lien entre la fillette et le dragon, mais aussi entre la fureur des femmes et la réaction des hommes face à cette dernière. La prise de parole colérique des femmes a un effet analogue à celui des flammes du dragon. Elle est dangereuse, destructrice. Cette similitude est d'autant plus amplifiée que, pour le frère-héros, la capacité à répliquer de Méli est la marque du « mauvais caractère » qu'il lui reproche.

La lutte, dans *Un dragon dans les pattes*, se joue conséquemment à trois niveaux : d'abord, entre le frère-héros et le dragon, puis, entre la protagoniste différente et le dragon et, enfin, entre la protagoniste draconique et son frère-héros. Si, dans le premier cas de figure, le combat est perdu par Mimi (trop jeune, répétant les schèmes associés à la masculinité agressive, conservatrice) et si, dans le deuxième cas, la victoire va à Méli, qui détruit le schéma-source et infantilise le dragon, la résolution du troisième affrontement se différencie des deux autres. Mimi choisit de se rapprocher de sa sœur, de briser la frontière érigée par les représentations genrées au sein de leur famille, plutôt que de réitérer la violence d'une division binaire et hiérarchique entre le féminin soumis et effacé, et le masculin dominant. Cela se produit au moment

où, à la fin du film qui a repris normalement, le chevalier Sanspeur meurt et lègue tout à son fils Sansreproche en ignorant complètement Sansdéfense :

> — Prends cette épée que j'ai reçue de mon père. Tu l'as bien méritée, ô mon fils, toi le plus courageux d'entre les plus courageux. Je pars tranquille, sachant que tu n'hésiteras pas à combattre le dragon si jamais il revient.
>
> Et le chevalier meurt. Sans la moindre pensée pour sa fille ! J'enrage !
>
> — Tu as vu, Mimi ? Rien pour Sansdéfense ! Il ne l'a même pas regardée !
>
> — C'est juste un film, Méli. Ça n'a rien à voir avec la vraie vie ! Tu l'as dit toi-même.
>
> Je ne décolère pas en remettant les rideaux à leur place ! J'aurais plutôt envie de grimper dedans. Mimi ne sait plus quoi faire pour me calmer.
>
> Sous l'impulsion du moment, il me remet solennellement son arme en disant :
>
> — Prends cette épée que papa m'a achetée, Méli. Tu l'as bien méritée, toi la plus courageuse d'entre les plus courageux…
>
> *Ma colère s'envole en fumée*. (58-59)

C'est, encore une fois, dans les interactions avec son frère, incarnation de la figure masculine du héros, que Méli se transforme en créature colérique qui « enrage » et veut « grimper » dans les rideaux. Ici, certes, le héros vainc le dragon… ou la dragonne, le monstre, la fillette furieuse. Cette victoire, si elle rappelle le schéma-source, n'y correspond toutefois pas totalement. Après avoir tenté de raisonner sa sœur – réitérant par là une violence sexiste qui consiste à faire appel à des arguments « raisonnables » plutôt qu'à tenter de véritablement saisir la cause de l'émotion[138] –, il fait preuve d'empathie à son égard en comprenant et en reconnaissant la source de sa colère. Reprenant la parole performative du père, qui a, dans le film, contribué à élever le fils, il donne la place qu'il occupait, celle du héros, à sa sœur en lui cédant l'autorité que les récits patriarcaux accordent aux garçons, les « héros » (10), au détriment des filles, les « zéros » (10). Ce faisant, il montre comment un garçon, voire un homme, peut devenir un allié et contribuer à la revalorisation du féminin dans l'imaginaire et dans l'espace social. Précisons ici que je désigne par « allié » non seulement un adjuvant, soit, dans le schéma actanciel, le personnage ayant pour fonction d'aider le sujet du récit à accomplir l'action, mais aussi un allié tel qu'entendu par les mouvements féministes – soit une personne

[138] Il s'agit là d'une violence réitérée par des individus en situation de pouvoir consistant à discréditer l'expérience et le ressenti de personnes en situation d'impouvoir et marginalisées. Les femmes en sont notamment victimes.

qui ne subit pas la discrimination, mais qui en a conscience, qui agit, voire qui tente de se « défaire d'une partie de [son] pouvoir » (Dorion, 2021, 5) symbolique et matériel sur les femmes (4-5). C'est ce que fait Mimi en transmettant son épée, symbole de son statut héroïque et viril, à Méli. Qu'un frère aide sa sœur est d'autant plus significatif que le script hétéroromantisexuel et le destin féminin qui y est lié sont évités.

En ce qui concerne Cimorene, le refus du parcours féminin se joue, littéralement, par le biais de la parodie, qui, comme mentionné précédemment, est une forme de réécriture ludique et, parfois, critique (Hutcheon, 1989, 95 ; Tauveron, 2013, 133). Dans *Dealing with Dragons*, cette inversion s'observe dans la manière dont Cimorene perçoit les différentes tentatives de sauvetage dont elle fait l'objet, toutes fort similaires. De fait, dans les chapitres 2 et 3, de jeunes chevaliers en quête de gloire défilent à la porte de la caverne :

> "I'd rather not be rescued, thank you just the same."
>
> "Not be rescued? […] But princesses always —"
>
> "No, they don't", Cimorene said firmly, recognizing the beginning of a familiar argument. "And even if I wanted to be rescued, you're going at it all wrong. […]"
>
> "Oh," said the knight, sounding very crestfallen. "What should I have said?"
>
> "'Stand forth and do battle' is the usual challenge," Cimorene said with authority, remembering her princess lessons. She had always been more interested in what the knights and dragons were supposed to say than in memorizing the places where she was supposed to scream (Wrede, 1990/2015, 25).
>
> THERE WERE TWO KNIGHTS the following day, and four more the day after that. On the fourth day there was only one, but he was exceptionally stubborn, and it took Cimorene nearly two hours to get rid of him. By then she was thoroughly disgusted and even considered letting Kazul handle the knights from then on. She could not quite bring herself to do it. The knights would certainly attack Kazul as soon as they saw her, since that was what they were coming for, and sooner or later someone would get hurt. Cimorene did not like to think that someone might be hurt trying to rescue her, particularly since she did not want to be rescued, so with a sigh she decided that she would continue to handle the knights as long as Kazul would let her (28, en majuscules dans l'original).

Dans ces chapitres, la parodie repose sur la répétition de la même situation, qui tourne rapidement au ridicule. En quelques pages à peine, Cimorene doit affronter successivement pas moins de huit prétendants (« TWO KNIGHTS », « four more », « only one », et celui du premier extrait). Les événements sont dédoublés et renouvelés, à la manière de la prémisse narrative du dragon et de la princesse qui parsème les récits occidentaux, mais également de celle de la littérature de jeunesse, qui repose elle aussi sur la répétition de personnages et de schémas. Ici, la fiction parodique déconstruit le récit adapté, le dévoile comme étant une

performance réitérée. En condensant en quelques pages d'un même roman différents événements calqués sur le même modèle, les stéréotypes et codes de cette situation narrative sont mis en lumière et verbalisés, dans un discours critique qui montre les conventions sur lesquelles repose le récit : Cimorene les a même apprises, dans l'éventualité où elle serait enlevée, et, s'appropriant l'autorité et la voix masculine, les transmet au chevalier confus, qui ne sait pas de quelle façon s'adresser à la créature qu'il vient combattre.

La parodie crée donc un jeu de mise en abyme infini, pendant que le roman, plutôt que de refléter et de détourner uniquement le schéma-source, finit par se regarder et se transformer lui-même. Il le fait si bien que le rôle de la princesse ne s'hybride finalement plus avec celui du prince, dont elle a davantage retenu les répliques que les siennes (qui consistent à crier), mais avec celui de la dragonne : la jeune fille qui éconduit ses prétendants prend la place qui aurait dû être occupée par Kazul. La dragonne n'est qu'évoquée, sans avoir besoin d'agir. La princesse, qui devrait « normalement » attendre l'issue du combat, se débarrasse seule des chevaliers importuns. Sa relation avec Kazul devient, dans ce contexte, prétexte à rejeter le personnage masculin hors du schéma classique et à refuser la violence du combat entre le héros et la créature : « Cimorene did not like to think that someone might be hurt trying to rescue her » (28).

Il semblerait ainsi que, dans les trois romans jeunesse, une sortie de la prémisse générique de la princesse et du dragon implique un refus net ou un contournement du motif du combat, de même qu'une forme de critique de la violence virile. Dans *Un dragon dans les pattes*, le personnage masculin devient allié de la protagoniste et aide à briser le schéma-source en faisant de la figure féminine une héroïne. Dans les deux autres récits, *Histoire de la Princesse et du Dragon* et *Dealing with Dragons*, le héros n'est plus nécessaire : il doit être écarté du récit afin que la prémisse de la princesse et du dragon devienne une fiction véritablement centrée sur une princesse et un dragon – ou plutôt, une dragonne. La création d'un lien entre le personnage féminin et la créature n'est, enfin, plus qu'une prémisse à d'autres aventures : les leurs.

3.2.2 Dénonciations des violences systémiques en fantasy pour adultes

Si, du côté de la littérature de jeunesse, les destins des demoiselles se trouvent transformés – et ceux des dragon·nes avec eux –, il n'en va pas exactement de même du côté de la littérature pour adultes. Les récits destinés à un public plus âgé qui explorent la prémisse de la princesse et du dragon sont plus ambivalents quant aux destins des figures féminines, les teintant de thématiques plus sombres. Agressions sexuelles, grossesses imposées et violences systémiques auxquelles il est difficile, sinon presque impossible, d'échapper se trouvent au cœur des enjeux textualisés.

3.2.2.1 Du dragon violeur

Difficile, lorsqu'il est question des relations entre femmes et dragon·nes, d'ignorer la tradition de violences genrées sur laquelle celles-ci s'érigent. À cet effet, le schéma narratif classique se fonde sur le combat contre une créature monstrueuse qui, si elle est féminine, se verra dominée par le héros et, si elle est masculine, évoque implicitement le désir « presque violeur » de dévorer de jeunes vierges (John, 2004, 220). Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que la thématique de l'agression sexuelle demeure au cœur des récits, et qu'elle se manifeste d'autant plus ouvertement lorsque le public auquel le texte s'adresse est adulte.

Parmi les deux occurrences identifiées de la figure du dragon masculin et violeur se trouve *Dragon Heart* de Cecelia Holland (2014) et « De Draconis Gesta » (2012) de Geneviève Blouin. Dans le premier cas, dès le début du roman, la jeune princesse muette Tirza se trouve isolée, prisonnière, après un naufrage, d'une île et de la créature qui l'habite :

> Before she could reach the cliff he **caught her** lightly with his forepaw – **the long, curved claws like tusks inches from her face** – and **tossed her backward**. She stumbled off across the beach, *wondering what she had done wrong*. The other paw met her and **sent her reeling**. *She whirled, frightened, her hands out*, and **he batted her around** again. His head suspended over her watched her with a **cold amusement**. He was **playing**, she realized, *in a haze of terror*, not really hurting her, just **enjoying his power**. She caught hold of his scaly paw and held tight, and he stopped.
>
> But **he did not let her go**. He reached down and took her between **his long jaws**, gently as a mother with an egg. Tirza lay, *rigid, her breath stopped*, between two sets of gigantic teeth, **the long tongue** curled around her. He lay down, stretched out, and carefully set her on the sand between his forelegs. He put his head down, so that she lay in the hollow under his throat, and went to sleep.
>
> She lay *stiff as a sword under him*. Something new had happened and *she had no notion what he might mean by this. What he might do next* (Holland, 2014, 30, je mets en évidence).

À la force du dragon (en gras) s'oppose la peur de Tirza (en italique). La crainte de la jeune fille est ainsi visibilisée, atteignant un sommet dès le premier paragraphe de l'extrait, lorsqu'elle comprend que la créature non seulement joue, mais prend plaisir à son pouvoir, à sa domination. La phrase « He was playing, she realized, *in a haze of terror*, not really hurting her, just enjoying his power » met effectivement en relief les deux réactions, celle de Tirza, à l'esprit brouillé de terreur, et celle du dragon, dont l'amusement (groupe du nom « cold amusement » ; verbes « playing », « enjoying ») fait ressortir le plaisir du dominant à heurter la jeune fille.

La peur de Tirza est également visible par la focalisation interne employée dans l'extrait, qui, en se centrant sur la jeune fille, permet d'avoir accès à ses pensées. On comprend ainsi que Tirza craint la suite (« she had no notion what he might mean by this. What he might do next ») et se sent coupable de l'agressivité du dragon (« wondering what she had done wrong »). Cette réaction fait d'ailleurs écho à la posture de certaines victimes d'agression, qui internalisent le blâme[139].

À la domination (masculine) du dragon, Tirza résiste cependant d'une manière qui peut sembler, de prime abord, surprenante lorsque l'on se réfère au schéma masculin du guerrier, évoqué en creux dans l'extrait. La comparaison « stiff as a sword » édifie effectivement un parallèle entre la chair de la jeune fille et une épée, et illustre le fait que Tirza tente de transformer son corps en arme – et qui plus est, en arme pénétrante, qui évoque l'épée du guerrier affrontant le dragon. On trouve ici un écho à la posture guerrière, qui n'est toutefois pas exactement celle du héros masculin. La réaction de Tirza n'est ni teintée par l'agressivité ni par une offensive potentielle. La jeune fille utilise l'immobilité de l'arme comme moyen de défense contre la créature. Ceci contribue à déplacer le sens premier de l'épée et de son imagerie. De fait, si la connotation associée à l'épée est le plus souvent celle d'arme offensive, il est souvent oublié qu'il s'agit tant d'un moyen d'attaquer que de se défendre contre un adversaire. Ici, c'est la seconde connotation qui est mise en valeur en contexte d'agression. Ce qui devrait permettre à la protagoniste d'attaquer est teinté de peur, l'épée « stiff » (rigide) pouvant également désigner le fait que la protagoniste est figée de terreur sous le dragon et incapable de lui échapper… et sous-entend qu'elle passera à l'offensive (qu'il s'agisse d'attaquer ou de fuir) peut-être plus tard, si son immobilité lui permet de survivre. Entre désir de frappe et désir de se préserver, entre potentielle offensive et peur défensive, la posture de Tirza, loin d'être irréaliste, est marquée par l'expérience de la féminité et de la violence masculine[140]. De fait, s'inspirant de la biologie, les études

[139] Isac et Schneider citent la culpabilité parmi les réactions possibles des victimes d'agressions sexuelles : « isolation of affect and emotional constriction; fear; anxiety; anger; frustration; a desire for revenge; guilt feelings and remorse, embarrassment; self-disgust; shame; humiliation; feelings of uncleanliness, feelings of helplessness; depression, and shame at loss of control » (1992, 306). Ce blâme est souvent amplifié par les instances sociales, qui mettent la faute de l'agression sur la personne qui la subit. Il s'agit d'un mythe tant souligné par la recherche (voir, entre autres, Suzanne Zaccour, *La fabrique du viol*, 2019) que par les institutions publiques (voir l'Institut national de la santé publique du Québec).

[140] Heer et Jones indiquent que les trois quarts des femmes agressées ne résistent pas à l'attaque (2017, 214). Ce type de réaction a contribué à invisibiliser de nombreuses agressions en Occident, notamment aux États-Unis : « Prior to legal reform of rape laws in the 1970s, a rape victim was expected to provide physical evidence that she resisted the attack in order for the perpetrator to be convicted. In other words, unless there was evidence that the actions were against the victim's will, suck as with clear physical marks of a struggle or a definitive "No!", the sexual act was considered consensual » (2017, 210-211). Cette conception du viol demeure encore forte aujourd'hui, la crédibilité de la victime étant souvent remise en question, d'autant plus lorsqu'elle appartient à une minorité ou à un groupe d'individus plus vulnérables ou considérés comme non attirants (voir Suzanne Zaccour, *La fabrique du viol*, 2019).

comportementales récentes sur les victimes d'agression sexuelles[141] réfléchissent sur l'immobilité tonique (*Tonic Immobility*) : « a set of physiological responses as kind of a last-ditch effort when the animal (prey) can no longer resist and is not able to escape because of restraint or threat, distinguishing it from "freezing". » (Heer et Jones, 2017, 213) Ce concept, étendu aux êtres humains (également mammifères), relève donc d'une stratégie de défense involontaire résultant d'une peur extrême (214), qui se déclenche *après* la lutte ou la fuite, lorsque toute autre stratégie est impossible. La personne agressée se fige, incapable de bouger et de parler. Ceci, en contrepartie, réduit le risque de blessures, particulièrement si elle demeure muette (222). On peut donc dire que Tirza se trouve dans un cas analogue : le dragon est trop fort, trop menaçant, et elle est coincée, seule, sur une île avec lui. Finalement, dans cette situation, le corps-épée de la jeune fille ne peut être vraiment une arme qui lui permettra d'abattre la créature. Chez la princesse, l'épée du héros, devenue corps, n'est pas caractérisée par la force physique, offensive, mais est plutôt une stratégie de survie. Si la protagoniste n'échappe pas à l'agression, elle n'est pas autrement blessée.

La scène du roman *Dragon Heart* se poursuit, agençant de manière problématique force (en gras), terreur (en italique) et érotisme (souligné) :

> His head moved, **fast as a serpent**, and he **caught her between his jaws**. He laid her down on her back between his forepaws. *She lay so stiff her fists were clenched*, looking up at the wedge-shaped head above her, and then he began to lick her all over.
>
> His tongue was long and supple, silky smooth, longer than she was tall, so that sometimes he was licking her whole body all at once. *She was afraid to move*. He licked at her dress until it was bunched up under her armpits. His touch was soft, gentle, even tender, stroking over her breasts he paused an instant, his warm tongue over her, and against her will she gasped.
>
> He said, in his deep, harsh voice, "It's only me, the Prince," and chuckled. He slid his tongue down her side and curled it over her legs.
>
> *She clutched her thighs together*, but **the tip of his tongue flicked between them**, into the cleft of her body**.** *She shut her eyes. She held her whole body tight, as if she could make an armor of her skin. Her strength was useless against him*.
>
> But nothing more happened. He slept, eventually, his head over her. *She dozed fitfully, starting up from nightmares, her body licked in green fire*.

[141] Consulter Heer et Jones, qui font une revue de la littérature des comportements d'autoprotection pendant le viol (2017, 211-212).

> In the morning he went off as usual and *she searched desperately along the cliff face*. At the waterfall she stood in the tumbling water, *thinking of his tongue on her, wondering what else he would do* (Holland, 2014, 31-32, je mets en évidence).

L'accent initialement mis sur la force, la taille et la virilité du dragon (par la mise en lumière de la longueur des membres – griffes, mâchoire, langue –, aussi soulignée dans le passage analysé précédemment) culmine ici en une érotisation de la violence, de la puissance virile et de la longueur du dragon (avec la redondance « long », « longer », les répétitions de « long », l'allitération « ong » – « long », « tongue », la comparaison « fast as a snake »)[142]. Celle-ci s'accompagne d'une humanisation potentielle de la créature, qui, si elle était déjà présente auparavant, est d'autant plus marquée par la description du rapport sexuel réel entre la jeune fille et le dragon. Après la description physique initiale, le pronom « he » n'est, en effet, jamais remplacé par le nom commun « dragon », comme si le texte, en laissant planer un doute sur l'antécédent, cherchait à brouiller la frontière entre l'animal mythique et l'image grandie d'un homme à la fois tendre et brutal – parallèle avec lequel le dragon même se plaît à jouer en disant : « It's only me, the Prince ». Émerge ici une critique, par le biais de la figure du dragon, de l'agression sexuelle d'une jeune fille par un homme adulte (plus fort, plus puissant, plus âgé, au sommet de sa virilité).

Or, le choix stylistique de faire se côtoyer érotisation de la force virile et agression sexuelle fait pencher la scène du côté de la reconduction du schéma sexuel patriarcal de la première fois[143], dans lesquels la jeune fille, à l'origine non consentante, est initiée par un homme plus fort, plus âgé, et finit par succomber. Si cette scène de *Dragon Heart* heurte l'écueil mais évite de justesse le naufrage, c'est par l'accent mis par la focalisation interne sur les réactions de la jeune fille, qui rend manifeste son non-consentement. Rappelons ici que la notion de consentement, soit l'action de donner son accord à un acte, fait couler beaucoup d'encre, y compris en études féministes et de genre. Suzanne Zaccour écrit notamment que « [t]oucher une personne de façon sexuelle est une agression sexuelle sauf s'il y a consentement » (2019, 111), un consentement dont l'individu qui pose le geste doit être certain (111). Lenise Prater use du même principe dans son analyse de la fiction, et plus précisément des représentations du viol en fantasy : « I adopt the measure of *enthusiastic or active consent, whereby even when characters' sexual desire is narrated, that consent must be made*

[142] En cela, ce passage de *Dragon Heart* évoque le sous-genre du *dragon porn*, un type de pornographie mettant en scène des dragon·nes engagé·es dans un acte sexuel. Le cycle de romantasy plus récent de L. R. Lam (*Dragonfall*, 2023 ; *Emberclaw*, 2025) emprunte à cette catégorie en hybridant désir de sauver le monde et romance entre une personne non binaire et un dragon.

[143] Au sujet de ce scénario, Dussault Frenette écrit que « l'idée même de la première fois, comprise, dans un contexte patriarcal hétéronormé, comme le premier coït, recèle en elle-même une distribution radicalement inéquitable des pouvoirs entre les sujets concernés. » (2022, 10) S'il ne s'agit pas ici d'un premier coït, mais d'un premier contact sexuel au sens large, il y a bien un débalancement des pouvoirs entre la princesse, petite, vulnérable, terrifiée, et le dragon, massif, joueur, ayant la capacité littérale de tuer la jeune fille.

clear by all involved, through either spoken words or body language; otherwise I will refer to the scene as sexually violent. » (2012, 6, je souligne) À la lumière de cette définition, on peut dire que, dans *Dragon Heart*, la princesse n'exprime aucun consentement enthousiaste ni positif. L'érotisation de la créature est donc contrebalancée par les réactions de Tirza qui, bien qu'elle ressente une fois une sensation analogue au plaisir, ne souhaite pas entretenir de rapports sexuels avec le dragon. La grande majorité des réactions de la jeune fille s'ancre de fait dans le champ lexical de la terreur. Celui-ci prend presque tout l'espace en fin d'extrait. Désespérée, Tirza fait des cauchemars, espère fuir. Ce sont là des réactions – physiologiques, psychologiques – possibles à la suite d'une agression (Isac et Schneider, 1993, 306). Une nouvelle fois, malgré le brin d'érotisme de la scène, la focalisation interne renseigne sur les souhaits et pensées qui l'habitent en énonçant son absence de consentement, ignorée par le dragon, en donnant force à une voix et à un corps dominé.

On remarquera d'ailleurs la métaphore de l'armure, qui rappelle la comparaison du passage précédent de la chair avec l'épée : « She held her whole body tight, as if she could make an armor of her skin ». Tirza tente, encore une fois, de transformer le corps que le dragon s'approprie en quelque chose qui pourra la protéger. La métamorphose première en arme offensive et défensive n'a pas fonctionné. Renonçant à attaquer (« Her strength was useless against him »), elle se retranche davantage. Comme l'armure, sa chair résiste et se prépare à une attaque – entendre ici une pénétration – (« clutched her tights together », « shut her eyes », « held her whole body tight ») qui, finalement, ne vient pas, mais dont l'évocation prochaine la laisse terrifiée (« wondering what else he would do »).

Il faut également mettre en lumière que Tirza, comme la demoiselle du schéma-source, ne prend pas d'armes blanches pour se défendre. La mention des armes est métaphorique, faisant ressortir l'usage qu'elle fait de son corps. N'ayant jamais appris à se battre, elle trouve, au fil du roman, d'autres moyens de se défendre – quitte à instrumentaliser plus tard le dragon qui l'a agressée pour sauver son royaume et son frère. Sur l'île de la situation initiale, plutôt que d'attendre des secours qui ne viennent pas, la jeune fille décide par ailleurs de prendre son destin en main et d'échapper à son agresseur, d'abord, à la manière de Shéhérazade, en lui contant des histoires : « She fed all these stories to the dragon, except one. […] She loved the words, their feel in her mouth, their power over him, how they held him utterly rapt, all his strength and rage suspended on her breath. » (27) Avant d'aller plus avant dans l'analyse de cet extrait, il faut souligner que Tirza est initialement considérée comme un monstre par la population : incapable de parler, ses paroles sont perçues comme un agencement de sons discordants et incompréhensibles. Pour cette raison, sa famille, préférant la tenir loin, l'avait fait enfermer pendant quelques années, avant le début du roman. Lorsque la narration emprunte la focalisation de son frère jumeau, Jeon, les comportements de Tirza sont ainsi décrits : « She

gave a low, mushy growl » (10), « She leaned on him, snarling » (12), « A string of barks and growls issued from her » (13). Grognements (« snarling », « growl »), aboiements (« barks ») : le champ lexical de l'animalité traverse le texte lorsqu'il s'agit de décrire, d'un point de vue externe, les paroles de la princesse, contribuant plus à la rapprocher d'une créature mi-humaine, mi-animale qu'à la dépeindre comme humaine. Un écart immense existe entre Tirza et les autres, dont les réactions agressives à son égard illustrent continuellement les conséquences de sa différence[144].

Or, le dragon, lui, comprend parfaitement Tirza. Non seulement ses paroles sont entendues par le dragon mais elles lui donnent aussi un « pouvoir de » : la princesse se protège de la violence de la créature par sa voix monstrueuse, chose qui aurait été impossible si elle n'avait pas été muette. La situation de handicap qui avait mené à son enfermement initial par sa famille lui donne le pouvoir de communiquer avec la créature, le pouvoir de lui résister. Cette arme, cependant, est à double tranchant : bien qu'elle lui évite de se faire immédiatement dévorer, elle séduit le dragon, qui l'agresse alors. Sa prise de parole, en ce sens, se tourne contre Tirza, signe qu'apprendre à parler est, pour une femme, tant source de multiplication des dangers qu'une potentielle émancipation. Il n'y a pas de réelle échappatoire pour la princesse, dont le destin est, ultimement, de choisir entre la violence de sa société et celle du dragon.

La seconde occurrence de la figure d'un dragon mâle et potentiel agresseur se trouve dans la très courte nouvelle « De Draconis Gesta », de Geneviève Blouin. Afin de protéger le royaume, la princesse Sirialée (rousse, comme l'est Tirza[145]) est parée « d'habits de noces » (Blouin, 2012/2025, 77) et sacrifiée par son

[144] « In the frightened cluster of people one of the women screamed. The boys stooped to gather rocks. Even the ox recoiled from Tirza. The man called, "Get away! Get away!" and shook his staff at her. Alarmed, she stopped, her arms falling to her sides. "No. You don't understand." In her ears now she heard her voice as they heard it, no words, only growls and whistles and shrieks. A rock struck her on the arm. "Get away! Witch! Demon! Get away!" With a scream she turned and ran. Another rock flew by her head. Tears dribbled down her face; she had lost; she had lost; it was all gone. Their screeching voices behind her sounded fainter, farther. When she could hear them no more, she flung herself down in the wild grass and wept. » (Holland, 2014, 37)

[145] Cette rousseur éloigne *et* rapproche les deux princesses de l'archétype de la demoiselle en détresse. De fait, la couleur rousse, si elle est associée à plusieurs connotations en Occident (voir à ce sujet « Rousseur fatale dans *La peau blanche* de Joël Champetier » (2020) de Fanie Demeule), renvoie, lorsqu'associée aux femmes dans nos sociétés actuelles, « à une féminité sulfureuse, transgressive, incendiaire – criminelle, peut-être. Et, tout naturellement dans une société hypermoderne fascinée par les femmes déterminées, la rousseur est devenue tendance, dans l'intensité d'une lumière plus que d'une couleur » (Hubier, 2015, 21). Tant Tirza que Sirialée sont dotées de certaines de ces caractéristiques : elles sont transgressives et déterminées à leur manière, et Tirza peut être qualifiée d'incendiaire, car elle appelle à elle le dragon en fin de roman afin qu'il détruise les ennemis de sa famille. Aucune ne peut toutefois être étiquetée comme « sulfureuse ». L'alliage de la rousseur à l'expression d'une sexualité féminine dangereuse dans l'imaginaire patriarcal n'est réactivé dans aucune des deux œuvres, qui mettent plutôt en scène des personnages féminins non consentants vivant des violences sexuelles. C'est le lien avec les dragons, et leur destin de princesse sacrifiée, que la teinte de ces deux chevelures rappelle ultimement : Tirza parle la langue monstrueuse du dragon qui est obsédé par elle, se livrant finalement à lui pour protéger sa famille ; Sirialée est descendante d'un dragon et ne peut

père le roi (lequel enfile « un vêtement de deuil ») au « dragon affamé » (77) vivant sur la montagne. L'imaginaire alliant mariage et sacrifice au dragon (Vinson, 2006, 110), précédemment analysé en littérature de jeunesse, est réactivé, mais aussi teinté d'une nouvelle signification, plus près cette fois de ce que la lecture féministe du destin des personnages féminins dans l'imaginaire occidental a souligné : l'union mène à la dégradation, à l'enfermement et à la mort (physique et/ou sociale) de la protagoniste (Pratt, 1981, 53).

L'acte d'agression potentielle en lui-même est, dans un premier temps, inséré dans un blanc interprétatif entre deux segments d'un parallélisme, plutôt que clairement énoncé : « La nuit tomba, le jour se leva » (Blouin, 2012/2025, 77). Ce qui est arrivé sur la montagne demeure initialement inconnu, comme dans le schéma-source. C'est au lectorat, voire à la société dont est issue Sirialée, de remplir le blanc, de donner un sens à l'événement.

Et c'est ce qui se produit alors que, dans un second temps, les indices se multiplient. La nuit passée sur la montagne est décrite comme « conn[aître] l'étreinte enflammée d'un monstre » (2012/2025, 78). À la dénotation littérale des flammes du dragon se joint une connotation sexuelle, celle du feu d'une passion à sens unique – puisqu'il s'agit bien de l'étreinte enflammée *du* monstre, et pas d'une étreinte *partagée avec* le monstre. Contrairement à ce qui se produit dans *Dragon Heart*, l'érotisation du dragon est absente, d'autant plus que ce dernier n'est jamais décrit, agissant alors comme une potentielle menace insérée dans les ellipses et les blancs du texte. Le rappel de la relation sexuelle vient plutôt réactiver l'imaginaire du viol perpétré par un homme (puissant, monstrueux) sur une femme (sacrifiée en mariage par son père), par le biais du dragon. Car l'étreinte enflammée est réelle et laisse ses marques – « [s]a robe était en lambeaux et sa chair brûlée » (77) – sur une princesse qui n'était manifestement pas heureuse de ce sacrifice : « Oyez les pleurs de la princesse Sirialée qui marcha vers son trépas ! » (77)

Que s'est-il passé sur la montagne ? Peut-on parler de consentement si la possibilité de refuser n'est ni connue ni socialement possible ? Si le consentement est accordé par devoir plus que par désir ? « De Draconis Gesta » pose ici plus de questions qu'elle n'en résout. De fait, la nouvelle n'en dit pas davantage et se concentre plutôt sur les effets de l'événement, sur le sens que donne la société de Sirialée à la rencontre avec le dragon. Car la princesse n'est pas sauvée par un héros et sort d'elle-même de l'antre de la créature. Au contraire de ce qui se produit dans les œuvres jeunesse, où l'évincement de la figure masculine permet l'ouverture des possibilités narratives de la demoiselle, cette absence joue contre Sirialée. Elle n'est pas

échapper au destin des femmes de sa lignée. Dans la rousseur des deux princesses se cristallise donc la tension qui habite les textes : les protagonistes, désireuses d'échapper à la fatalité, sont marquées par cette dernière. Malgré leur résistance, leur destin est scellé d'avance par les rouages d'un système leur laissant somme toute peu de possibilités d'agir.

physiquement morte sur la montagne ; elle n'a pas été sauvée par un chevalier : c'est donc une mort sociale qui l'attend à son retour. Sans héros pour la secourir et racheter son honneur, la princesse est destinée à la honte. Sirialée est marquée (brûlée) par ce qui s'est passé, insultée pendant la grossesse qui en découle : « on vit s'arrondir le ventre de la princesse, de mauvaises langues s'agitèrent dans les chaumières » (77). En effet, si la jeune femme est, à la suite de sa rencontre avec la créature, « détruite par le feu et le sang » (78), le sang n'est pas celui d'un meurtre sur la montagne, mais celui de l'accouchement. La destruction, ici, provient de l'enfantement, de la grossesse, de la reproduction atypique entre une humaine et un dragon – il semblerait, à ce sujet, que le « mariage » de Sirialée au dragon ne soit pas considéré comme valide dans le monde secondaire de la nouvelle. Les séquelles physiques et sociales sont d'autant plus marquées que le fils de la princesse est lui-même un dragon qui s'est « taill[é] à coups de griffes un chemin dans sa chair. » (77) En d'autres mots, Siralée ne peut plus, à la suite de cette naissance, porter d'autres enfants. Ce n'est que par le biais de son fils qu'elle acquiert ensuite un certain pouvoir :

> Le prince écailleux fut nommé Pyrèm. Perché sur l'épaule de sa mère, il commandait aux serviteurs et observait ses sujets. On tremblait devant ses naseaux fumants et sa voix tonnante. Toutefois, le jour où les paysans le virent emporter dans ses serres le loup qui terrorisait la région, enfin ils comprirent quelle chance était la leur : un dragon veillait sur eux. D'année en année, au fil des mues, le dragonneau grandit, atteignant la taille d'un destrier. Lorsque mourut le roi, vieil aigle épuisé, Pyrèm enflamma son bûcher d'un souffle. La princesse posa alors une couronne sur sa chevelure rousse comme une lune d'automne et, sous l'égide de son fils, elle régna. (78)

La nouvelle déplace, à la suite de la naissance du prince-dragon, son focus vers celui-ci et ses exploits. Il n'est plus, pendant un temps, question de la princesse Sirialée, alors mise à l'écart sans être toutefois complétement effacée. L'enfant-dragon s'appuie effectivement sur elle pour commander : petit, il se « perch[e] sur l'épaule de sa mère » (78). Lorsqu'il vieillit, la situation s'inverse : sous la protection de son fils, Sirialée règne à son tour sur le royaume. Ce n'est pas l'enfant-dragon qui hérite du trône, mais bien la princesse, qui acquiert le statut de reine grâce à la créature. Si le personnage féminin de « De Draconis Gesta » ne peut échapper à la domination des hommes sur sa vie, au moins en tire-t-elle finalement un certain pouvoir – même s'il n'est ni dit ni suggéré que la princesse devenue reine l'ait *désiré*. De fait, le texte entier et le contexte du monde secondaire dans lequel vit Sirialée l'étouffent, laissant peu d'espace pour la manifestation de son agentivité – ce que la focalisation plus éloignée vient amplifier. La princesse subit davantage les actions, les jugements, les décisions des autres, et n'agit de son propre chef qu'en fin de nouvelle, on le verra plus loin. La capacité d'agir de la protagoniste, et les désirs qui la motivent, est ainsi largement réduite, écrasée par les actes des autres personnages (masculins).

3.2.2.2 Effacement de l'agentivité féminine

Une situation similaire est mise en récit, puis dénoncée, dans *The Priory of the Orange Tree* (2019) de Samantha Shannon. Le roman a pour particularité de mettre en scène différentes figurations de la monstruosité merveilleuse : la guerrière abattant les *wyrms* porteurs de peste, de mort et d'une hybridité décadente (ces créatures se reproduisent avec des animaux pour créer de dangereuses chimères), la sorcière-dragonne lésée par un homme ne méritant pas son amour, la dragonnière et sa dragonne d'air et d'eau (d'inspiration asiatique) qui n'est pas sans évoquer une figure maternelle, et, évidemment, celle qui m'intéresse ici, la demoiselle prisonnière des griffes de son destin (la protection de son reinaume – *Queendom* – face au dragon millénaire *the Nameless One*). Il n'est guère étonnant, dans ce contexte, que le schéma-source soit réactivé à de multiples reprises au cours de *The Priory of the Orange Tree*. Ainsi le roman s'ouvre sur un extrait tiré du livre biblique de la Révélation, inséré en paratexte, dans les épigraphes qui précèdent le début du récit :

> And I saw an angel coming down out of heaven, having the key to the Abyss and holding in his hand a great chain. He seized the dragon, that ancient serpent, who is the devil, or Satan, and bound him for a thousand years.
>
> He threw him into the Abyss, and locked and sealed it over him, to keep him from deceiving the nations any more until the thousand years were ended. (Shannon, 2019, 1)

L'hypotexte révèle une menace latente, celle d'un dragon corrupteur dont l'accumulation des multiples formes (« the dragon, that ancien serpent, who is the devil, or Satan ») marque la monstruosité et l'immensité. Le héros, ici incarné par la figure de l'ange, est grandi par sa victoire sur la créature. Par l'intégration de cette référence, le paratexte annonce la filiation biblique sur laquelle le roman s'érige, et que ce dernier s'active à déconstruire au fil du récit.

Pas une mention n'est ici faite de la figure féminine. Or, celle-ci est bien au cœur des enjeux mis en l'avant dans *The Priory of the Orange Tree*. La prémisse de la princesse et du dragon fait ouvertement office de récit fondateur (du reinaume d'Inys comme de sa religion) et constitue une toile de fond intégrée à la diégèse. Hypotexte et hypertexte se fondent lorsqu'Eadaz uq-Nāra, une tueuse de *wyrms* qui, sous l'identité d'Ead Duryan, s'est jointe à la cour de la reine Sabran d'Inys avec pour intention de protéger cette dernière, se voit obligée de raconter le récit du Saint, de la demoiselle et du *Nameless One* :

> Ead breathed in, steadying the roll within her. If she told the true story, she would doubtless face the pyre.

She would have to tell the tale she heard each day at sanctuary. The butchered tale.

Half a tale. […]

"[…] To keep the wyrm at bay, the people of Yikala sent him sheep and oxen, but the Nameless One was never sated. He lusted after sweeter flesh — human flesh. And so, each day, the people cast their lots, and one was chosen as a sacrifice. […] Lasia was ruled then by Selinu, High Ruler of the House of Onjenyu. One day, his daughter, Princess Cleolind, was chosen as the sacrifice. […] And Cleolind went forth with dignity, for she saw that it was fair.

On that very morning, a knight from the Isles of Inysca was riding for Yikala. […] This knight," Ead said, "was Sir Galian Berethnet."

The Deceiver.

That was the name he now had in many parts of Lasia, but Sabran had no idea of that.

"[…] When he was close to the outskirts of Yikala, he saw a damsel weeping in the shadow of the trees, and he asked why she was so afeared. Good knight, Cleolind answered, thou art kind of heart, but for thine own sake, leave me to my prayers, for a wyrm doth come to claim my life."

It sickened Ead to speak of the Mother in this way, as if she were some swooning waif.

"The knight […] was moved by her tears. Sweet lady, he said, I should sooner plunge my sword into my own heart than see thy blood water the earth. If thy people will give their souls to the Virtues of Knighthood, and if thou giveth me thy hand in marriage, I will drive this fell beast from these lands. This was his promise. […] As Sir Galian battled with the Nameless One […] he was gravely wounded. Nonetheless, with the greatest courage of any man living, he found the strength to thrust his sword into the monster. The Nameless One slithered away, bleeding and weak, and tunneled back into the Womb of Fire, where he remains to this day. […] Sir Galian returned with the princess to the Isles of Inysca, gathering a Holy Retinue of knights along the way. There he was crowned King of Inys — a new name for a new age — and for his first decree, he made the Virtues of Knighthood its true and sole religion. He built the city of Ascalon, named for the sword that had wounded the Nameless One, and it was there that he and Queen Cleolind were joyfully wed. Within a year, the queen gave birth to a daughter. And King Galian, the Saint, swore to the people that while his bloodline ruled Inys, the Nameless One could never return."

A neat story. One that the Inysh told again and again. But not the whole story.

What the Inysh did not know was that it was Cleolind, not Galian, who had banished the Nameless One. (Shannon, 2019, 68-71, je souligne)

Les trois rôles du schéma-source trouvent dans le roman de Shannon une nouvelle incarnation (passages soulignés) : le dragon dévoreur menaçant un royaume prend le titre de *Nameless One*, le chevalier se nomme

Sir Galian Berethnet et la demoiselle, Cleolind. Le héros paraît au moment opportun et propose de sauver la ville et la princesse, en échange de la main de cette dernière.

Or, au fil de l'histoire contée par Ead, une tension paraît rapidement entre ce que la jeune femme dit et ce qu'elle pense. Ce clivage est marqué par l'usage de deux discours : le discours direct, qui fait état de ce qu'elle peut énoncer à voix haute (l'histoire officielle d'Inys), et le discours indirect libre, qui, en permettant l'incursion de la narration dans les pensées du personnage, révèle que l'histoire officielle a été tronquée, que c'est la princesse (une guerrière, en vérité), pas le chevalier, qui a abattu la créature, et qu'Ead risque le bûcher si elle ose s'écarter du mensonge normalisé et institutionnalisé par Galian – « The Deceiver ». La violence discursive et la menace d'une violence matérielle prennent forme alors que les deux récits s'affrontent, la version « massacrée » (« butchered ») ayant manifestement le dessus. La critique du rôle réservée à Cleolind et, par elle, à la demoiselle du schéma-source, émerge donc par le choc entre deux cultures : celle du Sud et de la protagoniste Ead, et celle du reinaume d'Inys, au Nord, qui donne la belle part au personnage masculin et efface les actes du personnage féminin[146]. Cleolind, la princesse-guerrière, se trouve amputée d'une part de son identité au profit d'un homme élevé au rang de héros, violence qui n'est pas sans faire écho à l'édulcoration et à la neutralisation théorisées de la puissance des figures féminines païennes lors de l'avènement du christianisme (John, 2004, 220-221).

Les rapports de pouvoir au cœur d'Inys sont conséquemment dévoilés par cette bataille dont l'issue est connue d'avance par la conteuse : sa parole et la version qu'elle porte (celle qui met de l'avant l'agentivité de la figure féminine) seront occultées par la violence. Ils s'affirment d'autant plus lorsqu'Ead tente malgré tout de résister à la légende officielle, de défendre une Cleolind réduite à une figure naïve près de l'évanouissement :

> And suddenly, an unexpected taste entered her mouth.
>
> The taste of the truth.
>
> "Cleolind told the knight to leave, insulted by his terms," she found herself saying, "but Sir Galian would not be deterred. Determined to win glory for himself, he —"
>
> "No," Sabran cut in. "Cleolind agreed to his terms, and was grateful for his offer."

[146] Cette mise en scène d'un reinaume dominé par un récit masculin montre que matrilinéarité et domination de la voix masculine ne sont pas mutuellement exclusives, voire peuvent aller de pair au sein d'une société.

> "This is as I heard it in the South." Ead raised her eyebrows, even as her heartbeat stumbled. "Lady Roslain asked me to —"
>
> "And now your queen commands you otherwise. Tell the rest as the Sanctarian does."
>
> "Yes, madam." (70)

À l'unique instant où la vérité jaillit dans le discours direct du personnage, et est donc entendue par son public, c'est la voix de la reine Sabran, descendante de Galian et, présumément, de Cleodind, qui se charge de rétablir les « faits ». Pour ce faire, elle use de son autorité, de sa posture de domination, de son « pouvoir sur » qui, en tant que souveraine, lui confère la possibilité d'imposer sa vision des choses (et la version officielle de son ancêtre) au sein du reinaume et pour étouffer les voix dissidentes – ici, celle d'Ead, dont la réaction traduit la peur soudaine de se voir violenter (« her heartbeat stumbled »). Ainsi, même si, en réclamant d'Ead qu'elle raconte le récit de ses ancêtres, Sabran lui avait préalablement donné l'autorisation de prendre et la parole, et la place de la conteuse associée, il devient clair qu'Ead n'a aucun contrôle véritable ni sur le processus de transmission de l'histoire ni sur son contenu[147]. En refusant à Ead la possibilité de s'exprimer, c'est une voix doublement féminine (celle d'Ead, celle de Cleodind) que Sabran, porteuse du récit institutionnalisé de son ancêtre masculin, réduit au silence[148]. Même si l'univers secondaire de *The Priory of the Orange Tree* est non sexiste, même si une parole de femme fait taire celle d'une autre, c'est un discours genré qui surgit, des rapports de pouvoir hiérarchiques extradiégétiques réels qui sont réactivés, montrés par le roman[149].

---

[147] Quoique l'histoire soit contée par Ead, c'est bien la reine Sabran qui domine l'ensemble du récit. Elle choisit tant le moment où commence l'histoire que son contenu : « Finally, [Ead] rose to take the chair beside the hearth. The place of the storyteller. "As you wish." She smoothed her skirts. "Where shall I begin?" "With the birth of the Nameless One," Sabran said. "When the great fiend came from the Dreadmount." » (Shannon, 2019, 68)

[148] Cette violence est, plus tard dans le roman, retournée contre les partisan·nes du récit d'Inys. Deux personnages masculins sont alors mis en scène : Chassar, mentor d'Ead adhérant à la même version que cette dernière, et Loth, ami d'Ead mais, comme toute personne issue d'Inys, associant Cleolind à une demoiselle en détresse. Cette fois, c'est le personnage croyant à la version étouffée qui domine l'autre et qui le réduit au silence en lui adressant ces paroles – « Be silent and learn something » (339), « Hush, or I will cut out your tongue » (340), « Try not to be irritating, my lord » (340) – ou en ignorant ses interventions – « Chassar said, as if Loth had not spoken » (341).

[149] Les femmes peuvent de fait contribuer à renforcer ce même système qui les opprime, notamment car elles tirent des bénéfices de leur lien avec un homme, lequel constitue le pivot de leur existence : « Elles vivent dispersées parmi les hommes, rattachées par l'habitat, le travail, les intérêts économiques, la condition sociale à certains hommes – père ou mari – plus étroitement qu'aux autres femmes. Bourgeoises elles sont solidaires des bourgeois et non des femmes prolétaires ; blanches des hommes blancs et non des femmes noires. […] même en songe la femme ne peut exterminer les mâles. Le lien qui l'unit à ses oppresseurs n'est comparable à aucun autre. » (Beauvoir, 1949/1976, 19) Ainsi, on peut dire que Sabran, si elle ne vit pas dans une société à proprement parler patriarcale, doit tout de même son pouvoir à un homme, son ancêtre, dont elle tire des avantages. Sa fidélité à la parole de l'homme qui a engendré sa lignée est initialement plus importante que son lien avec d'autres femmes, puisque c'est de celui-là dont elle tire son pouvoir.

Cependant, si Ead ne peut transmettre aux autres personnages le récit tronqué de Cleolind, au moins sa version peut-elle être lue par les lecteur·trices, alors à même de reconnaître les tensions entre prise de parole et effacement au sein du roman. De plus, que l'instance narrative adopte une focalisation interne centrée sur le personnage d'Ead donne, du moins narrativement, préséance à sa vision du monde au détriment de celle de Sabran – qui n'est jamais personnage focal et dont le point de vue n'est relayé que par ses interactions avec les autres personnages. Ainsi, les mécanismes narratifs de *The Priory of Orange Tree* viennent contrebalancer les rapports de pouvoir intradiégétiques entre la version officielle d'Inys, du chevalier s'étant approprié les actes de bravoure d'une princesse, et celle, officieuse, effacée, du Sud et de la princesse qui a vaincu un dragon. Par eux, et par la révérence qu'accorde Ead à Cleolind, émerge la voix étouffée d'une femme réduite au silence et presque effacée de l'histoire par une violence qui a fini par faire système.

Cet effacement de Cleolind est d'autant plus marqué dans le récit que son image, son visage, n'a jamais été immortalisée dans la pierre :

> There was one statue in the sanctuary, on the right side of the altar. Galian Berethnet, his hands folded on the hilt of Ascalon. *On the left, there was only a plinth in memory of the woman the Inysh knew as Queen Cleolind, the Damsel. The Inysh had no record of what Cleolind had looked like. All images of her, if they had ever existed, had been destroyed after her death, and no Inysh sculptor had ever attempted to create a likeness since*. Many believed it was because King Galian had been unable to bear seeing the woman he had lost to the childbed. Even the Priory had only a few accounts of the Mother. So much had been destroyed or lost.
>
> As the others prayed, so too did Ead. Mother, I beg you, guide me in the land of the Deceiver. Mother, I implore you, let me comport myself with dignity in the presence of this woman who calls herself your descendant, who I have sworn to guard. Mother, I pray you, give me courage worthy of my cloak. (106, je souligne)

Ici encore, ce sont les paroles et actes d'Ead et leur mise en lumière par les mécanismes narratifs (la focalisation interne et le discours indirect libre) qui viennent contrebalancer l'effacement de Cleolind et lui donner une voix/e et une vie différentes. La disparition de l'image (en italique) est significative : c'est l'identité de la femme qui a été effacée de l'histoire, soit volontairement, par amour, par orgueil ou les deux (Galian ayant détruit puis interdit la reproduction de cette image), soit par hasard (les informations ont été perdues)[150].

[150] Or, au fil du récit, il est mis en avant que cette image qui a été détruite est en fait celle de Kalyba, une sorcière tombée amoureuse de Galian puis rejetée par lui. Celle-ci l'a ensorcelé afin de lui faire oublier l'apparence de Cleolind et de lui faire croire qu'elle était la Demoiselle. Elle a toutefois perdu son emprise sur Bereneth alors qu'elle accouchait de leur fille. Fou de rage, son orgueil lésé, Galian l'a fait jeter au cachot et fait détruire son image. Les seuls restes de

Il n'en demeure pas moins que les désirs (les motivations) de Cleolind restent dans l'ombre. Ils ne sont révélés que plus tard, bien que le respect dont fait montre Ead à son égard et le titre de « Mother » laissent deviner un destin alternatif, celui de l'édification au rang de déesse :

> "Cleolind cast away her riches," Chassar said, as if Loth had not spoken, "and journeyed back into the Lasian Basin with her handmaidens. There, she founded the Priory of the Orange Tree, a house of women blessed with the sacred flame. A house, Lord Arteloth, of mages. […] The Priory's purpose is to slay wyrms, and to protect the South from Draconic power. Its leader is the Prioress — she who is most beloved of the Mother. […]" (341)

Chez le personnage légendaire de Cleolind, les rôles du héros et de la demoiselle s'hybrident, pour ensuite se diviser en deux destinées qui, sur le spectre des représentations de la féminité, sont diamétralement opposées : celle d'une épouse, puis d'une mère morte en couches (115) en donnant naissance à la lignée des reines d'Inys (celle de Sabran) et n'ayant jamais eu voix au chapitre, et celle de la déesse fondatrice, révérée, d'une maison de tueuses de *wyrms*, qui ne s'est jamais mariée. Dans la confrontation de ces deux versions qui s'opposent paraît en creux une critique de la destinée féminine et de l'effacement historique de l'agentivité des femmes au sein des récits : la diminution de leur rôle, de leur importance et, ultimement, leur réduction à une fonction reproductive.

En résumé, on constate, dans les textes écrits par des autrices qui reprennent la prémisse de la princesse et du dragon, une politisation du schéma-source au cœur de l'imaginaire des relations entre femmes et dragon·nes. Dans ces réécritures, il ne s'agit pas uniquement de reformuler des motifs ou des modèles. Chacune propose un approfondissement du texte-source, une exploration des blancs et des angles-morts, une actualisation des enjeux sociaux qui occupent l'espace littéraire et social au moment de leur écriture.

L'enjeu du destin féminin, imposé ou alternatif, demeure néanmoins central à ces textes. Sa mise en lumière puis sa critique se fait en deux temps. Tous les textes puisent d'abord dans le « réservoir de formes, de formules et d'images [du schéma-source] qui servent de […] signes de reconnaissance pour instaurer une connivence » (Connan-Pinato, Auraix-Jonchière et Béhotéguy, 2018, 8) avec le lectorat, puis les actualisent différemment en proposant divers écarts et hybridations des rôles genrés conventionnels du récit-source. La création d'une situation initiale alternative fondée sur la différence (celle de la protagoniste et/ou de sa

cette dernière résident en Sabran, descendante de Galian et de Kalyba. Les femmes de cette lignée sont, magiquement, les sosies de leur ancêtre, permettant à Kalyba, malgré l'effacement de son nom, de son existence, de persister par son apparence à travers le temps et la violence masculine : « The Queen of Inys was the portrait of her mother, and her mother before that, and so on for generations. The resemblance was uncanny. Like her ancestors, she possessed black hair and eyes of a lucent green that seemed to fracture in the sunlight. It was said that while her bloodline endured, the Nameless One could never wake from his sleep. » (Shannon, 2019, 35)

situation) est nécessaire à la critique : que ce soit par la mise en scène d'une héroïne qui, plutôt que de désirer le mariage, souhaite y échapper en s'alliant avec une dragonne (*Histoire de la Princesse et du Dragon*, *Dealing with Dragons*), d'une fillette qui n'est pas une princesse (*Un dragon dans les pattes*), d'une princesse muette (*Dragon Heart*), d'une princesse-guerrière (*The Priory of the Orange Tree*) ou par l'incompétence ou l'absence d'un héros pour secourir la demoiselle sacrifiée et tuer le dragon (*Un dragon dans les pattes*, « De Draconis Gesta », *Dragon Heart*, *The Priory of the Orange Tree*), chacun des textes ouvre un espace symbolique, structurel et narratif nécessaire à la transformation du schéma-source.

Dès lors, les parcours des demoiselles ne peuvent que s'éloigner davantage des codes régissant le destin féminin, que ce soit parce que les protagonistes désirent le faire ou parce qu'elles y sont forcées. Du côté de la littérature de jeunesse, cet écart se manifeste par une distanciation généralement ludique des codes genrés du schéma-source et se solde le plus souvent par un refus du combat et de la violence, et par une échappée des protagonistes qui s'envolent vers d'autres destins. Du côté de la littérature pour adulte, la violence fait au contraire son retour et marque les parcours des figures féminines. Qu'il s'agisse de celle de la société ou du dragon, les demoiselles semblent destinées à la subir – signe, sans nul doute, des limites de la figure de la princesse du schéma-source. Il semble difficile d'échapper à une domination genrée lorsque cette dernière fait partie intégrante des structures qui régissent les univers d'inspiration patriarcale, de même que le schéma dont les demoiselles sont issues et que les textes analysés reprennent.

3.3 De « nouvelles » quêtes féminines en fantasy ?

Il semblerait donc que, pour donner davantage voix à la figure féminine en fantasy, il faille s'éloigner un peu plus de la figure de la princesse et de son destin (silence, effacement, mariage, mort, lien à la maternité) en l'hybridant avec d'autres thèmes ou en usant d'autres schémas. De cet éloignement résultent deux cas de figure.

Le premier regroupe les textes qui permettent de revisiter la quête hétéroromantisexuelle, que ce soit par le biais d'une critique ironique de ses clichés ou par la mise en relief des limites qu'elle impose aux (jeunes) personnages féminins. Les figures féminines n'y sont plus des princesses à proprement parler, mais des héritières issues d'une noblesse pseudo victorienne (*Tooth and Claw*, *A Memoir By Lady Trent*) ou d'une magie caractérisant leur puissante lignée féminine et faisant d'elles une « élue » (*Eon & Eona*).

Dans le second cas de figure, le mélange des schémas et thèmes est poussé plus loin : il ne s'agit plus uniquement de critiquer, mais d'explorer d'autres possibles, les interstices et les blancs, en mettant en scène ce qui se produit après la réussite – ou l'échec – de la quête hétéroromantisexuelle. Dans ces textes, le couple

n'est pas une fin en soi (ni du personnage ni de son récit), mais plutôt une étape de la vie de la protagoniste. On y retrouve diverses demoiselles qui, lorsqu'elles ne sont pas de noble origine, proviennent au moins d'une famille bourgeoise : les reines de *The Priory of the Orange Tree* et de « De Draconis Gesta », devenues mères, vivent des enjeux analogues à ceux des protagonistes nobles ou bourgeoises de *Tess of the Road*, *A Memoir By Lady Trent* et *The Rain Wild Chronicles* – lesquelles ne sont d'ailleurs plus seulement des femmes privilégiées mais aussi des scientifiques. Une fois le schéma-source sorti de ses ornières, maternité, parentalité et vocation deviennent, dans ce deuxième cas, des thèmes récurrents.

3.3.1 Revisiter la quête hétéroromantisexuelle

Le premier cas de figure repose sur la mise en scène d'une jeune femme de noble origine ou au grand destin qui rencontre l'amour. Au sein des textes est reconduite la tension théorisée par Rachel Blau DuPlessis entre le héros féminin (*female hero*), caractérisé par sa quête individuelle, son agentivité et son désir de vocation et de « faire quelque chose pour le monde » (« doing something for the world ») (1985, 27), et l'héroïne de la quête romantique, dont le destin est de se marier. DuPlessis indique que, dans le schéma traditionnel féminin caractérisant les récits des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, le moment où un ou plusieurs prétendants font la cour à la jeune protagoniste est le seul où elle a un certain pouvoir : celui de choisir librement la romance qui lui convient (14). L'ultime acte du héros féminin, en tant qu'agent actif, consiste à se transformer en héroïne et à sceller son propre destin (14). Cette conclusion est symbolique d'une époque où les femmes n'avaient presque aucune autre option réaliste que le mariage, mais possédaient un certain pouvoir social au moment où elles étaient courtisées (14). La tension entre héros féminin et héroïne s'accentue d'ailleurs pendant la seconde moitié du XIX^{e} siècle, moment où émerge le mouvement féministe : « The contradiction between love and vocation in plots centering on women is accentuated, and romance (whether marriage or courtship) is less able to be depicted as satisfying the urgencies of, inter alia, self-development, desire for useful work, ambition, and public striving. » (15)

De nos jours, le schéma n'a pas disparu de l'imaginaire occidental : il s'est, au contraire, actualisé et démocratisé au fil du temps, s'étendant de la bourgeoisie où il est né vers les autres classes sociales. Des comédies romantiques cinématographiques à la *chick lit*, en passant par les triangles amoureux de la *Young Adult Fiction,* dont de la (proto)*romantasy*, nombreuses sont les productions culturelles qui mettent en scène les romances d'une protagoniste (qui n'est plus nécessairement noble, bourgeoise ou simplement riche) qui peut avoir à choisir entre plusieurs prétendants (qui représentent alors plusieurs avenues, facettes de sa personnalité et destins). Le choix « final » de la figure féminine – forme de « mariage » contemporain – témoigne alors du système de valeurs du récit et des rapports de pouvoir en vigueur au moment de son écriture, comme la mort (l'échec) de certains personnages le fait aussi.

3.3.1.1 Tomber amoureuse, sauver le monde : tensions et convergences entre la quête romantique et la quête individuelle

C'est ce qui se produit dans le cycle de deux romans *Eon & Eona* d'Alison Goodman. La duologie met en avant Eona, laquelle, dans le premier tome, se fait passer pour un garçon, Eon, afin de pouvoir être présentée au *Rat Dragon*[151] et, peut-être, être choisie par ce dernier pour devenir une *DragonEye.* Dans le monde patriarcal, inspiré de la Chine et du Japon féodaux, où la protagoniste vit, cet honneur est réservé aux garçons, les filles étant perçues comme trop impures pour occuper la fonction convoitée par la jeune protagoniste. Eona n'est pas choisie. Or, la *Mirror Dragon*, disparue 500 ans plus tôt et dont le sexe femelle est tombé dans l'oubli[152], réapparaît lors de la cérémonie. La jeune fille se lie à la dragonne et découvre progressivement être la descendante d'une autre femme *DragonEye*, Kinra, dernière avant Eona à avoir été *DragonEye* de la *Mirror Dragon*, et dont elle a hérité de la tâche : libérer les dragon·nes, qui ont en fait été asservi·es par les êtres humains. En sauvant les créatures, Eona sauvera aussi son royaume décadent en permettant le renouvellement de la nature, qui se meurt depuis leur emprisonnement. Il s'agit là du destin individuel d'Eona, partagé avec et imposé par son ancêtre. C'est ici un trope cher à la fantasy, celui de l'élu, qui est féminisé[153] : le héros féminin, entouré d'allié·es mais fondamentalement seul à pouvoir accomplir son destin, découvre à l'aube de l'âge adulte être issu d'une lignée secrète – cachée ou déchue – dont il a hérité de la tâche et des pouvoirs[154]. Que la seule dragonne femelle (plus massive que les mâles) se lie exclusivement à une lignée de femmes puissantes, dont le don se transmet de génération en génération, alors que les dragons mâles choisissent les garçons auxquels ils se lient sans préférence pour une lignée particulière, vient donner de l'importance à la protagoniste. Ce faisant, l'inimportance de celle-ci,

[151] Le *Rat Dragon* est l'un des douze dragon·nes (onze mâles, une femelle) auxquel·les les êtres humains peuvent se lier. Chacun·e protège une région différente du royaume. Il s'agit de forces de la nature, essentielles au renouvellement cyclique de cette dernière. Les *DragonEyes* contrôlent la nature par l'entremise – ou le contrôle, comme le découvre Eona – des onze dragons (mâles) et de l'unique dragonne. À chaque cycle de 12 ans, les dragon·nes doivent choisir un·e nouveau·elle *DragonEye*, puisque les êtres humains auxquels ils ou elles sont lié·es épuisent leur énergie vitale en faisant usage du pouvoir donné par les (pris aux) dragon·nes.

[152] Tout le monde, incluant Eona, croit alors qu'elle est un mâle. En anglais, le sexe de la créature est plus aisément masqué.

[153] En raison de ce lien entre le trope de l'élu et le personnage masculin est conservée ici la forme masculine du terme afin de bien marquer la filiation qui est transformée par l'usage d'une figure féminine. Il en ira de même à chaque occurrence du nom « élu » au masculin.

[154] Plus largement, en fantasy, « [l]'élu (ou l'élue) a pour principale caractéristique d'avoir été choisi par les forces du bien avant sa naissance, à son insu et, bien souvent, malgré lui. Il est le seul à pouvoir s'opposer aux forces du mal et se trouve pour cela doté de capacités extraordinaires qui prouvent son élection : pouvoirs magiques exceptionnels, talents particuliers, capacités martiales surdéveloppées. Une marque de naissance ou une particularité physique peuvent également servir à attester son identité. Entouré par des compagnons, l'élu reste fondamentalement seul, puisque unique. Son destin culmine généralement en un face-à-face avec l'adversaire. […] Selon les cycles, l'élu se décline en héritier caché d'une lignée royale destiné à reprendre le pouvoir […] ou encore en champion choisi par les dieux. La plupart du temps, l'élu ignore qui il est et le découvre brutalement à l'orée de l'âge adulte, au début du cycle. […] » (F. Besson, 2018, 111-112).

initialement considérée comme une moins que rien en raison de sa féminité (et d'une situation de handicap initiale), est contrebalancée par l'usage du trope de l'élu, qui contribue à son élévation dans le système social patriarcal de la diégèse.

Or, pour accomplir le destin imposé par sa lignée, Eona doit s'emparer de la perle impériale – sceau qui, une fois brisé, libérera les dragon·nes – qui est cousue à la gorge du jeune empereur, Kygo, lequel en mourra. Bien qu'initialement, le lien entre Eona et l'empereur en soit un de camaraderie (Kygo ne connaît pas, dans le premier tome, le sexe d'Eona), il évolue, dans le deuxième tome et une fois le sexe/genre de la protagoniste révélé, en une attirance hétéroromantisexuelle qui interfère avec la tâche que Kinra cherche à imposer à Eona : si l'élue libère les dragon·nes et sauve le monde, elle doit tuer son intérêt romantique. Ici, le destin de l'héroïne, la romance, ne peut aller de pair avec celui du héros féminin, auquel s'hybride l'arc narratif conventionnel de l'élu. La féminisation de ce dernier empêche la résolution du conflit en une fin « satisfaisante » pour le trope de la romance féminine et ne peignant pas la protagoniste sous un jour négatif : Eona ne peut choisir son intérêt romantique (fin souhaitée pour un personnage féminin issu d'un monde patriarcal, qui doit se ranger et, de ce fait, ne pas faire preuve d'égoïsme en choisissant d'autres désirs) sans mener le monde à sa perte ; de même, elle ne peut sauver le monde (fin souhaitée pour l'élu en fantasy, dont les désirs personnels sont abandonnés au profit de la survie de l'univers) sans sacrifier son couple[155]. Ainsi Eona se questionne-t-elle sur la voie à suivre : « Where did my duty lie: with this powerful, beautiful man who held my hand and named me Moon to his Sun; or with the dragons, the source of my own magnificent power? Somehow I had to find a way to serve the interest of both. Yet what if it came to a choice between them? » (Goodman, 2011/2015, 376) Le parallélisme oppose les deux possibilités entre lesquelles doit choisir Eona (l'homme et l'amour qu'il offre ; les dragon·nes et son pouvoir, qui en découle), choix d'autant plus déchirant que les deux options sont présentées comme *désirables* (ce que mettent en lumière les adjectifs mélioratifs « beautiful » et « magnificent »).

On peut donc dire que c'est entre deux *désirs*, l'un typique des figures féminines de la romance, l'autre ouvert par la féminisation de la figure du héros en fantasy, que la protagoniste se trouve prisonnière. Eona est en cela une héroïne tragique, broyée par son destin comme par son incapacité à choisir entre les dragon·nes et son amour. C'est cette impossibilité de prendre position qui mène au drame des chapitres finaux : la perle impériale est brutalement arrachée à la gorge de Kygo par l'oncle de ce dernier, antagoniste

[155] La tension est courante dans le sous-genre de la romantasy. Parmi les œuvres récentes mettant en scène la relation entre une femme élue et un·e dragon·ne, on retrouve *The Empyrean Series* (2023-), dans lequel la protagoniste dragonnière, Violet Sorrengail, dotée d'un puissant pouvoir sur la foudre, doit, au fil des tomes, tenter de sauver son pays et son amant corrompu. Il en va de même pour le dragon Everen dans le premier tome de *Dragon Scale* (2023-), déchiré entre la survie de sa race et son amour pour l'humain·e Arcady.

avide de pouvoir. Au moment où le jeune homme lui est enlevé, la posture d'élue d'Eona ne s'impose toutefois pas. De fait, la mort de Kygo – temporaire, puisqu'il est ensuite soigné par la dragonne – n'est *pas* une prise de position consentante de la protagoniste. L'absence de choix mène plutôt à l'échec de ses différentes quêtes : « My mind had withered into only one thought: I had failed them all — Kygo, Kinra and the dragons we had enslaved. » (423)

Ce double échec permet néanmoins la convergence finale des enjeux romantiques et héroïques d'Eona, et rend finalement possible son choix de renoncer au lien avec la dragonne – puisque, ce faisant, la jeune femme n'aura pas à tuer Kygo. Ce choix ultime ne se fait cependant pas sans remous. Car Kygo n'est pas l'unique intérêt hétéroromantisexuel d'Eona, qui est également courtisée par Ido, un *DragonEye* qui l'a agressée physiquement et sexuellement à plusieurs reprises dans le premier tome et avec lequel elle partage l'ivresse du pouvoir octroyé par les dragon·nes[156]. Le triangle amoureux émerge dans le deuxième tome, alors qu'Eona apprend à contrôler son pouvoir – tout en découvrant sa sexualité et en dévoilant qu'elle est une femme, se débarrassant du masque masculin d'Eon[157].

Les deux hommes séduits par Eona ont une double fonction. D'abord, ils représentent deux aspects paradoxaux de la protagoniste : Kygo, dont le pouvoir est hérité, mais qui n'hésite pas à y renoncer pour le bien de sa nation ; Ido, dont le pouvoir est « mérité »[158], mais qui s'y accroche au détriment du bien commun et du *Rat Dragon* auquel il est lié[159]. Eona se trouve à l'intersection de ces postures. Sa magie est un héritage de Kinra, son ancêtre *DragonEye* ; elle n'a toutefois pas été élevée dans le luxe ; les privations et les violences sexuelles, genrées et classistes marquent son parcours individuel, et elle a dû se battre (et mentir) pour « mériter » d'être présentée au dragon Rat et être contre toute attente choisie par la *Mirror Dragon* –

[156] « For one joyous moment I forgot I had lied to him about Ido and the cyclone. Then the Dragoneye was there again, in my mind: the memory of his hands touching me and his mouth on mine, and the glory of his power. If Kygo knew about that, he would not be calling me his love. » (Goodman, 2011/2015, 356)

[157] Magie, féminité et désir hétéroromantisexuel vont de pair dans le récit. Au pouvoir que la protagoniste emprunte à la *Mirror Dragon* s'hybride le pouvoir qu'elle a sur les hommes. À ce propos, l'antagoniste principal, Sethon, émet la remarque suivante : « What do you have that brings two powerful men running to their annihilation? Is it just the dragon, or something else? » (405)

[158] Le *Rat Dragon*, dont Ido partage/vole la magie, a choisi Ido parmi d'autres jeunes hommes. Ce « choix » des dragon·nes, qui mène à l'établissement d'un lien exclusif entre la créature et l'humain·e, est un motif récurrent dans les œuvres du corpus. Il fait l'objet d'une analyse détaillée au chapitre 5.

[159] On retrouve ici la reprise d'un trope courant du triangle amoureux que *TV Tropes* nomme « The Gentleman or the Scoundrel » : « The male choices in female-centered love triangle usually comes with two archetypes: the kind-hearted, safe Gentleman and the edgy, dangerous Scoundrel. The Gentleman is a good guy: honest, upright, and noble. The Scoundrel is an outsider to the heroine's world (most of the time), dangerous and wild. It is a love triangle between a heroine and Noble Male, Roguish Male: a man who is safe versus a man who is exciting. » (S.a., s.d.b.)

laquelle ne l'a pas choisie pour son mérite individuel, mais a posé son dévolu sur elle parce qu'elle était du sang de Kinra.

Les figures masculines de Kygo et d'Ido permettent donc d'incarner concrètement une polarisation des valeurs et de leurs conséquences, entre lesquelles est déchirée Eona. Elles font cependant davantage : chacune représente un futur amoureux (personnel) *et* politique, un *destin* possible qui demande de renoncer à certains désirs. La fin du dernier tome de la duologie met en relief cette convergence du politique et du personnel. Eona révèle alors à Ido ce qu'elle a appris sur les dragon·nes – qu'ils et elle ont été emprisonné·es par les êtres humains – ; Ido lui répond l'avoir toujours su :

> I gaped at him. "What do you mean?" […] Both Ido and Kygo stood too, ranged on each side of me in silent antagonism.
>
> […] He shook his head. "You don't understand. If they renew, we will lose our power forever." […] He wanted the dragons' power. He wanted everything. And he wanted me to take it with him. […]
>
> " […] Do you want to be nothing again? Because that is what will happen."
>
> "Eona will never be nothing," Kygo said. "She is my Naiso."
>
> Ido snorted. "Why would she be your Naiso, when she could be a god with me? It is still the same choice, Eona. Either we take all the power or we are left with nothing." He held out his hand. His smile drove itself into my very core. "You and I can take it all, Eona, together. It would be like the cyclone, a hundred times over. Forever."
>
> I stared at Ido's outstretched hand. The memory of the sea cabin — our bodies entwined and the glorious rising energy — held me still. All that power between us. […] I took a deep breath, fighting my way through the wash of sensation. With so much power, there could be nothing else. It would burn everything in its path. And every minute of every hour would hold the bud of distrust, just waiting to blossom into betrayal.
>
> "I am *not* the same as you, Ido," I said. "I will not destroy the dragons."
>
> Ido closed his hand into a fist. "You would choose to have no power with him when you could have all the power in the world with me?"
>
> I lifted my chin. "That is not the choice, Ido. I choose the dragons and the land. Not my own ambition. Or yours."
>
> Beside me, Kygo smiled. (448-450, en italique dans le texte original ; je souligne)

La position des deux personnages masculins (« ranged on each side of me in silent antagonism »), soulignée dans l'extrait, illustre parfaitement la position mitoyenne dans laquelle est Eona au début de la conversation. La jeune fille, malgré l'attirance du pouvoir partagé avec Ido, refuse finalement la main tendue de ce dernier, qui a tôt fait de serrer ses doigts en un poing, symbole de la violence et de la colère qui habitent le personnage. La signification du sourire de Kygo, quant à elle, est plus diffuse : parce qu'il a gagné le cœur d'Eona ou parce qu'il soutient la position finale adoptée par celle-ci – ou les deux –, le jeune homme montre sa satisfaction. Ce n'est toutefois pas lui qui a vaincu Ido, mais Eona. De fait, bien que la guerre verbale fasse initialement rage entre les deux figures masculines, c'est finalement la jeune fille qui prend la parole et tranche : elle ne choisit pas entre deux hommes, mais plutôt de libérer les dragon·nes et, ce faisant, de sauver le monde.

On pourrait ici croire que le trope de l'élu de la fantasy s'impose finalement, au terme du récit, et relègue aux oubliettes celui du destin féminin (la mise en couple, le mariage symbolique). Or, une telle affirmation ne serait pas tout à fait juste. L'hybridation du trope de l'élu et du triangle amoureux avec le destin féminin ne donne ici que *l'impression* de multiplier les choix de la figure féminine. Seule une fin, parmi cette apparente multitude, est encensée par le texte et par sa clôture – la fin d'un texte illustrant le système de valeurs sur lequel s'articule le récit : la renonciation à la domination – thématique de l'écriture des femmes en fantasy (Cranny-Francis, 1990, 10) – et au pouvoir corrupteur[160] – thème de la fantasy – marque la fin du parcours d'Eona et le début de sa vie amoureuse auprès de Kygo… qui n'est pas décrite, mais plutôt inférée. Malgré l'assertion d'Eona qu'elle ne choisit pas entre deux hommes, mais entre deux positions politiques (renoncer au pouvoir, ou le conserver et en abuser), sa décision marque le commencement d'une relation amoureuse avec l'homme qui incarne cette même renonciation et qui partage ses idéaux – Kygo ayant accepté, quelques pages plus tôt, de sacrifier la perle impériale pour libérer les dragon·nes[161]. Le discours narrativisé par la fin d'*Eon & Eona* est ainsi très clair : le couple hétéroromantisexuel demeure la voie à adopter pour la figure féminine, du moment que l'homme choisi est un allié capable de renoncer à la domination (masculine et spéciste) et à son désir de pouvoir pour le bien commun. La protagoniste, de son

[160] Le pouvoir est, le plus souvent, dépeint comme un obstacle pour la protagoniste et ce, même s'il lui apporte d'abord certains bénéfices. C'est, principalement, dans la sphère amoureuse ou, plus largement, dans la sphère relationnelle que les difficultés se manifestent : en plus d'utiliser sa magie pour contrôler ses allié·es et la dragonne, elle doute de l'amour de Kygo pour elle – « Perhaps [Kygo] did not even see Eona when he looked at me. Perhaps all he could see was dragon power. » (Goodman, 2011/2015, 198)

[161] « There was no time to explain Kinra's memories and the black folio. I tightened my grip on his arms, trying to press the truth into him. "Kygo, trust me. If you love your land as much as you say, we need to give the pearl back to the dragons." He stared at me. "It is the symbol of my power." "It is also the symbol of our greed," I said. "Kygo I trusted you with the folio. Please, trust me with this!" He searched my face, his hesitation like a tight band around my heart. *Then I saw it: a wondrous leap of faith in his eyes. "What do we need to do?"* I bowed my head for a moment, overcome by relief. » (439, je mets en évidence)

côté, peut dès lors abandonner son propre désir de pouvoir – puisque ce dernier corrompt tant les femmes que les hommes – et se ranger aux côtés d'un amant certes socialement plus puissant[162], mais qui la reconnaît comme son égale – « Naiso » étant le titre octroyé à une personne sur le même pied d'égalité que l'empereur[163].

On peut donc dire que, dans *Eon & Eona*, l'hybridation du destin féminin avec les tropes du triangle amoureux et de l'élu de la fantasy mène à *l'actualisation* plus qu'à la critique de la quête hétéroromantisexuelle. Le schéma demeure tout en étant modulé par des discours contemporains. Le héros féminin, avec sa vocation de *DragonEye*, n'est plus ; il est remplacé par une héroïne ayant scellé son propre destin : choisir un homme partageant ses valeurs écologiques et la considérant autrement que comme sa possession.

3.3.1.2 Mieux vaut rire que pleurer : moquerie et critique de la quête hétéroromantisexuelle[164]

Dans les cas qui suivent, le schéma du destin féminin n'est pas que repris et actualisé : il est critiqué, parfois ouvertement, parfois subtilement, par les mécanismes du texte et par ses personnages. Ce sont les rapports de pouvoir qui sont mis à nu par l'apport, encore une fois, de la figure de lea dragon·ne. À celle-ci se joint un usage incisif de l'ironie, qui cible tant les conventions associées au genre de la romance que les conventions culturelles et genrées qui lui sont liées.

C'est ce que l'on retrouve dans le cycle *A Memoir by Lady Trent* (2013-2017). Renouant avec le genre des mémoires (comme l'évoque son titre), ce dernier est narré à la première personne par la protagoniste, Isabella. Désormais une femme âgée connue sous le nom de lady Trent, celle-ci raconte comment ses découvertes scientifiques sur les dragon·nes ont contribué à changer le monde. Ses accomplissements sont

[162] Le mariage – ou la mise en couple – avec un homme d'une condition sociale plus élevée est l'un des signes récurrents d'une quête hétéroromantisexuelle féminine réussie (DuPlessis, 1985, 4). Elle réitère une représentation sociale propre à nos sociétés occidentales, où les femmes sont encouragées à se mettre en couple avec des hommes d'une meilleure condition socio-économique qu'elles (Löwy, 2006, 43). Le phénomène est courant chez les protagonistes : Eona se met en couple avec Kygo, Deirdra (paysanne) avec Thad (héritier bâtard), Antigone (paysanne) avec Lee (issu de la noblesse), etc.

[163] Le titre de Naiso, qui peut être accordé à une femme ou à un homme, repousse partiellement les rapports de pouvoir genrés de leur relation. C'est ici la reconnaissance de la protagoniste par la figure masculine, l'amant, qui contribue à l'élévation finale d'Eona. Ce trope, selon lequel la protagoniste ne peut accéder à un pouvoir symbolique et/ou réel qu'à condition d'être remarquée par un homme, est récurrent dans les textes du corpus et fait l'objet d'une analyse détaillée au chapitre 4.

[164] Une partie de ce sous-chapitre repose sur des analyses faites dans mon article « S*o Did I Become Dragon-Mad* : pouvoir émancipateur du cycle et de la quête draconique dans *A Memoir by Lady Trent* (2013-2017) », publié dans *Fantasy et féminismes* (2023) de Marie Lucie Bougon, Marion Gingras-Gagné et Pascale Laplante-Dubé (dir.). Ces dernières ont été approfondies et remaniées.

d'autant plus impressionnants qu'Isabella est née dans une société patriarcale, largement inspirée par l'époque victorienne en Angleterre. Sa place et ses possibilités, en tant que femme, sont très réduites au commencement du récit – à l'image de celles de protagonistes féminines des romans victoriens, auxquelles Isabella correspond et dont elle s'écarte aussi, mais aussi de celles de plusieurs textes récents de fantasy.

On peut donc dire que c'est la prise de parole d'une femme qui se trouve au cœur de l'économie narrative du cycle. Sa subjectivité s'affirme dès les premières lignes, et se solidifie au cours des pages. La narratrice n'hésite en effet pas à ajouter de multiples commentaires au fil de son récit, entre tirets et parenthèses :

> but there shall also be occasional digressions into matters more entertaining, personal, or even (yes) salacious. (Brennan, 2013, 9)

> I was not done growing then, and was all coltish arms and legs, with not much to speak of yet in the way of hip or breasts. (And why is it, I ask you, that my editor would complain to me of such words when I have written several books discussing dragon anatomy and reproduction in far more frank terms? He will not wish to leave this aside in, I predict, but I shall make him. There are advantages to my age and status.) (27)

> If you wish, gentle reader, you may augment your mental tableau with dramatic orchestral accompaniment. I suggest something in a minor and ominous key, as that is what went through my own head as I realized just how thoroughly I had outed myself as ink-nosed. Heavy with dread, I dragged my eye away from the gold dragon and up to the gentleman who had spoken. (50)

Dans ces extraits, où la narratrice est incontestablement présente, ses idées et opinions malmènent les conventions sociales. À travers la narration, c'est un langage féminin qui émerge par le biais du ton ironique et incisif de lady Trent. On y constate l'influence de Jane Austen – certes réactualisée par ce cycle de *fantasy of manners* –, dont l'ironie de la narration défiant le système patriarcal a été notée et analysée par les critiques (Brownstein, 1982 ; Lanser, 1992 ; Mezei, 1996 ; Cho, 2006 ; Todd, 2015 ; Fournier-Guillemette, 2022 ; etc.). La protagoniste et autrice se saisit donc de ses mémoires pour faire entendre un discours qui a été étouffé, son ironie devient une arme (Joubert, 1998, 19), à la manière de celle présente dans les romans de *fairy tale fantasy* analysés plus haut dans ce chapitre. De fait, Isabella avait, plus jeune, raconté son premier voyage en quête des dragon·nes dans un roman de voyage féminin en tâchant de se conformer aux normes littéraires et sociales, et à ce qu'il était acceptable de dire pour les jeunes femmes de son époque[165].

[165] « I have written before about Drustanev, in *A Journey to the Mountains of Vystrana*. If you should happen own a copy, though, or are intending buy one (as I encouraged before), I beg you not pay any attention to what I said there concerning the village, or indeed the Vystrani people as a whole. The words I wrote then heartily embarrass me now. I was attempting, against my inclination, to conform the expectations of travel writing, as practiced by young ladies at the time. […] Young ladies are also expected to wax rhapsodic about the charms of the places they visit. Men, when

L'âge et la notoriété la libèrent, souligne-t-elle dans l'incipit, que j'ai également cité ci-haut : « One benefit of being an old woman now, and moreover one who has been called a "national treasure," is that there are very few who can tell me what I may and may not write. » (Brennan, 2013, 9) Ici, l'usage des guillemets, permettant la remise en question du sens de l'expression « national treasure » au sein même de la citation, traduit l'ironie de la narratrice, qui s'approprie le titre pompeux qu'on lui donne pour en faire le vecteur de sa prise de parole.

Ainsi, lady Trent *brise la phrase*. Sa voix individuelle, incisive, critique, digressive met continuellement à jour les rouages de la structure sociale et du récit, alors qu'elle commente, rappelle à l'ordre son lectorat et son éditeur, s'écarte des attentes… tout en les respectant dans une certaine mesure. Car même si, globalement, lady Trent est une narratrice qui prétend à une quête plus masculine – celle d'un héros féminin partiellement affranchi, qui parvient, contre vents, marées et société patriarcale, à être reconnu comme scientifique –, elle ne rejette pas la figure de l'héroïne ni la quête de romance qui y est associée. L'héroïne se retrouve plutôt hybridée au héros féminin. Romance et vocation, chez Isabella Trent, ne sont pas deux pôles distincts.

Pour ce faire, la narratrice réactive et *brise la séquence* du roman d'apprentissage victorien féminin du XIX[e] siècle, dont on retrouve les traces dès le commencement du premier tome. Effectivement, si les deux premiers chapitres retracent l'enfance de l'héroïne, à la campagne, la passion pour les dragon·nes de la jeune Isabella devient rapidement le point focal du récit et la justification de toutes ses actions, une façon d'aller au-delà de la fin :

> Wings, truly, were my first obsession. (20)
>
> Just as some girl-children of that age go mad for horses and equestrian pursuits, so did I become dragon-mad. That phrase described me well, for it led not only to the premier focus of my adult life (which has included more than a few actions here and there that might be deemed deranged), but more directly to the action I engaged in shortly after my fourteenth birthday. (23)

L'écart, la « démence », est donc la voix/voie qu'emprunte très tôt Isabella. Se déploie alors un jeu sur la folie féminine, perçue de manière péjorative dans les œuvres d'autrices du XIX[e] siècle (Gilbert et Gubar, 1979/2000) et ici reprise de manière positive. La folie, marque de la différence de la protagoniste initialement vue comme un danger pour son intégration sociale par sa famille et, plus tard, par sa société,

---

they write about their travels, are permitted to complain, and to assert the natural superiority of their homelands. While I am relieved that my sex forestalled me from committing to print any sins of the latter sort, I must take this opportunity to say what I could not admit then: I hated Drustanev. » (Brennan, 2013, 110-111)

est d'ailleurs ramenée au même rang que le comportement des autres fillettes : c'est la comparaison entre la passion d'Isabella pour les dragon·nes et celle des autres fillettes pour les chevaux et juments qui crée ce rapprochement. Cet extrait met également en lumière le contexte social, nécessaire au récit d'apprentissage (Abel, Hirsch et Langland, 1983, 6), qui modèle les attentes envers Isabella et duquel elle s'éloigne. Le rôle de l'enfance dans la formation et l'identité de la protagoniste, tant l'un des traits de la *fantasy of manners* que du *bildungsroman* féminin, est ici réaffirmé.

Adolescente, Isabella tente, persuadée par ses parents et la société que personne ne voudra l'épouser si elle laisse libre cours à sa passion, d'étouffer son intérêt pour la science et les dragon·nes. Paradoxalement, celui-ci refait surface lorsqu'elle se voit obligée de trouver un mari. Au début du premier tome, le père de la protagoniste explique à cette dernière que, sensible aux désirs de sa fille, il a dressé pour elle une liste de prétendants potentiels en fonction du livre favori de celle-ci :

> "I have it on good authority that the ones I have underlined possess copies of *A Natural History of Dragons*." As I had not allowed myself to think that name for two years, it struck me with roughly the same force I imagine accompanies the name of a girlhood love, not seen for ages. For a moment, I understood Manda and her sensational novels. (Brennan, 2013, 43)

Pour Isabella, la passion pour les dragon·nes remplace inéluctablement l'amour. Cette quête de l'amour est ici incarnée par son amie Manda Lewis, férue de littérature romantique féminine : au fil du récit, Manda devient le point de référence d'Isabella lorsqu'il s'agit d'évoquer la littérature romantique, une figure incarnant le destin féminin et les conventions sociales associées à laquelle la narratrice s'oppose souvent. Dans cet extrait, cependant, l'objet de la quête romantique, la relation amoureuse, n'est pas rejeté : il est plutôt déplacé vers la connaissance, qui met en relief l'amour plutôt que de l'occulter. La passion pour les dragon·nes est *à la fois* un vecteur de résistance à la norme (un refus du rejet de l'enfance qui fait écho à certains récits d'apprentissage féminin) *et* un intermédiaire, une courroie de liaison entre les prétendants potentiels et la jeune femme. Elle oriente sa recherche d'époux, de manière non conventionnelle toutefois, puisqu'Isabella est en quête d'un mari qui veuille bien *partager* sa bibliothèque (42). Elle n'a, de fait, que faire de la fortune et de la position sociale de Jacob Camherst, qu'elle épouse : c'est *le lien, le partage* avec celui-ci, qui l'intéresse – de même que la potentialité de vivre, par son intermédiaire, sa passion des dragon·nes[166].

[166] À ce sujet, Isabella écrit, en narrant le moment où son époux se voit offrir l'opportunité d'étudier les dragon·nes : « Jacob must go, and I could live the experience vicariously through him. Or so I thought at the time. » (70)

La perspective de la quête d'un époux en elle-même est transformée par la lentille naturaliste d'Isabella. De fait, la narration à la première personne permet l'émergence d'une voix narrative qui se plaît non seulement à briser la séquence de la romance en incluant le rôle prépondérant de la passion pour les dragon·nes dans l'accomplissement de celle-ci, mais également à *briser la phrase* en usant largement (et sans honte aucune) du cadre de référence scientifique pour décrire les comportements humains. Ainsi se déroule la première rencontre d'Isabella avec son futur mari :

> Another lady, perhaps, might have been able to tell you what he was wearing. For my own part, I viewed him with a naturalist's eye, seeing size, conformation, coloration. And identifying marks: the handkerchief tucked into his breast pocket was embroidered with a coat of arms, argent, three arrows in hand sable. (50)

Les deux énumérations (celle centrée sur l'apparence de Jacob Camherst et celle focalisant sur la description du blason) mettent en lumière que, pour Isabella, le lustre de l'habit s'efface (puisqu'elle ne l'a même pas remarqué) devant l'apparence physique générale et la marque d'appartenance à une famille spécifique. Elle est alors en mesure de reconnaître l'homme qui se tient devant elle comme l'un des prétendants potentiels identifiés par son père.

C'est donc moins la fortune de la famille Camherst qui explique l'entreprise de séduction subséquente d'Isabella que l'intérêt témoigné par Jacob pour les dragon·nes :

> By then I had managed to address a small handful of other remarks to the man, rendering myself agreeable enough that he obtained a lemonade for me before the ebb and flow of socialization carried him away.
>
> (Or perhaps it was not my conversation that charmed the man, although I'm sure he was glad to have someone take an interest in him for some reason other than his wealth. I recall very little of what I wore that day, but I do know I had changed from the bony girl who went after a wolf-drake, and the dresses sewn for my Season did intriguing thing with my bosom.) (54)

Dans ce passage, la séduction est dévoilée pour ce qu'elle est : un alliage d'artifices physiques (le corps, le vêtement) et conversationnels (les remarques bien ciblées, les intérêts partagés), un réseau de signes orchestrés et performés de façon intentionnelle afin d'attacher le regard d'un partenaire potentiel. C'est la narration rétrospective de la naturaliste lady Trent, désormais une vieille dame forte de son autorité et de ses connaissances durement acquises, qui lève le voile sur ce qui pourrait autrement être perçu comme « naturel » plutôt que comme le produit d'une socialisation et d'un objectif (d'une quête) spécifiques.

Il en va de même pour la série de bals et d'événements sociaux qui entourent l'introduction des jeunes filles dans la haute société :

> The hunt for spouse is an activity on a par with fox hunting or hawking, though the weapon and *dramatis personae*. Just as grizzled old men know the habit of hare and quail, so do elegant society gossips know every titbit about the year's eligible men and women. Horses feature in both pursuits: in one as modes of transportation, and in the other as means of display. The fields and forests of the countryside are changed out for drawing rooms, ballrooms, and every other sort of room where a social event might be arranged and the eye of a potential spouse might be caught. […] So did Society descend upon Falchester, and the horns sounded the beginning of the hunt. (43-44, l'autrice souligne)

La mise en parallèle de la chasse avec les activités sociales qui auraient autrement dû être perçues comme romantiques bouscule les attentes normatives. Le déplacement crée un effet humoristique, certes, mais produit aussi un discours critique, voire moqueur, des conventions. L'élégance, l'apparence cachent une voracité partagée tant par les hommes que par les femmes. Cette métaphore filée de la chasse jette conséquemment un éclairage critique sur la romance et sur la quête hétéroromantisexuelle associée, alors présentée comme un espace dangereux par la narratrice naturaliste. Sous l'œil scrutateur et ironique de cette dernière, le lustre s'écaille davantage.

Dans le roman *Tooth and Claw* (2003) de Jo Walton, dont tous les personnages sont des dragon·nes, cette même agressivité est aussi mise en lumière par l'entremise d'une ironie qui se joue toutefois en sens inverse de celle exploitée par Marie Brennan dans *A Memoir by Lady Trent* : ce n'est plus la société victorienne fictionnelle qui est perçue par le filtre d'une spécialiste du comportement animal, mais les dragon·nes qui prennent certains traits de la société victorienne humaine. Le titre annonce d'ailleurs, dans un premier temps, la thématisation de la violence physique et sociale en reprenant l'expression anglaise « red in tooth and claw », laquelle, selon le *Collins Dictionary*, désigne un comportement compétitif et impitoyable (S.a., s.d.k.). Puis, dans un second temps, la construction de l'univers secondaire concrétise la formule, qui perd son statut métaphorique pour trouver une application concrète chez les personnages draconiques : « tooth and claw » fait référence au système social fictif fondé sur des privilèges de classes naturalisant la loi du plus fort[167] et sur une binarité hiérarchique entre les sexes et les genres. De fait, les femelles, qui ont des mains plutôt que des griffes, se trouvent dans une position complexe par rapport aux mâles. Aussi la jeune dragonne Haner s'exprime en ces mots à son frère lorsque ce dernier lui demande de joindre sa cause – donc,

[167] La chair des dragon·nes est en cela source concrète de puissance, qui peut mener à des violences de classe et spécistes. Il s'agit d'une matérialisation courante dans le corpus, une manière de rendre manifeste le pouvoir, invisible dans le réel, par sa transposition dans un monde secondaire. On retrouve notamment ce déplacement dans *The Liveship Traders* (1998-2000) et *The Rain Wild Chronicles* (2009-2013) de Robin Hobb, de même que dans *La Tueuse de dragons* (2010) d'Héloïse Côté.

d'affronter Daverak, époux de leur sœur aînée, qui s'est approprié plus que sa part d'héritage lors du décès de leur père, Bon Agornin :

> "[…] I don't think you realize how different it is for me than for you. You can make your way by your own wits and claws, while I must always be dependent upon some male to protect me. Wits I may have, but claws I am without, and while hands are useful for writing and fine work they are no use in a battle. Without them I am completely dependent, and may not turn on those upon whom I am dependent, at least, not without some other protection in prospect. […]" (Walton, 2003/2009, 76)

Les griffes sont dépeintes comme davantage qu'un simple attribut physique distinguant deux sexes : la signification sociale qui leur est octroyée est révélatrice de valeurs genrées et hiérarchiques, elles-mêmes le résultat de la violence d'une bataille constante et agressive entre les individus. C'est, en effet, le mode de vie des dragon·nes qui crée le clivage social entre les sexes et édifie un système de signification genré : dans une société où les plus forts (les plus massifs, mais aussi ceux qui ont les meilleures armes) s'élèvent, les plus faibles s'écrasent. Leur survie en dépend. Là où les mâles sont actifs, en contrôle de leur destin, les femelles sont dépendantes, vulnérables.

La dynamique de genre est d'ailleurs renforcée par le fait que les mâles issus des classes supérieures ont davantage accès à la viande draconique, source de puissance. En effet, les rapports de pouvoir en jeu dans *Tooth and Claw* prennent la forme concrète du cannibalisme : les dragon·nes se dévorent incessamment entre eux et elles, et qui est consommé·e par qui, et quand, est relatif à la santé physique et/ou à la classe sociale de chaque individu. La quantité de viande octroyée, quant à elle, dépend aussi du sexe. Classisme, sexisme et capacitisme s'entremêlent. Le passage suivant, dans lequel Daverak, un dragon mâle d'origine noble particulièrement vorace, vient de tuer deux jeunes dragon·nes en mauvaise santé et issu·es d'une classe inférieure, est révélateur de ces dynamiques :

> "These unfit hatchlings died for the good of dragonkind and according to the teachings of the Church," he said, sternly. Maje [le père des jeunes tué·es] touched his claws to the ground in submission. His wife bowed her head. Daverak dropped two of the tiny limbs on the grass in front of the family. He handed another to Haner, who took it in surprise, and divided the remainder between himself and Berend, giving Berend almost all of one of the dragonets. Haner looked at the leg hesitantly, aware of the eyes of the family on her as she put it to her mouth. They had not yet touched their portion. She took a bite, and *at once felt the strong magical taste of dragonflesh burning through her, making her feel immediately longer and braver*. She met the eyes of the mother, and saw in their whirling purple depths resentment, grief, and fear. (88, je souligne)

Ici, la chair des dragon·nes est décrite comme une source de pouvoir qui se concrétise à la fois physiquement et mentalement (extrait en italique). Après qu'elle a consommé la jambe d'un des enfants, la puissance brûle

en Haner, qui grandit et se sent plus forte. Le texte met ainsi en lumière que l'agressivité et la taille valorisées ne sont pas innées (au contraire des griffes, qui constituent un trait physique servant à justifier le discours d'infériorité des femelles). Elles trouvent leur source dans un environnement spécifique, dans un contexte favorisant les mâles nobles valides au détriment des autres individus, et défavorisant doublement les jeunes vulnérables et les femelles issues des classes inférieures.

La surprise et l'hésitation d'Haner laissent aussi sous-entendre que cette dernière n'a manifestement pas l'habitude de recevoir une part de viande (du moins, pas en ces circonstances). Sa portion, quoique largement plus petite que celle que s'est appropriée Daverak, est supérieure à celle de la famille dont deux enfants viennent d'être tué·es. Dans cette scène, la voracité du mâle noble se joint à son autorité, qui s'appuie sur les enseignements de l'Église (« the teachings of the Church ») : sa parole, performative, puisque trouvant corps dans le réel, où elle a des conséquences matérielles concrètes (le meurtre des enfants), mène à la soumission des parents, qui n'ont d'autre choix que de donner forme à leur tour à leur servitude. Le père pose ses griffes contre le sol, à la manière d'un soldat rendant les armes ; la mère, sans griffes, baisse la tête. On notera que la résistance, ici, passe par le personnage subissant à la fois le sexisme et le classisme : la mère des enfants, dont la haine tourne dans les yeux qu'elle n'a pas baissés.

On comprend donc que, dans la société mise en scène dans *Tooth and Claw*, les femelles se trouvent dans une position de vulnérabilité – variable selon leur classe. Celle-ci est dénoncée ouvertement par les personnages féminins :

> "I think it's terrible that maidens must give up their gold and marry," Haner said. "Both their dowry gold and their own natural golden color. I don't wish to die as mother did, as so many dragons do."
>
> "It's just as bad to be an old maid," said Amer. "You toughen under the chin, and then your gold turns gray." Amer herself was almost the same color of the rock of the caves. (56)

Dans l'univers du roman, les dragonnes, lorsque fiancées, prennent la couleur rose ; une fois qu'elles ont mis au monde leur première couvée, elles deviennent rouges. La couleur or prend alors une double signification, clairement énoncée par Haner : « Both their dowry gold and their own natural golden color. » En se mariant, les femelles perdent leur fortune (autrement dit, leur valeur), qui passe à leur époux. Le roman, ce faisant, dévoile les structures sexuées oppressives sur lesquelles se fonde une société patriarcale, soit l'échange des êtres de sexe féminin (Tabet, 2004, 42), alors davantage une manière de cimenter un réseau d'alliances (militaires, politiques, commerciales, etc.) entre les mâles que des individus à part entière. Le mariage et les grossesses successives sont présentées comme une source de disparition – de trépas – pour

les personnages féminins, dont les corps rouges, comme le sang de la naissance et de la mort, et destins sont mis à la disposition des figures masculines[168]. L'alternative au mariage, quant à elle, n'est pas plus reluisante, comme le rappelle leur servante Amer en comparant sa situation à celle des dragonnes mariées (« It's just as bad to be an old maid »). Ici, la comparaison rapproche les deux états. La « vieille fille », ou plutôt, la « vieille dragonne », voit aussi son potentiel doré, sa valeur, gâchés. Plus encore, elle devient invisible, se confondant avec les murs des cavernes dont elle partage la couleur[169].

Tooth and Claw, somme toute, fait davantage voir les dynamiques de pouvoir en place et le peu d'espace et de destins pour les figures féminines qu'il n'en propose une sortie. En cela, malgré sa tonalité ironique et critique et sa transposition des mœurs humaines dans une société draconique qui visibilise les rapports de pouvoir, il fait généralement écho au parcours normatif de la protagoniste des romans victoriens. Il faut néanmoins souligner qu'il demeure possible, dans la société mise en scène comme dans la société victorienne, pour une figure féminine de trouver une place… dans la mesure où elle provient d'une éminente famille, dont le patriarche, une fois toute sa descendance légitime morte, en fait l'unique héritière[170]. C'est cette possibilité narrative – d'ailleurs soulignée par le lectorat de *Tooth and Claw*[171] – que le roman exploite par l'entremise du personnage de Sebeth. Dragonne rose, compromise, Sebeth incarne l'archétype de la

[168] Cette représentation des dragonnes, dans *Tooth and Claw*, est également mise en avant lorsque la narration omnisciente se focalise sur les pensées des mâles – et plus principalement des mâles les plus sexistes, ceux qui ne conçoivent les femelles que comme des faire-valoir, des miroirs magnifiants destinés à réfléchir leur grandeur : « A wife would be a great benefit *to him*. […] He had been too busy feuding with old Bon, and besides, there hadn't been anyone in the district pretty enough to catch his eye. He was too discriminating, he thought, walking on, his tastes were too refined. […] Maybe he should go to Irieth one spring and *see the maiden dragons displayed* by their mothers on the marriage market, pick out one for himself. […] But parsons should walk, all the time, even when inconvenient, and this Frelt diligently did. He wished he had *someone with him to be impressed, or someone waiting for him at home to bring him a drink and admire his fortitude and exclaim over the distance he had walked.* A wife. Berend was lost to him, but *he needed* a wife. » (34-35, je souligne) Le désir de grandeur du mâle Frelt, amplifié par la narration, est ainsi dépeint de manière ironique. Ce n'est pas la valeur du pasteur qui est reflétée, mais bien sa petitesse et ses angoisses – il ne peut vivre par lui-même, ayant besoin d'une femelle non pas pour avoir une compagne, mais pour lui renvoyer une image magnifiée – et impossible, d'autant plus que le roman le représente comme un agresseur souhaitant tant une épouse qu'il n'hésite pas à s'en prendre à la jeune Selendra afin de la forcer à rosir – et, donc, à l'épouser, puisque rosir sans être fiancée compromet tragiquement une femelle, qui n'a alors plus d'avenir et est chassée hors de la sphère sociale. Cette question fait l'objet d'une analyse au chapitre 5.

[169] En cela, Amer est la représentation de la femme vieillissante, qui a dû « abandonner l'espoir d'appartenir un jour au monde sexué » (Heinich, (1996/2018), 256). Elle se rapproche de la figure de la gouvernante, « forcément malheureuse » (257) dans la fiction occidentale.

[170] À titre d'exemple, les souveraines britanniques ou anglaises Mary I, Élizabeth I, Anne I, Victoria I et Elizabeth II ne sont montées sur le trône que parce qu'il n'y avait pas d'héritier mâle. La loi de l'héritage concevait donc qu'il soit possible pour une femme d'hériter, dans la mesure où il n'existait plus de descendant mâle vivant.

[171] Sur la page web « The Inklings: An LJ Reading Group » se trouve le commentaire suivant : « It does occur to me that a lot of the plot turns on fortunate coincidences. That it is incredibly fortunate that Sebeth's father, not only wants to see her again, to make her his heir but actually approves of the old religion - had he been a typical highborn dragon that could have soured the whole reconciliation scene. She is further fortunate that Avan is not upset by the issue either. » (2005)

« fille perdue » (Heinich, 1996) qui, après avoir été enlevée, violée, obligée de se prostituer avant de s'enfuir pour trouver refuge en ville et un travail respectable, hérite, presque miraculeusement, d'une fortune et du titre de noblesse de son père. Cette position nouvellement acquise lui permet de négocier les conditions de son mariage :

> "You must marry your cousin Alwad. He will take you, whatever disgrace you have been in, if he knows the title and the demesne goes with you."
>
> "No," Sebeth said. She could remember Alwad as a mischievous hatchling. "I will not be married off *like soiled goods*. I have been in no disgrace, I have done nothing wrong. I fell into misfortune, and rescued myself. I have been working as a respectable clerk. I have a —" she hesitated, thinking how to describe Avan. "A partner. Not a husband, but more than a lover. He cares about me. I have honest work."
>
> […] "Then if he will change his name to yours and become a Telstie, marry him and bring him the demesne as your dowry."
>
> […] "And if he will not marry me?"
>
> "Then he's a fool," her father said. "If he will not, you should marry your cousin, or whoever you choose. **But marry. You cannot hope to hold the demesne without**. Telstie is too big to leave to a —" he hesitated. She was not maiden, wife, or widow, there were no words for what she was. (Walton, 2003/2009, 302-303, je mets en évidence)

Ce passage est triplement révélateur. D'abord, il montre que la jeune dragonne est, parce que désormais héritière, éligible au mariage – et qu'elle ne peut que s'y résoudre, puisqu'elle doit se plier aux destins possibles pour les femelles en acquérant le statut légitime d'épouse, qui lui permet d'apparaître aux yeux de la société et de conserver son héritage (en gras, la phrase impérative « But marry », suivie de : « You cannot hope to hold the demesne without »). Ensuite, par la comparaison de Sebeth à de la marchandise sale (en italique, « soiled goods »), le texte met en lumière comment cette dernière refuse le statut commercial auquel cette obligation – ici, davantage une transaction – la réduit. Finalement, l'extrait illustre la manière dont la jeune dragonne clame haut et fort son agentivité, refusant de se laisser peindre en créature passive, par l'usage véhément de l'anaphore du pronom « I » au début de chaque phrase verbale (souligné). Agente active, Sebeth, plutôt que de disparaître sous le statut marital que l'on tente de lui imposer, use de celui-ci pour apparaître d'autant plus. Si elle ne peut échapper au mariage, au moins choisira-t-elle son époux – ce que son père lui permet, ce dernier souhaitant davantage transmettre sa fortune, et, surtout, son nom, car c'est là sa seule exigence, à sa descendance que de s'assurer que sa fille épouse un dragon au rang similaire. Le statut de « fille perdue » joue ici en la faveur de Sebeth.

Cette importance de conserver le patronyme masculin de qui, des époux et épouse, occupe le statut le plus élevé dans la hiérarchie sociale est réitérée dans la conversation subséquente de Sebeth avec son amant Avan. Il ne constitue cependant pas l'enjeu de leur échange, marqué plutôt par une modulation des positions genrées. C'est effectivement la jeune dragonne qui demande au jeune dragon s'il souhaite l'épouser – rôle qui est normalement dévolu au parti masculin, dans le monde secondaire mis en place comme dans la société victorienne réelle. La réaction d'Avan s'écarte, elle aussi, des conventions genrées. Loin d'être choqué, il qualifie plutôt la proposition de Sebeth de rêve devenu réalité :

> Avan's jaw had dropped open. "I can't quite believe this is real," he said. "Oh well, if it's a dream it's a very good one. […] But now you're offering me wealth and position beyond my wildest dreams, but *it's you offering it to me, not me offering it to you*. I've never taken care of you as a maiden should be taken care of, or a wife either, you've been my clerk, my lover, I don't know that I can accept a position at your hands like this, even when I care so much for you."
>
> "Was that yes or no?" Sebeth asked, tensed as if to spring.
>
> "I don't know," Avan said. "If I asked you to give up Telstie, to come to Agornin and marry me there?"
>
> She hesitated. "I promised my father," she said. "I never wanted to be protected, not by you. We were partners, that's what I told my father. That's what I'd want now, not to be a wife like a thing, to be owned by you, I want to go on being your partner, to make my own decisions."
>
> "It's almost as if I'd be your wife," Avan said, hesitant.
>
> "Why not? Partnership. Two wives sounds as if it would work better than two husbands. […]" (321-322, je mets en évidence)

Les rôles sont renversés, ce qu'amplifie le parallélisme « it's you offering it to me, not me offering it to you ». Or, là où il ne pourrait s'agir que d'un échange des positions genrées, et du pouvoir qui y est associé, ce renversement s'accompagne plutôt d'une transformation qui, ultimement, brouille les cartes et ouvre la voie vers l'égalité. Sebeth refuse le statut d'objet, refuse d'être une propriété. Au terme d'« épouse », elle substitue celui de « partenaire », qui, lui, ne s'accompagne d'aucune connotation genrée. Et lorsqu'Avan hésite, ne semble pas à l'aise avec l'idée de lui, devenir l'épouse, la jeune dragonne objecte, prétextant que deux épouses sont préférables à deux époux. Ici, ce n'est pas un imaginaire lesbien ou gay qui est réactivé, ni un jugement de valeur élevant l'une de ces sexualités au-dessus de l'autre qui est proféré. En faisant référence aux « wives », Sebeth utilise plutôt le fait que celles-ci sont associées à la vulnérabilité, à l'absence

de violence et de lutte perpétuelle pour le pouvoir, pour appuyer sa vision du couple idéal : un partenariat où aucun des deux partis, au contraire des dragons mâles, ne combattrait pour dominer l'autre.

C'est ainsi qu'à l'intérieur même des règles du monde secondaire patriarcal, par un déplacement subtil des codes de l'union hétéroromantisexuelle, le roman *Tooth and Claw* propose non seulement une critique des rapports de pouvoir classistes et genrés, mais également une vision du mariage plus égalitaire.

3.3.2 Aller au-delà de la fin traditionnelle (mariage et *Coming of Age*)

Et il et elle formèrent un couple… Et ensuite ?

La protagoniste féminine a accompli sa quête individuelle et/ou romantique. Mais que se produit-il ensuite, après qu'elle se soit mise en couple ? En cela, *Histoire de la Princesse* et du *Dragon* et *Dealing with Dragons*, deux des romans analysés en début de chapitre, sont représentatifs d'un mouvement présent en fantasy contemporaine mettant en scène des relations entre dragon·nes et femmes : la quête hétéroromantisexuelle (qui demeure l'un des éléments du récit) se mêle à d'autres trajectoires potentielles pour les personnages féminins[172]. Ces dernières s'écartent des configurations habituelles, ou même, dans certains cas, du récit initiatique adolescent, en proposant un « après » qui met en scène une constellation d'héroïnes plus âgées, mariées (ou pas), mères, reines, guerrières, bourgeoises, scientifiques, intellectuelles, dont les rôles se croisent, s'opposent et s'hybrident, en une pluralité de possibilités narratives toujours renouvelées.

Dans cette dernière partie de chapitre, c'est de cet « après la fin traditionnelle » dont il est question. Plus spécifiquement, j'aborde la manière dont sa mise en scène est productrice de représentations féminines qui, si elles ne sont pas inédites en fantasy, demeurent néanmoins plus rares. Ces dernières s'accompagnent d'une posture critique des conditions des femmes en territoires patriarcaux, laquelle met de l'avant des enjeux relatifs à l'expérience de la féminité qui ne se résument pas à l'injonction à la romance et au mariage hétéroromantisexuels.

[172] *Dealing with Dragons* et *Histoire de la princesse et du Dragon* mettent certes en scène une (éventuelle) union de la protagoniste avec un personnage masculin, mais ce couple ne marque pas la fin de l'histoire. Dans les deux textes, la quête hétéroromantisexuelle, lorsqu'elle survient, est marginale, formant l'un des éléments des parcours respectifs des héroïnes plutôt que le cœur de leurs récits. Les mariages de Cimorene (*Dealing with Dragons*) et d'Alyne (*Histoire de la princesse et du Dragon*) ne se produisent qu'après plusieurs autres aventures (aux côtés d'un·e dragon·ne) et ne sont pas la conclusion de leurs récits : Alyne, après des années de voyage, retourne voir sa famille avec son nouvel époux et rencontre ses sœurs ; Cimorene, quant à elle, se marie à la fin du second tome de *The Enchanted Forest Chronicles*, est enceinte dans le troisième et mère d'un adolescent dans le dernier.

3.3.2.1 Enjeux de la maternité

Et elles eurent des enfants…

Dans *Le nom de la mère*, Lori Saint-Martin écrit que « tout converge pour faire de la maternité non seulement l'aboutissement unique de la destinée féminine, mais encore un signe de normalité et de maturité affective et sociale. » (1999/2017, 10) Le mariage mène de fait traditionnellement à la maternité, à laquelle, dans l'imaginaire occidental, la figure féminine est réduite. Une fois épouse, une fois mère, sa subjectivité est effacée ; elle est « privée […] d'une *identité personnelle* ; sans accès à la sphère sociale, coupée du politique et de l'économique, elle n'est plus que "maman", "la mère" » (9, l'autrice souligne). Si ses besoins, ses émotions, ses *désirs* ne sont pas refoulés, elle se voit affublée du qualificatif de « mauvaise mère » (9). Comme le souligne Adrienne Rich dans *Of Women Born: Motherhood as Experience and Institution*, la maternité n'est pas seulement une expérience réelle, matérielle : il s'agit également d'une institution, soit l'« ensemble des dispositions sociales, matérielles et idéologiques qui font en sorte que le pouvoir de procréation, ainsi que les femmes elles-mêmes et les enfants, restent soumis à la Loi des pères (Rich, 1976 :12) » (citée dans Saint-Martin, 1999/2017, 25). La culpabilité ressentie par les mères et le concept de l'enfant illégitime – sans père légal – constituent deux des nombreuses manifestations de cette institution (25).

Ainsi n'est-il guère étonnant que l'institution de la maternité, vecteur de contrôle des femmes (21) (et des personnes ayant un utérus) qui fausse leur expérience de la grossesse, de l'enfantement et de l'éducation des enfants, et les enjeux sociaux, politiques et éthiques qui s'y rattachent traversent l'écriture des autrices (12-13). S'appuyant sur les travaux de Marianne Hirsch sur la littérature anglo-américaine, Saint-Martin indique d'ailleurs que dans les années 1980 émergent « "la subjectivité et […] la voix maternelles jusque-là niées (Hirsch, 1989 : 10)" » (58).

Le phénomène, tributaire d'un changement social en Occident (où les femmes maîtrisent davantage leur fertilité qu'auparavant[173]) s'étend aussi à la fantasy. Dans cette dernière, les questionnements liés à la maternité sont transposés et transformés dans des mondes secondaires généralement patriarcaux, et portés par des personnages féminins aux prises avec les conséquences – bien souvent dépeintes de manière négative et entravante – de ce destin féminin. Même lorsque les protagonistes ne vivent pas dans une société

[173] Saint-Martin souligne que « [d]e nos jours, nombre de femmes, de gré ou de force, cherchent à concilier maternité et salariat. Aussi importante soit-elle, la maternité devient alors un élément parmi d'autres de la vie d'une femme plutôt que sa mission exclusive. Comment notre vision de la maternité change-t-elle lorsqu'elle devient un choix librement consenti ? » (1999/2017, 30)

où elles sont contrôlées par les hommes, comme dans *The Priory of the Orange Tree* de Samantha Shannon, les enjeux liés à la maternité font l'objet d'une réflexion récurrente, qui dévoile l'oppression que les figures féminines vivent au quotidien et la réduction de leurs possibilités d'agir. Le lien avec les dragon·nes revient, encore une fois, le plus souvent comme une façon d'échapper à leur posture d'impouvoir.

3.3.2.1.1 Maternité adolescente traumatique

… Et elle ne se maria pas, perdit son enfant et prit la fuite

Le roman *Young Adult Tess of the Road* (2018) de Rachel Hartman, premier tome d'un cycle portant sur le trauma[174], met en scène une adolescente noble de seize ans, Tess Dombegh, aux prises avec les conséquences d'une grossesse adolescente et hors mariage non désirée. Or, la protagoniste a grandi dans une société patriarcale où la virginité des filles est essentielle à leur avenir, et où le corps et ses désirs sont considérés comme sales[175]. La jeune fille, à l'instar de Sebeth dans *Tooth and Claw* de Jo Walton, est donc une fille déchue (Heinich, 1996) : enceinte d'un homme un peu plus âgé, Will, qui a usé de sa naïveté pour la violer à répétition et qui l'a ensuite abandonnée, elle a été envoyée à l'écart de la ville, à la campagne, pour mettre ses proches à l'abri du scandale. Elle y fait une fausse-couche[176]. Au commencement du roman, sa famille, et plus particulièrement sa mère abusive et ses frères, la darde d'insultes et planifie de la faire disparaître en

[174] La suite de *Tess of the Road*, *The Serpent's Wake*, est parue en 2022.

[175] Tess l'indique dès les premiers chapitres : « *pure in spirit*, [Tess] knew, was a euphemism for virginity. Pure in body was more to the point, but the duchess would never be so crass as to utter the word *body*. » (Hartman, 2018, 33)

[176] Plusieurs éléments du récit de Tess rappellent ceux de *Tess of the Ubervilles: A Pure Woman* (1891) de Thomas Hardy. Ce roman met en scène une jeune femme, Tess, qui tombe enceinte après avoir été séduite et/ou violée et dont l'enfant illégitime meurt.

l'envoyant au couvent[177]. Au-delà de la violence familiale qu'elle subit, c'est toutefois la réitération de cette cruauté par Tess elle-même qui caractérise les réactions de la protagoniste au début du récit[178] :

> There were no arguments. Not only was Mama's faith intractable, but Tess knew in her heart that she was right. However bitterly Tess might protest, *she had done this to herself and she deserved what she got*. In a way, she was lucky: St. Vitt had advocated the stoning of women like her, but in this day and age her mother could never have gotten away with that. Or rather, she could, but only if the stones were words. (Hartman, 2018, 29, je souligne)

> Bitter and ungrateful. *Tess knew she didn't deserve all the help she got*. (49, je souligne)

Les mots deviennent des pierres, dont Tess se lapide. La focalisation interne, uniquement centrée sur la protagoniste pendant tout le roman, met incessamment en lumière qu'à la manière des victimes d'abus, la jeune fille a internalisé la violence des discours sociaux et des insultes qui la négligent, la martèlent, la tuent à petit feu. Remords, colère, culpabilité, ce sont les conséquences d'un viol (Isac et Schneider, 1992, 306) au sein d'une société qui blâme les victimes plutôt que les agresseurs qui sont mises en scène. Le fait de « mériter » ou de ne pas « mériter » (en italique dans les extraits ci-haut) tel geste ou telle conséquence est récurrent dans le récit et les pensées de la protagoniste ; la répétition de cette affirmation cimente son identité, lui confirmant son statut de pécheresse devant subir et accepter son destin de paria, de fille sale. Devant disparaître, mourir lapidée sous les mots et les injures de sa propre mère.

Or, à la dernière minute, Tess se révolte, fuit sa famille avant d'être enfermée au couvent. Elle fait alors la rencontre de Pathka, qui appartient à une petite espèce draconique (les *quigutls*) changeant de sexe à plusieurs reprises au fil de leur existence et que la protagoniste avait initialement connu sous sa forme

---

[177] « "What, that you might get married, too? " crowed Neddie the Terrible. Tess flashed him a dirty look, but Paul was already taking up the cry: "No, she wants to run off in search of World Serpents. Don't you remember any of her old manias?" "I thought she was crazy for boys, not monsters," jeered Neddie. "She was mad for both," said Paul. "Nobody's sure which got her in trouble." "Saints' knuckles, will you stop?" cried Tess, slamming the bread pan down on the table between them, making them jump. She looked to her mother; Mama's eyes had gone icy and distant. "What an ugly temper you have. You're supposing that your time is up, your task is complete, and you are free to go?" "Something like that," said Tess warily. These kinds of questions were usually a setup for a lecture on why she was wrong. "'And where do you propose to go, exactly?" said Mama, turning toward the fire and lifting the lid on the stew. It bubbled ominously. "You've spoiled your chances at marriage." "Not everyone marries," said Tess. "I could work as a seamstress." "Or a harlot," muttered Paul. Both boys burst out giggling. […] Mama said nothing, which stung as badly as whatever she might have said. There was no way not to hurt. Tess gritted her teeth against it. Mama scraped at the bottom of the pot, where the stew was sticking. "The boys are right: seamstress today, slattern tomorrow. It happens to undefended women all the time." She straightened and stretched her lower back, her eyes on Tess's. "You fell once, and we picked you up. We can't keep doing that. A convent would keep you respectable and safe." » (Hartman, 2018, 27-28)

[178] Le roman met aussi en scène la façon dont une victime peut aisément réitérer le cycle de la violence en abusant à son tour d'autres individus. Ainsi Tess embrasse, sous l'injonction de Will, le dragon non binaire et asexué Spira, sans son consentement. Ciel-ci perd par la suite sa position sociale et tombe très malade.

femelle[179]. La présence de Pathka lui permet d'échapper temporairement à la violence patriarcale : « A woman walking the roads alone was impossible. If she traveled with Pathka, though, she wouldn't be alone. » (140) Le *quigutl*, compagnon de route, rend la protagoniste moins vulnérable. L'impossible, la liberté de mouvement, devient possible à ses côtés. Cette aide apportée par Pathka est d'autant plus probante lorsque le *quigult* brûle la chevelure de Tess, à la demande de cette dernière, et aide la jeune femme à transformer son apparence en celle d'un jeune garçon :

> Pathka deftly undid her braid, and Tess soon smelled the sharp reek of burning hair. He was using his flaming quigutl tongue.
>
> "Do hold still," he said between bursts. Hair drifted down, soft, smoldering snow. Pathka, gentle and precise, took a handful at a time, puffed through the strands, and pinched off the singed part close to her head. Tess never felt a flame lick her scalp. (144)

L'aide de Pathka revêt une signification majeure dans le parcours de Tess. La créature transmet non pas sa capacité réelle de changer de sexe, mais celle de transformer les regards que la société patriarcale – et particulièrement, les hommes – pose sur la jeune fille – qui continue à se concevoir comme une femme. Maintenant qu'elle n'est plus perçue comme appartenant au sexe rendu vulnérable par sa société, elle ne peut être touchée, violentée. Tess se déplace, se libère. Acquiert de l'assurance, un certain pouvoir. C'est d'ailleurs sous ce couvert masculin qui la sécurise qu'elle se reconstruit, lentement, par la marche, par la traversée de ses émotions, de son trauma et du royaume :

> We're walking away from death, not toward it. (180)
>
> Every morning, as she'd promised herself in Trowebridge, Tess made the decision to live. It was getting easier, even if thieving was difficult and dangerous and she never got any better at it. She had Pathka, and she found joy in walking the road. […]
>
> The road was possibility, the kind she'd thought her life would never hold again, and Tess herself was motion. Motion had no past, only future. Any direction you walked was forward, that was as must be.
>
> *Walk on* became her credo; she repeated it to herself every morning upon deciding to get up and exist for one more day. (191-193, l'autrice souligne)

[179] Il existe, dans le monde secondaire créé par Harman, deux formes de dragon·nes : les plus grand·es, froid·es, calculateur·trices, ne peuvent changer de sexes, mais peuvent se transformer en humain·es et se reproduire avec ces derniers·nières ; les plus petits, les quigults, sont regardé·es de haut et considéré·es comme de la vermine par les autres espèces. Il sera question des quigutls au chapitre 5.

Marcher avec Pathka est source d'agentivité pour la protagoniste. Une manière, sous une apparence masculine, de consolider son identité, son droit d'exister, et de guérir. Le mouvement la ramène à la vie, là où la route aurait dû la tuer – ce que met d'ailleurs en lumière l'antithèse entre « walking away » et « [walking] toward », qui creuse l'écart entre les deux situations. La route ouvre donc de nouvelles possibilités pour Tess, lesquelles sont concrètement énoncées sans prendre une forme fixe : « The road was possibility ». Dans cet espace où le passé s'efface et s'ouvre sur l'avenir, Tess avance après la maternité traumatique, après la honte, loin de la domination patriarcale. La fille déchue disparaît, renaît et se transforme dans la chrysalide que son apparence de garçon constitue pour elle, avant d'émerger et de s'affirmer.

3.3.2.1.2 Maternité imposée et stérilité : l'utérus qui devait sauver le monde

... Et elles devinrent stériles

Du côté de Geneviève Blouin (« De Draconis Gesta ») et de Samantha Shannon (*The Priory of the Orange Tree*), les deux demoiselles, également reines, sont, en raison d'un lien avec un dragon (mâle), dotées d'un certain pouvoir. La protagoniste de Blouin, Sirialée, fait un pacte avec le dragon – son fils – afin d'assurer la protection du royaume contre les envahisseurs :

> Toutefois, ajouta le prince écailleux, lorsque les imprudents seraient rares et que la faim menacerait son existence, il cracherait vers les cieux un panache de fumée. Sa mère devait s'engager, au nom de ses descendants, à envoyer alors dans la montagne une jeune femme de sa lignée, vêtue d'habits de noces, pour répondre aux appétits du dragon. Sirialée jura sans hésiter, car son ventre déchiré et le poids des ans lui interdisaient toute descendance. (Blouin, 2012/2025, 79)

Si le fils-dragon assure la sécurité du royaume, et si, comme je l'ai montré précédemment dans ce chapitre, l'autorité de la mère repose sur la puissance du fils, on constate ici que Sirialée tâche d'échapper au contrôle du fils et à la répétition de ce qu'elle a vécu aux mains de la société et entre les griffes de l'amant-dragon en exploitant une faille du système : elle peut jurer tant qu'elle le voudra, son ventre stérile et son âge l'empêchent de concevoir. La stérilité est alors resémantisée par la protagoniste, qui y trouve la source d'une puissance pouvant lui permettre de déjouer le destin – et la répétition incestueuse du sacrifice féminin, génération après génération.

Or, c'est finalement Sirialée qui se voit prise de court alors qu'un soir, un dragon (possiblement le dragon-fils) vient déposer un œuf au palais. La nouvelle se termine sur ces phrases :

> On vit, au loin, un dragon qui s'éloignait.
>
> Oyez l'œuf qui craqua sous les yeux des femmes et le premier cri du nourrisson qui en émergea, roux comme une lune d'automne !
>
> Oyez la joie douce-amère de la reine Sirialée, désormais à la tête d'une lignée !
>
> Oyez, badauds, la geste des dragons ! (79)

Le plan de Sirialée a échoué. Un enfant est né. Le dénouement de la nouvelle est d'ailleurs noué à la situation initiale, qui débute sur ces mots : « Oyez ma geste, badauds, oyez les chants de la princesse Sirialée qui naquit rousse comme une lune d'automne ! » (77) Ce que suggérait la comparaison de la chevelure flamboyante de la princesse Sirialée à la lune d'automne est alors élucidé : la lignée de la protagoniste est issue de dragon·nes[180]. La reprise de la couleur des cheveux est la marque de sa cyclicité, de la répétition du même dans le texte de Blouin. Le refrain initial, repris et transformé en fin de texte, montre qu'il est, somme toute, impossible pour la protagoniste de se sauver – ou de sauver ses descendantes – de sa destinée féminine et du pouvoir du dragon. Le cycle, dont la tonalité épique et répétitive évoque les chansons de geste médiévales, devient cercle vicieux, cycle de violence.

Par conséquent, si Sirialée obtient, au fil de la nouvelle, un certain pouvoir, ce dernier relève davantage d'un destin imposé, des rouages d'une violence systémique à laquelle elle ne peut échapper. Le désir de la protagoniste, à l'opposé, consiste à vouloir rompre le cycle de la violence, à briser cette roue qui tourne et tourne sans offrir à la demoiselle devenue reine un véritable espace alternatif vers lequel elle pourrait s'enfuir. Le contexte de Sirialée l'étouffe, lui laisse peu de possibilités pour manifester ne serait-ce qu'une once d'agentivité. Lorsqu'elle le fait, tente de berner le dragon, le système tout entier et la situation se retournent contre elle. Elle échoue. Les femmes resteront sacrifiées aux dragons et aux insultes de la société patriarcale. Elles demeureront enfermées dans une maternité imposée, antithétique – ce que fait ressortir l'oxymore « joie douce-amère » qui décrit la réaction de Sirialée devant le bébé, d'autant plus qu'il rime avec le mot « mère ». Elles ne se libéreront pas. C'est plutôt l'équilibre de la société qui est rétabli, les inquiétudes de la cour qui sont apaisées (« on s'inquiétait pour la succession dans les antichambres » (79)), au détriment du bonheur de la mère.

[180] Selon cette lecture, les dragon·nes de Blouin seraient mâles et femelles, en même temps ou en alternance. La masculinisation du « dragon » en raison de l'usage du masculin prétendument neutre de la langue française masque jusqu'à la fin cette éventualité.

Du côté de *The Priory of the Orange Tree* de Samantha Shannon, la figure de la princesse devenue reine se trouve dans une situation similaire et cependant différente de celle de Blouin. Sabran, de la maison Berethnet, règne sur le reinaume d'Inys, où sa position de pouvoir la rend à la fois politiquement plus puissante que Sirialée et tout aussi vulnérable au système :

> There was always a period of fragility before a Berethnet sovereign got with child. Theirs was a house of daughters, one daughter for each queen. Their subjects called it proof of their sainthood.
>
> It was expected of each Queen of Inys to marry and get with child as soon as possible, lest she die with no true heir. This would be dangerous in any country, since it would pitch the realm into civil war, but according to Inysh belief, the collapse of the House of Berethnet would also cause the Nameless One to rise again and lay waste to the world.
>
> Yet Sabran had so far declined every offer of marriage. (Shannon, 2019, 38)

Comme pour Sirialée, c'est sur la descendance éventuelle de Sabran que repose la stabilité politique et sociale. En cela, ni un texte ni l'autre ne s'écartent des enjeux des sociétés monarchiques patriarcales conservatrices extratextuelles, qui sont transposées dans les deux mondes secondaires : le trône doit avoir un héritier. La différence, dans *The Priory of the Orange Tree*, est que ce dauphin est une dauphine, que la présence d'une lignée féminine n'est non seulement pas contestée, mais est encensée, et que la menace d'une guerre civile n'est pas la pire chose à laquelle les citoyen·nes devront faire face si la reine Sabran venait à mourir sans descendance. Un dragon, *the Nameless One*, antagoniste du roman, réduirait le monde en poussière. L'enjeu est ainsi double et les conséquences, désastreuses – témoignant aussi de la vision inycentrée de ce reinaume, qui fait reposer le destin de l'humanité dans l'utérus de sa souveraine.

La figure féminine est donc nimbée d'une aura de protection, de sainteté, de pouvoir… initialement transmise par une figure masculine – Galian Bereneth, le chevalier ayant prétendu avoir tué *the Nameless One* étant l'ancêtre mâle de Sabran. Dans ce contexte, le corps, voire la sexualité de la reine ne lui appartiennent plus. C'est autour de cette aliénation que se tisse l'arc narratif du personnage, auquel se brodent certains des discours féministes du roman[181]. En effet, lorsque la reine tombe enceinte, son état est opposé à celui de sa cour :

[181] Parmi ceux-ci se trouve la critique de la *superwoman*, cette femme forte presque mythique capable de tout accomplir tant dans la sphère personnelle que publique, et de ses effets écrasants sur les femmes : « It depicted her [Glorian the Third] riding in armor, full to bursting with child, sword raised in defiance. Glorian had come to power on the day Fýredel slew her parents. The war had been unexpected, but Glorian Shieldheart had not balked. She had married the

> New gowns were made to accommodate her condition. The lying-in chamber was aired for the first time in decades. The palace was a butterfly house of chatter, and with every meal, courtiers raised their cups to the queen. Laughter rang bright and loud as a bell.
>
> They did not see what the Ladies of the Bedchamber saw. The sickness that racked her at all hours. The relentless exhaustion. The way she lay awake at night, ill at ease with the change in her body. […] The life of the child took precedence over that of the mother, since there was no evidence that the women of the House of Berethnet could conceive more than once. Little wonder Sabran had been withdrawn of late. The childbed was the one place where her divine authority would not protect her, and every day now brought her closer to it. (355-356)

Là où sa cour fourmille et s'active, la reine se replie. L'énumération des comportements de Sabran (« The sickness that racked her at all hours. The relentless exhaustion. The way she lay awake at night, ill at ease with the change in her body. ») insiste sur le ralentissement de ses mouvements, sur la grossesse qui s'empare d'elle comme une maladie, et s'oppose aux comparaison « Laughter rang bright and loud as a bell » et métaphore « The palace was a butterfly house of chatter », qui traduisent l'animation sonore de sa cour. L'absence de verbes principaux dans l'énumération ci-mentionnée, quant à elle, accentue aussi la perte de capacité d'agir de la reine, figée dans sa chambre, dans son lit, dans son corps, dans la maternité à venir.

La situation ouvre également la porte à une rivalité entre la mère malade et la fille à naître. Ainsi Sabran dit-elle à son amie et future amante Ead : « I… almost resented her [her daughter]. […] The people already turn to her as their next queen, Ead. They speak of her beauty and her magnificence. I did not expect that. The suddenness of it. Once she is born, my purpose is served. » (367) Ironiquement, ce ne sont pas les actions futures de l'enfant à naître qui sont mises en valeur, mais son apparence physique. Sur cette dernière repose la construction d'une image, d'une aura qui n'est pas étrangère à celle dont Sabran est dotée par son ancêtre et qui repose moins sur des accomplissements individuels que sur un rôle et un visage pour l'incarner. La dynamique est d'autant plus probante que les reines, par un processus magique, se ressemblent toutes : Sabran porte le visage de sa mère, comme sa mère portait celui de sa grand-mère, rendant la distinction entre les souveraines d'autant plus floue. Bientôt avant-dernier maillon de cette lignée de reines sérialisées, Sabran craint la perte de son pouvoir et de son importance, la perte de *sa* place (ou de celle qu'on lui a donnée), et se conçoit désormais comme un utérus dont l'unique dessein consisterait à produire une

elderly Duke of Córvugar and betrothed their unborn child to Haynrick Vatten of Mentendon, all while leading the defense of Inys. On the day her daughter was born, she had taken the babe onto the battlefield to show her armies that there was hope. Ead could not decide if that was madness or mettle. There were other stories like hers. Other queens who had made great sacrifices for Inys. These were the women whose legacy Sabran Berethnet carried on her shoulders. » (Shannon, 2019, 260)

nouvelle héritière – une nouvelle copie qui lui volerait son pouvoir en même temps que son destin, celui de protéger son reinaume et, plus globalement, le monde par sa simple existence.

Or, à la suite de l'attaque vorace d'un dragon ennemi, Sabran fait une fausse-couche et devient incapable de concevoir ; elle est, véritablement, dernière de sa lignée. L'effet narratif est alors double : d'abord, elle permet l'inclusion d'un discours critique sur la notion de stérilité et sur la connotation péjorative qui l'accompagne. C'est ce que l'on perçoit dans l'échange suivant, entre Sabran et son ami Loth :

> "People will see that you are not with child." Loth hesitated. "Will you tell them you are barren?"
>
> Sabran dropped her gaze to her belly.
>
> "Barren." A thin smile. "We must think of a different word for it, I think. That one makes me sound like a field stripped of its crop. A waste with nothing left to give."
>
> She was right. It was a cruel way to describe a person. (544)

L'accent mis sur le mot « barren » met en lumière la connotation péjorative liée à ce terme. De fait, à la comparaison de Sabran qui n'enfantera pas à un champ sans cultures, dans lequel il ne vaut plus la peine d'investir, et à celle de la même femme à un déchet s'ajoute le jugement du personnage focal, Ead, qui qualifie ces images de « cruel ». Celle qui possède l'autorité narrative, la possibilité de raconter, appuie la prise de position de la reine (« she was right ») et lui donne une légitimité. Elle déconstruit, ce faisant, l'arc narratif sur lequel reposait le destin de Sabran, puisqu'elle ne conçoit pas cette dernière comme une sauveuse déchue, inutile.

Le second effet narratif se joue ensuite du côté de l'ouverture des possibilités pour les personnages, mais aussi pour le monde secondaire mis en scène :

> Ead saw the steel in her gaze. "So be it." She dropped her head onto Sabran's shoulder. "But who will rule after you?"
>
> Sabran rested her cheek against Ead's brow. "I think at first it must be one of the next generation of Dukes Spiritual. The people will find it easier to embrace a new ruler from the nobility. But in truth . . . *I do not think it well that the future of any country rests on the begetting of children*. *A woman is more than a womb to be seeded.* Perhaps I can go further in this Great Reformation. Perhaps I can shake the *very foundations of succession*."
>
> "I believe you could." Ead traced her collarbone. "You can be persuasive."

"I suppose *I inherited that gift.*" (798, je souligne)

L'impossibilité de concevoir s'accompagne du bris du système de pouvoir en place, fondé sur l'enfantement et, donc, sur l'utérus des femmes. Cette possibilité ne peut toutefois surgir qu'à la clôture du roman, une fois que le mythe fondateur de la lignée de Sabran a été déconstruit et accepté par la reine – ce n'est pas, de fait, celles de son sang qui empêchaient le retour du *Nameless One*. La convergence de deux fins – la fin de la lignée et la fin du mythe – permet véritablement à Sabran de se libérer, de faire de sa posture de « waste » (pour reprendre l'analogie qu'elle utilise au passage précédent) un pouvoir édificateur et un moteur de changement loin du pouvoir hérité – même si, ironiquement, elle mentionne que sa capacité à persuader est un héritage. Se dévoile ainsi une tension entre continuité et changement, où les capacités transmises sont mobilisées pour construire une autre structure potentielle dans laquelle le pouvoir est acquis plutôt qu'hérité. C'est sa marginalité, car elle ne correspond pas à la norme, aux attentes, qui fait de Sabran celle qui fera, peut-être, trembler (voire s'écrouler) le système. Si la loi de l'héritage se fonde sur sa capacité à enfanter, celle-ci ne peut être reconduite. La stérilité est alors resignifiée de manière positive. Elle ouvre sur la fin d'une violence systémique construite sur une maternité imposée par la nécessité de sauver le monde. Et, au contraire de ce qui est représenté chez Blouin dans « De Draconis Gesta », aucun enfant n'est déposé aux pieds de la reine : celle-ci a le champ libre pour la réforme qu'elle souhaite mener.

En bref, tant *The Priory of the Orange Tree* que « De Draconis Gesta » mettent en scène des princesses qui, devenues reines, sont enchaînées par une grossesse imposée, et dont le rapport à l'enfant à naître est conflictuel. Chez Blouin, la protagoniste Sirialée, parce que son ancêtre est un·e dragon·ne, n'a aucun choix puisque son destin est d'être mariée/sacrifiée et d'enfanter ; chez Shannon, le récit mythique entourant la lignée de Sabran génère un héritage oppressant, une lignée régie par un destin supposé (sauver le monde en accouchant de la prochaine reine). Elle n'a pas plus de choix que Sirialée. C'est, tout compte fait, cette *absence de choix*, plus que le fait de vivre dans une société patriarcale ou pas, qui caractérise la manière dont la grossesse (et la maternité potentiellement subséquente) est vécue par les deux personnages. De fait, Sabran perçoit tout autant que Sirialée la gestation, la naissance et l'éducation à venir de son enfant comme une violence, alors qu'elle est souveraine d'un reinaume non patriarcal. La sortie potentielle du cycle de la violence systémique ne peut donc provenir que d'une impossibilité d'enfanter.

3.3.2.2 *Rise of the Dragonologists* : la quête de connaissances draconiques comme pouvoir et émancipation

... Et elles devinrent dragonologues

Le troisième et dernier enjeu relié à la maternité représenté dans les textes est celui de la conciliation entre la famille et le travail (la vocation) – ce dernier étant représenté, dans ce cas spécifique, par la recherche sur l'espèce des dragon·nes. Si le lien avec ces créatures est un vecteur d'émancipation potentiel pour la protagoniste, il engendre parfois des conflits, une tension entre les normes et attentes genrées qui régissent son quotidien et son souhait d'être une femme qui ne soit pas seulement dévouée aux sien·nes. Une nouvelle fois, on retrouve deux cas de figure : d'abord, Alise du cycle *The Rain Wild Chronicle* (2009-2014), qui conçoit la recherche tant comme la pierre angulaire de son identité que comme une façon de résister à un mari violent l'accusant d'être incapable de concevoir ; ensuite, Isabella du cycle *A Memoir by Lady Trent* (2013-2017), chez laquelle maternité et vocation s'opposent puis se joignent. Sur les deux chercheuses plane l'ombre de la mère idéale, un modèle, « celui de la mère qui se consacre à temps plein à sa progéniture en lui sacrifiant sa carrière, ses intérêts, voire sa personnalité » (Saint-Martin, 1999/2017, 22-23), auquel elles sont régulièrement confrontées. Ici encore, la fantasy s'empare d'un discours social extratextuel pour le transposer au sein d'un monde patriarcal où l'existence de créatures puissantes, les dragon·nes, ouvre un nouveau champ des possibles pour les protagonistes.

Alise, l'un des personnages focaux de *The Rain Wild Chronicles* de Robin Hobb, a toujours été passionnée par les dragon·nes. Le retour de ceux et celles-ci a renouvelé sa fascination, laquelle s'accompagne dès la première apparition de la protagoniste d'un fort désir de reconnaissance :

> Then everyone would have to recognize her knowledge and ability and concede that although she might be self-educated on the matter, she was certainly far more than an eccentric old maid obsessed with dragons and their Elderling companions. She was a scholar.
>
> She would have something that belonged to her, something salvaged out of the miserable existence that life in Bingtown had become. (Hobb, 2009, 51)

La représentation initiale d'Alise révèle non seulement une femme animée par un désir qui n'a rien à voir avec ceux que sa société d'origine, Bingtown, réserve aux femmes, mais aussi une protagoniste qui souhaite échapper à l'image – à la vie – dans laquelle elle a été enfermée : celle de la vieille fille excentrique (elle a plus de 20 ans au début du récit[182]). La protagoniste entreprend donc de resignifier l'insulte dont elle est

[182] Bingtown, à l'image des sociétés patriarcales extradiégétiques, exige des jeunes filles qu'elles se marient vers la fin de l'adolescence, sinon plus tôt.

affublée en la transformant, ce que la phrase déclarative « She was a scholar » met en avant. En aspirant à autre chose, à une identité, à une vie différente, Alise cherche à se transformer et à métamorphoser son présent et, ce faisant, son avenir – un avenir caractérisé par la possibilité de posséder le savoir dans une société où elle-même a peu de valeur (« She *would* have something that belonged to her »).

Ce même désir de connaissances sur les dragon·nes oriente les décisions d'Isabella Trent dans *A Memoir by Lady Trent* :

> Now that I knew fangfish were immature swamp-wyrms, *I wanted* to study their life cycle in greater detail, perhaps get an estimate for what percentage survived that infantile stage and grew to adulthood. *I wanted* to see the seasonal mating of the swamp-wyrms in the lake below the Great Cataract; *I wanted* to watch the great queen dragons lay their eggs, and distribute them through the forest alongside Yeyuama and the others. *I wanted* to document how the hatchlings fared in the river environment of Bayembe (and that was before I knew what would happen after their transplantation). (Brennan, 2014, 336, je souligne)

L'anaphore « I wanted » au début de chaque phrase de l'accumulation accentue le désir de la protagoniste, contribuant à la dépeindre comme une femme passionnée, caractérisée par une soif de connaissances qu'elle affirme sans gêne et par une agentivité à toute épreuve. Un savoir mène à un second, puis à un troisième, en un cycle infini.

Il en va de même chez Alise. Le temps passant, le désir premier de la jeune femme, qualifié de « whim » (Hobb, 2009, 57) par la protagoniste elle-même, évolue, ce que l'énumération de ses actions, qui caractérisent l'intensité du processus de recherche, de même que la redondance de groupes du nom définissant son métier, mettent en relief : « Her dragon knowledge was no longer an eccentric hobby; she was a scholar, a self-taught historian, collecting, organizing, and comparing every scrap of information she could gather about dragons and the ancient Elderlings rumored to have lived alongside the great beasts. » (57) À l'instar d'Isabella, Alise est une femme passionnée, que rien ne semble pouvoir arrêter. Or, contrairement à la famille de l'héroïne de *A Memoir by Lady Trent*, celle de la protagoniste de *The Rain Wild Chronicles* est pauvre et la jeune femme rencontre rapidement les limites financières liées à sa condition. Ainsi, lorsque Hest Finbok, seul héritier mâle d'une riche famille de Marchands[183], lui demande sa main et sa capacité à procréer (la famille de Hest insiste pour qu'il prenne une épouse et perpétue la lignée) en échange de la possibilité de poursuivre ses recherches et de la promesse d'un voyage dans les *Rain Wilds* où résident les dernier·nières dragon·nes, Alise voit dans cette alliance une opportunité qu'elle

[183] La société de Bingtown est organisée autour de grandes familles marchandes, qui possèdent le pouvoir politique et économique. Chaque famille est dirigée par un·e Marchand·e, dont le titre est transmis de génération en génération – peu importe le genre de l'enfant, malgré les mœurs de plus en plus patriarcales.

ne peut ignorer. En cela, elle n'est pas bien différente d'Isabella Trent, qui, je l'ai précédemment souligné, conçoit d'abord le mariage comme une manière d'avoir accès à la librairie de son futur époux.

Le mari d'Alise, contrairement à celui d'Isabella, se révèle cependant être un homme violent qui refuse de tenir parole. Quelques années plus tard, la jeune femme le confronte, prétendant qu'une fois enceinte, elle ne pourra mener à bien le voyage promis. La réaction de Hest est révélatrice de la façon dont ce dernier perçoit sa demande et de la raison qui le pousse à accepter de la laisser se rendre dans les *Rain Wilds* : « She all but refused to do her wifely duties until she had made her trip to the Rain Wilds and returned. She blathered some nonsense about not wishing to travel while she was pregnant. » (188) Bien qu'Alise n'ait pas, à proprement parler, refusé de tomber enceinte (la quasi-absence de rapports sexuels avec son mari n'est pas étrangère au fait qu'il et elle n'aient pas encore d'enfant), la possibilité de perdre la face devant ses parents, qui exigent un héritier, doublée de l'insistance de son amant, Sedric[184], qui prend le parti d'Alise, exacerbe d'abord l'agressivité de Hest, pour finalement le pousser à accepter le voyage. Par conséquent, la maternité potentielle, initialement un vecteur de contrôle puisque contraignant ses mouvements futurs, devient, pour Alise, une monnaie d'échange, son seul levier pour réclamer à un mari violent sa part du marché. Elle peut donc s'éloigner, d'abord physiquement, de son agresseur, puis s'affirmer une fois dans les *Rain Wilds* comme ce qu'elle est, une érudite :

> "[…] I do not think you fully comprehend what you are suggesting. As Bingtown's most knowledgeable authority on dragons, I do."
>
> As she drew breath, she shoved aside her doubt that anyone in Bingtown would agree with her previous statement. No one from Bingtown was here to contradict her. And she knew her words to be true, and right now that was all that mattered. She spoke on, decisively, listening in amazement to the words coming out of her own mouth. […]
>
> Distantly she heard her own voice. She had taken on a pedagogic tenor, the tone she had sometimes dreamed that she would employ someday when her scholarship was recognized and people would wish her to share her knowledge. Never had she dreamed she would lecture in a place like Cassarick or that her audience would include an Elderling. (281-282)

Le champ lexical de la prise de parole érudite, une parole presque sans entraves, celle d'une savante reconnue, traverse l'extrait : « statement », « spoke on », « words coming out of her own mouth », « her own voice », « pedagogic tenor », « tone […] that she would employ », « share her knowledge », « lecture ». Alise parle, s'exprime, partage, réalise son rêve – d'autant plus que, parmi ceux et celles auxquel·les elle

[184] La violence conjugale est récurrente chez Hest : les arcs narratifs de Sedric et d'Alise montrent comment il et elle s'affranchissent tous deux de l'emprise de l'homme qui les violente.

s'adresse se trouve Malta l'*Elderling* (mi-humaine, mi-dragonne), qui l'a précédemment invitée à mettre en avant ses connaissances. Loin de son mari, loin de la violence, la jeune femme réalise son rêve, se réapproprie sa voix, mais aussi son identité et acquiert une certaine indépendance en signant, subséquemment, le contrat qui l'engage à accompagner les dragon·nes le long de la rivière des *Rain Wilds*, en quête d'une cité disparue sur les berges de laquelle les créatures espèrent pouvoir s'installer :

> Her eyes wandered over the words above her name. Someone had negotiated a wage for her, a daily payment for each day she was on the vessel. How peculiar to think that she would earn money, money of her own, doing this. If she did it. And then she knew that she would.
>
> Because she *wanted* to. Because despite being Hest's wife, she was still of Trader stock, and still capable of making her own decisions. It was her hand, her familiar freckled hand that lifted the pen and dipped it. (306, je souligne)

Le désir d'Alise (« she wanted ») la pousse à accepter l'offre – et la partielle indépendance financière l'accompagnant. Par le biais de la phrase démonstrative, l'accent mis sur sa main, métonymie de sa libération, attire l'attention sur l'importance de son geste : en signant son nom, en donnant corps à son identité, à son désir, Alise s'affirme au monde comme étant autre que la femme de Hest (« Hest's wife »). Elle est une érudite, non seulement capable de prendre ses propres décisions, mais aussi de mériter une place parmi les membres de l'expédition – une expédition qui la mènera loin de la violence qu'elle vivait au quotidien. La dragonologie est donc dépeinte, dans *The Rain Wild Chronicles*, comme une expérience de réappropriation de soi initiée par le détournement d'une maternité institutionnalisée, qui constitue le premier pas d'un long processus menant Alise à fuir avec les dragon·nes au-delà de la brutalité de son mari[185].

La dynamique du mariage de Jacob Camherst et d'Isabella, héroïne de *A Memoir by Lady Trent* est diamétralement opposé à celui d'Alise et de Hest. Isabella accompagne son mari lorsque ce dernier rejoint une équipe de recherche sur les dragon·nes, d'abord à titre de secrétaire (poste plus socialement acceptable

[185] L'arrivée de Hest, trois tomes plus loin, parmi les membres de l'équipage décontenance d'ailleurs momentanément Alise, lui faisant craindre de perdre tout ce qu'elle a gagné : « Only a few knew how he had deceived her and hurt her, and even fewer knew the extent of Sedric's role in it. She and Sedric had protected each other, leaving those griefs and deceptions behind as they both built new lives in Kelsingra. But now Hest had come to tar them with shame, and everyone here would change their opinions of her. She had come among them as the dragon expert, the learned woman who had helped them believe in the existence of Kelsingra. They had seen her as a bit eccentric, but most of them admired her for her toughness and resourcefulness. She had survived Rapskal's thoughtless comment that she was not one of them, proving that even if she was not an Elderling, she was still essential to the colony. Hest would take all that from her now, revealing her as a foolish woman who had been mastered by a man who cared nothing for her. All would know her past shame, and she would have to carry it forward into the future. The thoughts flashed through her mind like a bolt of lightning that burned an image into her eyes. » (Hobb, 2013, 279-280)

pour une femme issue de la société patriarcale de Scirland), puis comme membre de l'équipe. Plutôt qu'un lieu de tension, leur mariage devient alors un espace d'amitié, de passion et de désir partagés s'écartant des normes sociales mises en scène dans l'univers secondaire (Laplante-Dubé, 2023, 70-72).

Le lien entre les deux personnages se confirme lorsque Jacob, plutôt que de chercher à enchaîner sa femme à la manière de Hest, se montre à l'écoute des besoins d'Isabella :

> He squeezed my shoulders, as if supporting me. "I promise not laugh."
>
> "It's – it's as if there is a dragon inside me. I don't know how big she is; she may still be growing. But she has wings, and *strength*, and – and I can't keep her in a cage. She'll die. I'*ll* die. I know it isn't modest to say these things, but I *know* I'm capable of more than life in Scirland will allow. It's all right for women to study theology, or literature, but nothing so rough and ready as this. And yet this is what I *want*. Even if it's hard, even if it's dangerous. I don't care. I need to see where my wings can carry me."
>
> I had reason to be glad that I was leaning back against Jacob; it meant I did not have to look in his face as I said these things, which sounded pure foolishness to my own prosaic ears.
>
> But it also meant I could feel the tension in his body, resisting my declaration of unconcerned for danger. **Our society did not only dictate the boundaries of my life; it also circumscribed him, saying he would fail as a man and a husband if he permitted me to risk myself in such fashion**.
>
> He was holding his breath, I realized, and a moment later released it in a long gust. "Oh, Isabella," he murmured. "I thought – at times, while we were planning this journey, I thought I was like an indulgent father, who could not bear to see a child unhappy. But that was a disservice to us both. You are no child. You – […] Do you remember the Vystrani runt in the menagerie? […] You remind me of that dragon. […] Mr. Swargin always said it was surprisingly robust. I think if Hilford hadn't captured it, the creature would have lived a fine life somewhere in these mountains." Jacob sobered, hands sliding down my arms to grip my hands. "I don't want you to pine away, Isabella. If it's my job, as your husband, to take care of you, then I will do so – by giving you the life you need." (Brennan, 2013, 149-150, en italique dans le texte original, je souligne et mets en gras)

Loin de s'emporter, Jacob soutient Isabella (passages soulignés), à la fois physiquement, en lui prenant les épaules (« as if supporting [her] ») et les mains, et verbalement, en reconnaissant sa maturité, sa capacité à prendre des décisions et le sérieux de son désir d'émancipation. Époux et épouse se rejoignent ici, tant parce que le premier accepte les souhaits énoncés par la seconde que parce qu'il et elle sont contraints par la même société (passage en gras) que leur comportement remet en question.

L'analogie avec lea dragon·ne est d'ailleurs particulièrement révélatrice de la dynamique qui s'installe entre les deux personnages. Isabella utilise la métaphore de la dragonne pour illustrer ce qu'il adviendra d'elle si elle ne peut vivre selon ses désirs (elle mourra), Jacob reprend la figure de la créature pour évoquer un animal réel, capturé et enfermé, qu'Isabella et lui ont vu le jour de leur première rencontre – celle ayant mené à leur mariage. La mise en lumière de la liberté que l'animal aurait pu avoir permet au jeune homme d'opposer son désir à celui du chasseur et, ce faisant, de moduler sa posture de mari.

C'est cette entente entre lui et elle qui régit, plus tard, les décisions d'Isabella quant à l'éducation qu'elle donne à son fils, nommé Jacob en hommage à son époux décédé – ce dernier meurt à la fin du premier tome :

> Jacob and I had shared a love of dragons, and if leaving his child behind was a betrayal of his memory (as so many people assured me it was), staying home would have been a betrayal as well. We had agreed, on a mountaintop in Vystrana, that caging me in the life expected of a Scirling gentlewoman would be the death of me: spiritually, if not physically. I had been caged for three years, caught in a trap of my grief and obligations as well as society's expectation, and the work I did on paper granted me only partial freedom. Enough to make me long for more, but not enough to satisfy.
>
> And yet I *was* leaving behind a child. An innocent toddler, bereft even before his birth of one parent; now I proposed to subject myself to any number of potential calamities that might rob him of the second. (51, l'autrice souligne)

La culpabilité afflige la narratrice, déchirée entre son désir d'autonomie, son besoin vital de poursuivre sa quête de connaissances, et les attentes sociales régissant ses possibilités – ou du moins, ce qui est culturellement acceptable. Pour Isabella, la féminité telle que conçue en Scirland et son extension normative, la maternité, est une entrave, une cage de plus dont elle cherche à s'échapper. La recherche documentaire et l'écriture sont des bouffées d'air qui ne lui font que désirer partir. À l'instar des dragon·nes en captivité, elle mourra si elle n'y parvient pas.

Donc, sa passion crée d'abord un éloignement et une déchirure dans la relation qu'elle entretient – ou croit devoir entretenir – avec son fils, ce que la narratrice énonce finalement au cours de son premier voyage loin de lui :

> "I *resent* my son. There – I have said it. I resent him because he shackles me; I cannot live the life I want, not without feeling guilty for devoting my heart to the thing that makes me happy. Surely it is selfish of me to care so much about the contributions I could make with my intellect; surely the greatest contribution to society a woman can hope to make lies in raising her children. No sacrifice she might make is too small, in service to that great cause. […] When he is grown enough to read, I will be delighted to share his father's legacy with him; it is my legacy as well, and I hope he has inherited our curiosity enough to appreciate it. I would not mind a

> motherhood where *that* was my purpose – to foster my son's mind and teach him the intellectual values of his parents. But no; society tells me my role is to change his napkins and coo over the faces he makes, and in so doing abandon the things I want him to treasure when he is grown." (2014, 223-224, souligné dans le texte original)

La brutalité initiale de la révélation d'Isabella, accentuée par la répétition du verbe « resent », par la métaphore comparant l'enfant à des chaînes (« he shackles me ») et par l'ironie hyperbolique (« surely the greatest contribution to society a woman can hope to make lies in raising her children », « in service to that great cause ») et antiphrastique (« Surely it is selfish of me to care so much about the contributions I could make with my intellect ») de la protagoniste, s'atténue à mesure que la jeune femme parle et tente de trouver une solution. Pour elle, la relation avec son fils pourrait se développer dans l'espace intermédiaire entre maternité et vocation, entre soin et transmission. Ce n'est donc pas à l'enfant qu'elle en veut réellement, mais aux contraintes qu'il représente et au rôle dans lequel sa société souhaite qu'elle s'oublie et disparaisse. Le rapport d'Isabella à son fils est un lieu de tensions, mais aussi un terrain où la jeune femme peut renégocier sa position, sa féminité, sa maternité, gérer son rapport aux attentes sociales et énoncer clairement ses désirs et ses limites.

Par ailleurs, le temps passant, sa relation au petit Jacob se transforme, comme on le voit en comparant l'un des premiers commentaires passés par Isabella sur son fils au début du tome 2 à celui fait à la fin du même roman :

> In later years I have come to understand children from the perspective of a natural historian; I know their development, and have some appreciation for its marvellous progress. **But at that point in time, little Jacob made less sense to me than a dragon**. (18, je mets en gras)

> And I had begun **to think about motherhood as a naturalist might** – which made it much more interesting to me. […] I still had no desire to be the sort of mother society expected me to be; but surely I could be *some* kind of mother to him, in my particular way, to a greater extent than before. (340, en italique dans le texte original, je mets en gras)

Entre les deux réflexions, il existe un gouffre. La première, même si elle annonce le changement à venir par le biais d'une prolepse qui atténue la dureté de la déclaration, est marquée par une comparaison particulièrement éloquente, illustrant l'écart entre la compréhension encore lacunaire des dragon·nes de la protagoniste et celle, plus déficiente encore, que cette dernière a de son fils : « little Jacob made less sense to me than a dragon. » La mère et l'enfant sont donc dépeint·es comme deux êtres éloignés. Cependant, dans la seconde réflexion, la distance est en voie d'être comblée : comme lorsqu'il s'agissait d'envisager les rapports amoureux, Isabella substitue aux attentes sociales son regard de dragonologue. En observant son fils par la même loupe avec laquelle elle analyse les dragon·nes, elle est plus à même de le comprendre

et, donc, de créer une relation avec lui dans laquelle elle peut renégocier, plutôt que rejeter, la maternité. Le lien qu'entretient Isabella avec les dragon·nes, lorsque transposé à son fils, mène ainsi à une forme de réconciliation toujours en mouvance (puisque les défis changent en fonction de l'âge de l'enfant).

Il permet également à Isabella, au-delà de l'amour (précédemment analysé) et de la maternité, de s'épanouir hors de la sphère privée. De fait, dans *A Memoir by Lady Trent*, ces deux enjeux ne sont qu'un aspect de l'existence de la protagoniste qui, certes, s'entrelace par moment à sa quête de connaissances sur les dragon·nes. C'est cette dernière qui occupe la majeure partie de l'espace narratif – l'amour, la maternité, les relations d'amitié, familiales ou professionnelles ralentissant ou facilitant (ou les deux) l'accomplissement de sa quête. La quête de savoirs a donc largement préséance sur la quête féminine traditionnelle et ses suites (la fondation d'une famille). Ainsi Isabella est-elle, au fil des tomes, de plus en plus reconnue pour sa contribution aux connaissances – laquelle culmine en la découverte d'une espèce mi-dragonne, mi-humaine dont l'existence chamboule sa conception du monde et celle de ses contemporain·es.

Il en va de même pour Alise, largement motivée par sa quête de savoirs. Comme Isabella, la protagoniste de *The Rain Wild Chronicles* se consacre à la transmission d'un héritage autre : par ses connaissances durement acquises, c'est elle qui aide les nouveaux *Elderlings* à se réapproprier la culture de leurs prédécesseur·es disparu·es. Son importance est soulignée par Tats, un jeune *Elderling* :

> "Do you believe what I think matters to [the other Elderlings]?" Alise asked [Tats]. The words could have sounded sour, but her question was sincere.
>
> Tats was silent for a moment. "I think it does," he said at last. "I think it matters to all of us. You know so much of the past. Sometimes, I think you can see more clearly what may become of us..." He faltered as he realized his words might seem unkind.
>
> "Because I am not one of you. Because I only observe." She spoke the words for him. As he nodded dumbly, embarrassed, she laughed aloud. "It does give me a perspective that perhaps you lack." (Hobb, 2013, 23)

La distance d'Alise, ici, n'est pas perçue par Tats comme étant négative, mais plutôt comme une force rassurante. Elle permet à l'érudite de poser un regard critique, d'observer les transformations des *Elderlings* d'un œil moins brouillé par la peur, la joie ou l'incertitude – toutes des émotions que les jeunes *Elderlings* ressentent lorsqu'ils et elles se métamorphosent pour constituer une nouvelle espèce au service des dragon·nes. L'importance de la chercheuse est ainsi indéniable pour Tats, ses connaissances du passé lui donnant presque la faculté paradoxale de percevoir leur avenir.

En bref, tant *A Memoir by Lady Trent* que *The Rain Wild Chronicles* montrent les difficultés des femmes érudites à se faire reconnaître dans un monde patriarcal. De fait, la curiosité intellectuelle, forme de désir, consiste en un comportement transgressif chez les femmes (Tatar, 2021, 156-157)[186]. Dans les deux cas analysés, la figure féminine humaine sort de l'espace privé associé à la féminité, qui ne constitue plus qu'un aspect de son existence, sans pour autant être séparé de la sphère publique. Au contraire, la division entre le public et le privé est abolie. Chez Isabella, le conflit entre vocation et famille se solde par une réconciliation entre ces deux pôles, qui passe par une renégociation des territoires de la maternité. Être mère ne veut plus dire s'oublier, mais s'affirmer et transmettre ses connaissances et passions. Alise, quant à elle, se réapproprie son identité d'érudite et offre aussi un héritage qui implique éducation et transmission du savoir. Les deux cycles adoptent une posture plus contemporaine sur la figure de la femme savante, ou de la bas-bleu (*bluestocking*)[187], ridiculisée ou abandonnant ses passions dans les représentations jusqu'aux environs de la Première Guerre mondiale (Heinich, 1998/2018, 264-266), pour plutôt la présenter sous un jour positif par son déplacement dans un univers de fantasy. Les quêtes respectives d'Isabella et d'Alise, cette passion pour les dragon·nes qui les anime, les éloignent donc de la quête féminine traditionnelle et ouvrent la voie à l'acquisition d'une nuée de connaissances. Toutes deux, finalement, trouvent leur place dans la société qu'elles contribuent à changer ou à construire. Chez les dragonologues, le lien avec les dragon·nes, bien qu'il ne prenne pas la forme d'une relation d'amitié comme c'est le cas en littérature de jeunesse, devient alors un moteur de pouvoir et d'émancipation qui a un impact global.

3.4 Conclusion : destins et renégociations de la féminité

En fantasy, le destin féminin, hérité des mythes patriarcaux et incarné par la demoiselle, se déploie à travers une grande diversité de structures, de narrations et de sous-genres – *fairy tale fantasy*, protoromantasy, *fantasy of manners*, fantasy épique, etc. La prise de parole des « princesses », devenues plus largement femmes issues de classes sociales aisées, mène à un changement des valeurs mises en avant par les textes, lequel a à son tour un impact sur le déroulement des récits : la dénonciation des violences sexuelles et de genre, celle de l'agressivité masculine, celle de l'enfermement dans la maternité et la remise en question des dynamiques régissant le couple hétéroromantisexuel traditionnel côtoient l'exploration des angles morts du schéma-source, confronté, remodelé, réactualisé. Effacement de la figure masculine ou alliance avec

[186] Cette conception péjorative du désir de connaissances chez les femmes se renforce au XIX^e^ siècle par le biais des figures d'Ève (qui a goûté le fruit interdit) et de Pandore (qui a ouvert une jar contenant le mal) (Tatar, 2021, 156-162). La curiosité féminine, démonisée, est d'ailleurs associée au désir sexuel dans l'imaginaire patriarcal (167). Si sexualité et connaissances ne sont pas liées chez Alise, elles le sont chez Isabella, pour laquelle, comme je l'ai analysé, recherche avec son mari et attirance pour ce dernier vont de pair.

[187] Le terme servait à désigner de manière péjorative la femme ayant des prétentions intellectuelles aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles (Heinich, 1996/2018, 264),

cette dernière, empathie pour la dragonne femelle, victoire sur le dragon mâle. Ce faisant, les textes renouent avec la portée subversive des contes populaires d'antan, où l'accent mis sur la perspective féminine, transmise oralement par les femmes, permettait de mettre en scène des héroïnes animées par une mission certes ancrée dans la sphère privée, domestique, mais ayant des ramifications publiques et sociales indéniables. Est alors représentée une constellation de possibilités, d'ouvertures vers des destins alternatifs pour les figures féminines réduites au silence dans les récits patriarcaux. Prise de pouvoir, refus du mariage, explorations, quête de savoirs. Le déplacement d'enjeux actuels dans un passé imaginé et le plus souvent patriarcal rend d'autant plus visibles les discours sociaux contemporains sur l'expérience de la féminité, et sur les possibilités et questionnements des femmes réelles. Maternité, grossesse, stérilité, viol, vocation, éducation. On y narrativise d'ailleurs moins d'un rejet total de la féminité traditionnelle que d'une renégociation de son territoire, avec la mise en lumière des tensions, difficultés, voire culs-de-sac qui l'accompagnent.

Par ailleurs, on l'a vu avec la dragonologue, on peut établir le constat que d'autres destins sont possibles du moment où la fantasy s'écarte davantage de la figure de la demoiselle en détresse. Le phénomène est d'autant plus clair lorsque les vocations des personnages féminins se diversifient, faisant écho à ce qui se produit dans nos sociétés actuelles. Il en va de même lorsque les protagonistes se retrouvent dans la posture du héros traditionnel et prennent les armes à leur tour.

CHAPITRE 4
GUERRIÈRES : SCHÉMA PATRIARCAL ET RÉSISTANCES FÉMININES

« The women terrorized by monsters in real life are active agents.
They are monster-slayers, monster-wranglers – and some of them are monsters, too.
In truth, if we are telling a tale of those who fight monsters,
it fascinates me that we are not telling more women's stories […]. »
Kameron Hurley
The Geek Feminist Revolution (2016, 73)

« Come fly with me
Ohoohoh Ohoohoh
Into a fantasy
Ohoohoh Ohoohoh
Where you can be
Whoever you want to be
Come fly with me »
Alexander Rybak
Into a Fantasy (2014)

Les femmes guerrières font certes couler beaucoup d'encre. Qu'il s'agisse de ces combattantes historiques ou de ces incarnations fictionnelles qui peuplent les récits d'hier et d'aujourd'hui, des Amazones ou de Boudicca, de Jeanne d'Arc, de Mulan, de ces femmes réelles qui ont pris les armes ou se sont engagées dans les Forces armées[188], de *Wonder Woman* (1941-), d'Éowyn de Rohan (*The Lord of the Rings*, 1954-1955), d'Ellen Ripley (*Alien*, 1979-), de Sarah Conor (*Terminator*, 1984-), de Lara Croft (*Tomb Rider*, 1996-), de Brienne de Tarth (*A Song of Ice and Fire*, 1996 ; *Game of Thrones*, 2011-2019), de Katniss Everdeen (*The Hunger Games*, 2008-2025), de Mikasa Arkermann (*Attack on Titan*, 2009-2021), de Violet Sorrengail (*The Empyrean Series*, 2023-) ou de l'une ces nombreuses combattantes fictives populaires de plus en plus présentes, les guerrières attirent le regard du public, de la critique et des chercheur·euses. Surtout, réelles ou fictives, elles s'inscrivent dans nos débats actuels sur les genres. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que certains des personnages féminins de mon corpus qui prennent les armes le fassent contre un·e dragon·ne ou pour lutter, sur le dos de la créature, contre un ennemi commun. Ces représentations, en réactivant l'arc narratif du héros masculin et les idéologies et valeurs qui l'accompagnent, troublent un imaginaire du combat associé, intradiégétiquement et/ou extradiégétiquement, à la virilité traditionnelle. La

[188] L'étude des femmes guerrières réelles, contemporaines et historiques, relève d'autres domaines des sciences sociales, où les publications sur les combattantes à travers les âges et le monde foisonnent d'autant plus ces dernières décennies (Senk, 2015 ; King, 2015 ; Edwards, 2016 ; Cothran, Judge et Shubert, 2020 ; Gardeła, 2021 ; Fell, 2023 ; etc.). Bien que leur existence s'inscrive dans – et influence – une imagerie et, plus largement, un imaginaire sans cesse réactualisés de la combattante, j'y ferai ici peu allusion, ces éléments ayant été abordés dans d'autres travaux dont je ferai état dans la première partie de ce chapitre.

renégociation des rapports entre féminité et masculinité y devient explicite, le lien entre femmes et dragon·nes, monstrueux, merveilleux, contribuant au détournement et à la critique de l'ordre patriarcal.

Il sera d'abord question de conceptualiser la guerrière de la fantasy, ainsi que la manière dont cette figure détourne et remet en question les codes conservateurs masculins du monde secondaire mis en scène et du cadre générique dans lequel elle s'inscrit. L'analyse du corpus se décline ensuite en deux parties distinctes : la première se centre sur la féminisation de l'archétype du tueur de dragon·nes, étudiant la façon dont la posture de la tueuse contribue conjointement à la réactualisation et au détournement du récit androcentré ; la seconde fait état de la capacité de mouvement, donc de l'agentivité, exacerbée de la guerrière, qui culmine dans la figure de la dragonnière, dont le vol de la dragonne transforme d'autant plus les possibilités d'agir.

4.1 Définir la guerrière de la fantasy : reprise et subversion du récit androcentré

En études culturelles, plusieurs travaux se sont penchés, ces dernières décennies, sur ces guerrières fictionnelles et sur l'imaginaire collectif qui s'articule autour d'elles (Inness, 1999 ; Heinecken, 2003 ; Sweet, 2014 ; Brown, 2015 ; Demeule, 2020 ; Tatar, 2021 ; Salaun, 2022 ; Hiergeist et Schäfer, 2024). La question de l'image, et plus précisément des représentations (le plus souvent visuelles et iconographiques) des figures de « femmes fortes » (*strong women*, *strong female characters*) et de leurs corps, y tient une place prépondérante[189]. Toute « femme forte » et toute résistante n'étant toutefois pas une guerrière (Demeule, 2020, 6)[190] et toute guerrière n'évoluant pas dans un monde secondaire de fantasy, il convient de cerner les contours de cette figure féminine du moment qu'elle s'incarne en fantasy.

J'emprunte, ici, à la définition proposée par Fanie Demeule : « Une guerrière commet des actes *physiques violents* pour *attaquer, se défendre elle-même ou autrui*. Son élément-clé, au-delà du port et du *maniement d'armes ou de l'utilisation de son corps comme d'une arme*, résiderait en sa *fonction combative majeure*, et

[189] À ce sujet, Jeffrey A. Brown indique que les images des femmes en culture populaire sont animées de contradictions et peuvent engendrer des réceptions paradoxales, relativement aux publics qui se les approprient (2015, 7). Dans un contexte culturel où les grandes maisons de production et franchises cherchent à rejoindre un public féminin tout en continuant de plaire à leur public traditionnel masculin, les héroïnes d'action (*action heroines*) sont *à la fois* dotées d'un potentiel subversif et permettent d'explorer de nouvelles potentialités et voix/es narratives, tout en réitérant des normes culturelles violentes. Parmi ces dernières se trouvent l'association des corps féminins – ceux des personnages et des actrices qui les incarnent – à la beauté et à la sexualité, de même que leur fétichisation et leur contrôle (7).

[190] Fanie Demeule souligne à juste titre le glissement étymologique entre *strong female character* et guerrière : « plusieurs auteurs et critiques (Mainon et Ursini, 2006 ; Brown, 2011 ; Early, 2003 ; Stuller, 2010 ; Cocca, 2016) se sont intéressés aux personnages de femmes fortes en les désignant par le terme "guerrières", faisant cohabiter autour de la notion de pouvoir de véritables soldates avec des intellectuelles et des souveraines, telles que les récentes Hermione Granger (*Harry Potter*) ou Daenerys Targaryen (*Game of Thrones*). Les figures de *guerrières* et de *résistantes*, si elles ont été communément (et peut-être commodément) confondues et réunies sous le couvert de la *force féminine,* demeurent somme toute assez différentes. » (2020, 6, l'autrice souligne)

non occasionnelle, à travers le récit. » (6, je mets en relief) De cette conceptualisation se dégagent quatre éléments-clés, qui chacun constitue une réaction à la figure féminine passive traditionnelle, une appropriation d'une caractéristique associée à la masculinité par le patriarcat et, donc, un brouillage des frontières de la masculinité et de la féminité hégémoniques telles qu'édifiées par ce même système :

(1) La guerrière fait usage de **violence**. Or, l'agression est, en contexte patriarcal, régulée par les normes de genre : elle est associée au genre masculin, tandis que la non-violence et le *care*, soit le fait de prendre soin d'autrui[191], relèvent de la féminité. Toutefois, la question de la violence ne se résume pas à cette première division binaire qui, le plus souvent, naturalise des comportements acquis. De fait, selon les psychologues Anne C. Campbell, Steven Muncer et Bernard Gorman, spécialistes de la violence chez les hommes et les femmes, l'agressivité des femmes, qui sont socialisées à réprimer leur violence, est perçue par ces dernières comme « *expressive* », soit reliée à la perte de contrôle de soi. Elle est considérée comme négative[192] (1993, 126) et souvent marquée par l'expression de la colère ; les hommes, quant à eux, ont une vision *instrumentale* plus positive de l'agression, laquelle les mène à l'acquisition d'un meilleur statut social ou de récompenses matérielles (126). Ces perceptions sont renforcées par l'environnement et les rôles sociaux :

> Men characteristically hold positions of higher status than women and simultaneously take a greater part in the military, competitive sport and industry which tend to legitimize the use of aggression. As the primary caretakers of children, it is advantageous for women to view their aggression as a force to be controlled, just as it is equally adaptative for them in work-related roles of lesser power (see Eagly, 1987). (131)

Ainsi, la violence, qu'elle soit exprimée par un homme ou une femme, est associée au *power over* et à la notion de contrôle – de soi ou des autres. Elle s'exprime à travers un réseau de relations. Elle n'est pas non plus figée selon l'identité genrée de l'individu, étant plutôt adaptative. Dans les milieux traditionnellement masculins, une femme, par exemple, doit user d'une agressivité instrumentale (131), mais est possiblement confrontée à une culpabilité reliée à sa socialisation genrée : « In the normal course of growing up, girls learn to respond to their aggression not with a sense of being purified and calmed

[191] Caroline Ibos, Aurélie Damamme et al. indiquent qu'en « anglais, le mot *care* est polysémique et désigne notamment le souci, soit un état émotionnel ou une disposition d'esprit associés à un ensemble de pratiques orientées vers le soin non médical. Il s'agit donc de se soucier d'autrui de façon active, en faisant quelque chose. » (2019, 9) En études féministes, le concept de *care* est attribué à Carol Gilligan (*In a Different Voice*, 1982) et a été développé par Joan C. Tronto (*Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*, 1993).

[192] « [W]e suggested that women tend to hold an expressive view of aggression. Their model of aggression has been formally expressed in the academic arena by those who view aggression as *the discharge of drive, arousal or stress through the temporary suspension of self-control* […]. » (Campbell, Muncer et Gorman, 1993, 126, je souligne)

but with a sense of shame. Aggression feels good to men but not to women. » (Campbell, 1993, 7-8) La violence de la guerrière de la fantasy se trouve au carrefour de ces représentations : femme dans un milieu d'hommes ou, du moins, empruntant aux valeurs extradiégétiques de la masculinité conservatrice occidentale[193], elle doit adopter la vision de la violence associée à ces derniers tout en étant confrontée à la perception négative d'une femme perdant le contrôle. À ceci s'ajoute un dernier élément, souligné par Patricia Pearson, que Demeule reprend dans sa thèse sur les Néo-Amazones :

> [la] conception de la nature féminine comme non violente joue un rôle important dans les *a priori* face aux femmes et contribue à nourrir l'idée selon laquelle elles seraient naturellement dotées du souci du bien-être collectif, qui ferait en sorte qu'elles sont incapables de blesser autrui. Elle soulève par conséquent l'éminence du paradoxe que représente la violence au féminin, cette violence qui n'est jamais, au fond, complètement cruelle (Demeule, 2020, 139)

La représentation de l'agressivité des femmes, donc de la guerrière, se trouve ainsi liée à l'idée du bien commun. Elle n'est ni pure ni gratuite, peut être justifiée[194].

(2) La guerrière **lutte, entre autres, physiquement**. Comme la violence, le combat physique, dans une société patriarcale, s'organise autour d'une dichotomie entre le féminin et le masculin, elle-même orchestrée autour d'une division entre l'espace privé (associé à la féminité) et l'espace public (associé à la masculinité). À ce sujet, Collette Guillaumin indique que

> [d]ans cet espace public qui n'est pas le leur, la fabrication du corps des femmes repose sur l'évitement et non pas sur la confrontation. Les enfants filles ont appris à éviter le combat et la lutte physique que les adultes veillent à leur interdire dès l'enfance. Adultes, les femmes sont conditionnées à éviter le contact ou même la simple proximité. Pas de rugby pour les femmes, mais *pas non plus de flânerie semi-attentive dans un lieu libre, parmi des pairs potentiels,* seulement une marche surveillée parmi *des prédateurs potentiels.* Le corps des femmes est construit coupé des autres corps pairs, isolé et enclavé dans un espace de restriction. L'éducation des femmes vise à la privation de leurs potentialités physiques, ou du moins à une large restriction de celles-ci. (1992/2016, 133, l'autrice souligne)

En ce sens, la guerrière, parce qu'elle lutte, fait intrusion dans un espace physique et social qui n'est pas le sien : celui des hommes. Elle dérange, ce faisant, le système patriarcal en place, perturbe la frontière

[193] Même si le personnage peut évoluer dans un monde non patriarcal, comme c'est le cas dans des œuvres plus récentes, la production et la réception ont lieu dans la société occidentale actuelle qui, elle, demeure organisée autour du système de valeurs binaire associé au patriarcat. Il n'est ainsi pas surprenant que ces enjeux se retrouvent soit textualisés, soit exprimés lors du processus de création, soit énoncés de quelque manière par le public s'appropriant l'œuvre et le personnage de la guerrière qui y prend forme.

[194] Dans le même ordre d'idées, Heinecken écrit que le désir de protéger ses petits justifie l'agressivité de l'héroïne d'action « maternelle » (2003, 28).

entre la masculinité et la féminité, entre le public et le privé. Ce brouillage n'est cependant pas sans dangers pour elle qui marche désormais parmi les prédateurs potentiels, dont certains font figure d'obstacle sur le parcours de la guerrière, qu'ils cherchent à écarter ou à faire disparaître.

(3) La guerrière prend les **armes**. Or, à l'instar de la lutte, les armes sont, en Occident, régies par une série de règles non dites et le plus souvent portées et manipulées par les hommes, sans être explicitement interdites aux femmes (130). Surtout, elles sont une manière de « transform[er] le monde à distance » (130), un

> prolongement de l'action corporelle bien au-delà des frontières du corps. Là où les hommes expérimentent leur corps à distance, le projettent ou le prolongent à l'aide d'objets divers ou d'armes, et cela depuis les jeux de leur enfance, les femmes ont, elles, l'expérience de la limitation à leur propre espace corporel. (130-131)

C'est dire que la guerrière occupe et utilise l'espace en projetant et prolongeant son corps, un corps qui, à l'origine, a appris à s'effacer, à prendre le moins de place possible – ou, du moins, si la protagoniste s'y refuse, il s'agit des attentes de sa société. Ce faisant, elle brouille de nouveau la limite entre la masculinité et la féminité, empruntant aux valeurs et à la socialisation des hommes comme des femmes.

Ces armes de la guerrière ne sont d'ailleurs pas des objets de parade : elle sait les utiliser, les récits mettant souvent en scène ou du moins évoquant cet apprentissage, en un jeu de miroir avec le récit initiatique masculin traditionnel. Les armes sont à la fois une manière de prouver sa valeur et de se protéger des agressions, souvent celle des hommes. En fantasy, plus précisément, la guerrière n'est souvent pas uniquement une bretteuse redoutable. Elle peut notamment être dotée de magie et/ou voler à dos de dragon·ne.

(4) La violence, la lutte et l'usage des armes sont constitutives de la posture de la guerrière de la fantasy, sa **caractéristique centrale**. Cette dernière, si elle a un impact discursif politique notable, principalement féministe et queer, dans la diégèse, ne se cantonne toutefois pas du côté de l'imagerie symbolique. Elle a régulièrement une répercussion sur la structure et sur la narration, *d'autant plus amplifiée lorsque la guerrière de la fantasy constitue l'un des personnages principaux et focaux du récit*, voire lorsqu'elle occupe la position centrale du héros tueur de dragon·nes ou dragonnier. C'est, de ce fait, l'arc narratif masculin de la fantasy, avec ses idéologies et valeurs, qui est réactivé, puis remis en question.

Il ne s'agit toutefois pas d'une substitution pure et dure d'un héros mâle par un héros femelle, laquelle comporte ses dangers :

> attempts to construct a female hero based on simple substitution fail badly. A female hero who is as blood-thirsty (i.e. brave) and manipulative (i.e. clever) as her male counterpart does nothing to redefine that characterization and the ideology it naturalizes; she may even reinforce it by lending it a new legitimacy. (Cranny-Francis, 1990, 6) [195]

Cette substitution est d'autant plus inadéquate qu'elle empêche d'établir un déplacement efficace de l'expérience des femmes dans la culture occidentale actuelle[196]. Au contraire, l'arc narratif masculin de la fantasy est retravaillé par la présence d'une guerrière en ce qu'il hybride le parcours du héros aux enjeux liés à la socialisation féminine et au corps femelle : menstruation, contraception, expériences de la domination masculine, violences sexuelles et de genre, contrôle du corps et de la sexualité, difficultés à occuper l'espace public et à y prendre la parole, etc. C'est ce que souligne Jane Tolmie : « Motifs of rape, domestic abuse, forced marriage and other forms of gender-based oppression and violence are markedly interlaced within contemporary fantasy novels. Female characters experience them as aspects of a continuum rather than as isolated difficulties. » (2006, 148) À la fois forte et vulnérable (Heinecken, 2003, 134), la guerrière de la fantasy s'inscrit donc à la confluence des parcours féminin et masculin, en permet la critique et le renouvellement. Sa prise de parole et sa quête d'autonomie[197] ébranlent le système, celui de la diégèse comme les codes autour desquels s'articule la fantasy traditionnelle.

Finalement, j'ajouterai un cinquième et dernier élément à cette définition de la guerrière de la fantasy :

(5) La guerrière contemporaine combat un **système qu'elle ébranle,** ne serait-ce que par son existence. Dans certains cas, elle en triomphe. Se retrouve ici cette idée du bien commun reliée à l'agression féminine. Pour cette raison, Maria Tatar lie la combattante contemporaine de la culture populaire, modelée selon elle sur les figures féminines subversives issues des contes de fées auxquelles elles empruntent la célérité

[195] Sur la figure héroïque masculine patriarcale, Maria Tatar écrit : « [This model is] always based on a troubled and troubling male development model, one that can quickly become emblematic of what today, in a stroke of deep irony, we no longer lionize but call toxic masculinity. Myths have been said to enact repressed wishes and have a profoundly antisocial dimension; hence the deep paradox of enshrining as cultural heroes men who are living embodiments of social pathologies. » (2021, 20)

[196] Brian Attebery émet une réserve similaire : « Copying the male initiation story with a female protagonist is one solution, but an inadequate one if the writer wishes to connect with women's actual experience in our culture. Few women even today can find in their own lives any analog of the male hero's freedom of movement or his expectation of power and rank at the end of his quest. An effective female initiation fantasy should be, at least at the beginning, more recognizably grounded in the biological and social reality of a woman's life, but in the course of events it should somehow transcend that reality. » (1992b, 91)

[197] Heinecken écrit ceci au sujet de la quête d'autonomie des héros féminins, établissant une distinction fondamentale entre le personnage féminin héroïque et sa contrepartie masculine : « While traditional heroic texts foreground the establishment of control over others (the ultimate goal of bodily control), female centered texts primarily articulate concerns/tensions with autonomy, issues over gaining and maintaining control over the self. In other words, female control is about establishing the independence and self-determination with which heroes begin. » (2003, 152)

verbale (2021, 252), à la quête de justice sociale, aussi l'un des traits associés aux personnages féminins des contes : « They're also committed to social causes and political change, though not without running into the uncomfortable paradox of finding that social crusade against violence can beger more violence. » (243)[198] Lorsque la guerrière vit dans un monde secondaire patriarcal, le système mis à mal peut être celui de la domination masculine : « So, it seems that for many female fantasy writers, patriarchy itself serves as the female adventure and oppressive gender-based structures consistently provide the external criteria that define extraordinary women. » (Tolmie, 2006, 155) Ironiquement, ce sont donc les contraintes du système patriarcal qui servent à définir la guerrière comme extraordinaire. À ceci s'ajoute le fait que l'héroïne est souvent seule, ou du moins isolée des autres femmes combattantes, que ce soit par l'espace géographique ou par les valeurs qu'elle incarne. Sa conquête inclut celle de la sphère publique, de l'autonomie, de la parole[199].

En résumé, la guerrière de la fantasy perturbe le système en place, qu'il s'agisse des codes génériques de la fantasy conservatrice ou ceux des genres féminin et masculin tels qu'édifiés par le patriarcat. Prenant la place du héros mâle dans le récit, elle entre ce faisant dans la sphère publique, s'approprie l'espace et la parole narrative, et permet, par leur déplacement au sein de la diégèse, la visibilisation d'enjeux féministes contemporains au moment de l'écriture.

Or, que se produit-il lorsqu'un·e dragon·ne, antagoniste ou allié, devient une figure centrale au parcours de la protagoniste guerrière ? Dans le brouillage des frontières que constitue la guerrière entre le féminin et le masculin, la figure de lea dragon·ne intervient comme un catalyseur de changement, une aide vers la libération et/ou l'ascension vers le pouvoir du personnage féminin principal. De fait, nombreux sont les univers secondaires où le simple fait de chevaucher ou de tuer un·e dragon·ne est une affaire masculine. Le lien d'une guerrière avec un·e dragon·ne permet ainsi la remise en question de la tradition, avec elle, celle du schéma classique du tueur de dragon·nes ou de celui, plus contemporain, du dragonnier, tout en mettant de l'avant les obstacles reliés à son genre auxquels la protagoniste est confrontée.

[198] J'emprunte cet élément de définition à la figure de la *female trickster* élaborée par Tatar dans *The Heroine with 1,001 Faces* (2021), dont la guerrière (*warrior women*) est l'un des avatars actuels dans la culture populaire – les autres étudiées par Tatar sont les *crazed crusaders*, les *artful avengers*, les *savy saviors* et les *reinvented Eve*.

[199] Se tisse ainsi une filiation avec la figure de l'Amazone : « une icône de la révolte et de la résistance, symbole d'un féminin puissant qui s'approprie des attributs masculins tels que les armes et la violence, la conquête de la sphère publique, l'autonomie et la parole, pour affirmer son autorité. » (Joubi et Oberhuber, 2019)

4.2 Tueuse de dragon·nes : isolement et résistance féminine

Les tueuses de dragon·nes ne sont pas légion, et celles qui se trouvent dans la posture de personnage principal sont d'autant plus rares. S'inscrivant dans la lignée des tueuses de monstres[200], ces guerrières subvertissent la tradition masculine associée à la chasse aux dragon·nes, tant de manières extradiégétique qu'intradiégétique. Ainsi, on l'a vu au précédent chapitre, la princesse Cleolind de *The Priory of the Orange Tree* (2019) de Samantha Shannon n'a jamais été une demoiselle en détresse : elle est plutôt la mère fondatrice du Prieuré de l'Oranger, une confrérie de tueuses de dragon·nes dont la vocation est de garder l'Oranger, source de magie, et de protéger les êtres humains contre les *wyrms* et leur corruption[201], et contre *the Nameless One*, gigantesque dragon rouge – qui évoque la figure du diable – dont le retour a été prophétisé. Entraînées au combat depuis leur plus jeune âge, ces sœurs-guerrières constituent une réécriture subversive du mythe extradiégétique du tueur de dragon·nes : là où le héros seul vainc les créatures ailées, Cleolind, on le découvre, n'était pas seule dans son combat, et a formé une communauté de combattantes dont les efforts sont mis en commun pour le bien de tous·tes. Ce détournement est d'autant plus extrapolé par le fait que *the Nameless One* est mâle, incarnation de la figure du pouvoir masculin corrupteur finalement mis à mort à la fin du roman par l'alliance de tous les personnages, dont la tueuse Eadaz du Zāla uq-Nāra (Ead) et la dragonnière Tané[202].

Cependant, si le roman culmine par l'association des protagonistes, qui font front commun contre la menace draconique, il met initialement en scène des personnages isolés. C'est entre autres le cas d'Ead, laquelle, bien qu'issue de la communauté du Prieuré, a été envoyée au reinaume d'Inys où, comme je l'ai analysé au chapitre 3, sa voix et le récit de la première tueuse, Cleolind, mère fondatrice de son ordre, sont régulièrement étouffés, masculinisés[203]. Seule la narration, en se centrant sur la perspective narrative de la guerrière, accorde légitimité à la parole d'Ead, alors géographiquement et discursivement isolée. Ainsi, dans *The Priory of the Orange Tree*, la tension entre la tradition masculine du tueur de dragon·nes et sa subversion est double : d'abord, elle consiste en la mise en scène d'une tueuse ancestrale, Cleolind, et de la communauté

[200] Entre autres exemples qui ont fait l'objet d'études, voir X*ena: Warrior Princess* (1995-2001), *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003), *Underworld* (2003-), *The Shadowhunters Chronicles* (2007-). À noter que la plupart de ces œuvres relèvent du sous-genre de la fantasy urbaine, dans laquelle les éléments surnaturels côtoient un cadre contemporain sans y être nécessairement étrangers, au contraire du fantastique.

[201] Les *wyrms* sont porteurs de la peste draconique (*Draconic Plague*).

[202] Des personnages principaux masculins participent également à la bataille finale, signe qu'il ne s'agit pas d'une lutte du féminin contre le masculin, mais d'une guerre contre une masculinité spécifique, corruptrice.

[203] La masculinisation a pour objectif d'effacer les femmes et les autres identités sexuées et de genre. La féminisation, quant à elle, tend à redonner agentivité à ces dernières dans un espace social qui les tient en marge du pouvoir. D'un point de vue intradiégétique, *The Priory of the Orange Tree* met donc en scène la masculinisation d'une figure féminine, alors que d'un point de vue extradiégétique, il s'agit de la féminisation d'une figure masculine.

de tueuses qui lui a succédé, plutôt que d'un héros œuvrant seul à la destruction de la menace draconique ; ensuite, en une inversion du processus créateur de l'autrice Samantha Shannon. Cette dernière masculinise une figure féminine guerrière, dont le rôle est réduit à celui de la demoiselle en détresse, dans un déplacement de la violence systémique que subissent les femmes réelles, dont l'agentivité et les rôles ont régulièrement été minimisés. Là où la masculinisation mène à l'effacement du féminin agentif, la féminisation, elle, permet à la figure féminine une forme d'émancipation, une ouverture de l'arc narratif traditionnel vers d'autres possibilités.

C'est ce qui se produit également dans *La Tueuse de dragons* (2010) d'Héloïse Côté, où émancipation côtoie cette fois remise en question du récit androcentré et dénonciation de la violence masculine.

4.2.1 De la répétition du schéma masculin au détournement de la légende

Le cycle de *La Tueuse de dragons*, composé d'un premier roman du même titre (2010) et d'un second, *Les monstres intérieurs* (2016), met en scène une jeune femme du royaume d'Austrion, Deirdra, qui, comme l'indique le titre, est surtout caractérisée par son métier : celui de tueuse de dragon·nes. Le paratexte du premier tome, celui dont il sera principalement question ici, en plus de poser la protagoniste dans une position narrative centrale (puisque ce sera autour d'elle que se déploieront les événements, annonce le titre), trace donc dès la couverture une filiation entre la figure masculine du tueur de dragon·nes et Deirdra[204]. Cette filiation est d'ailleurs réaffirmée à la première phrase de l'incipit du tome 1 – « Depuis l'aube, Deirdra traquait le dragon » (Côté, 2010, 1) –, ainsi que dans les pages qui suivent, où le champ lexical lié à la chasse – les noms communs « carnivore » (1), « victimes » (1), « traces » (1), « proie[s] » (1, 2), « bête » (2), les verbes « traqu[er] » (1), « trouver » (1), « abattre » (1), etc. – qui parsèment la focalisation interne de la jeune femme établissent clairement son statut de tueuse de monstres.

Or, le titre fait plus que de positionner la jeune femme au sein d'une lignée. Par sa féminisation, il opère déjà un déplacement initial dans l'horizon d'attente et propose d'emblée une alternative au récit normatif : une figure féminine est posée en personnage principal dans une trame narrative où, le plus souvent, un

[204] Voir annexe D. La couverture, comme traversée par une ligne invisible du coin supérieur gauche au coin inférieur droit, peut être séparée en deux cadres triangulaires. Dans le cadre supérieur droit, Deirdra est en pleine action : lame levée, bouche ouverte sur un cri guerrier, elle paraît traverser l'espace, qu'elle occupe d'ailleurs autant qu'elle le peut malgré sa petite taille par ses bras étendus, son arme brandie, son foulard et sa ceinture battant au vent. Dans le triangle inférieur gauche, l'adversaire, le dragon, la tête basse, semble au contraire plus figé, à l'étroit dans son cadre. Ses yeux sont posés sur la protagoniste, davantage pour illustrer le fait qu'il ne bouge pas aussi rapidement qu'elle que pour représenter la menace d'une morsure ou de flammes à venir. C'est donc la position de supériorité de la tueuse sur la créature qu'elle chasse, visuellement écrasée avant de l'être concrètement, que met en scène la couverture, annonciatrice de la victoire prochaine de Deirdra.

homme est le héros. En prenant la « place » normalement dévolue au héros mâle, la protagoniste est ainsi mise dans une potentielle posture de pouvoir et d'agentivité, et celle-ci est d'autant plus réaffirmée par le fait que seul le point de vue de Deirdra – sa vision du monde, mais aussi ses angles morts – est relayé par l'instance narrative[205].

Or, cette substitution de la figure masculine par la figure féminine ne se produit pas seulement au sein de l'imaginaire extradiégétique du tueur de dragon·nes : elle se fait parallèlement dans le monde secondaire mis en scène. De fait, traquer les dragon·nes, en Austrion, est une profession généralement réservée aux hommes. L'appartenance et l'identification de Deirdra au sexe féminin la distinguent des autres chasseurs[206] de monstres : « pour autant qu'elle le sache, elle était la première [femme] à se joindre à la confrérie depuis plusieurs décennies » (Côté, 2010, 27). Sa spécificité, et les difficultés rencontrées, sont expliquées et d'autant plus amplifiées par le système patriarcal en place en Austrion, où les femmes ne peuvent diriger ni seigneurie ni armée[207], où la patrilinéarité est naturalisée et édifiée au rang de loi[208] et où la féminité est régulièrement employée à titre d'insulte[209] par la majorité des combattants que la protagoniste côtoie.

La légende fondatrice intradiégétique même des chasseurs de monstre est marquée par la masculinité :

> Les *origines* d'Ubad étaient *obscures* : certains prétendaient qu'il était le fils d'une noble et d'un serf, d'autres d'un seigneur et d'une paysanne. Les légendes qui l'entouraient ne concordaient pas sur ce point précis […]. Ubad avait épousé une jeune fille qui lui avait donné

[205] De manière globale, la focalisation du récit sur Deirdra opère, dans *La Tueuse de dragons*, un double décentrement du récit masculin : à la féminisation initiale du tueur de dragon·nes – et à la mise en relief parallèle d'enjeux liés à l'expérience féminine dans une société patriarcale – s'ajoute le décentrement du récit conservateur du héros. De fait, au cours de sa quête, Deirdra croise le personnage de Thad, qui, lui, se rapproche davantage de la figure héroïque masculine : fils bâtard d'un seigneur découvrant ses nobles origines au fil du roman, Thad parvient à vaincre son demi-frère corrompu et avide de pouvoir en rejeter à la possibilité de contrôler les dragon·nes. Or, son point de vue n'est jamais véhiculé dans le roman et sa victoire ne se fait pas sans le concours de Deirdra, à laquelle revient la décision ultime de renoncer à l'abus de pouvoir sur la nature. Le héros traditionnel s'en remet à la protagoniste.

[206] Afin de marquer la masculinité qui caractérise la profession de Deirdra, de même que la singularité de la protagoniste, j'ai choisi de conserver les noms masculins « tueurs » et « chasseurs » afin de désigner le groupe d'hommes traquant les dragon·nes en Austrion, et d'utiliser « tueuse » et « chasseuse » lorsqu'il s'agit de Deirdra.

[207] On y dit de la veuve Nettia que ce « n'est sûrement pas [elle] qui va réclamer la seigneurie de son père. Elle est trop occupée à jouer les veuves éplorées. Et puis, l'armée n'accepterait jamais d'obéir à une femme » (Côté, 2010, 378).

[208] « Ce renégat a perverti les *lois des esprits de la nature* qui déterminent que les possessions du père sont transmises seulement par le sang ! » (Côté, 2010, 140, je souligne)

[209] « *Même une fille a réussi à avoir la bonne réponse !* » (Côté, 2010, 223, en italique dans l'original)

> *deux fils* […]. Il coulait des jours heureux en compagnie de sa famille quand un colossius[210] avait **attaqué le village et tué sa femme et ses enfants**.
>
> **Fou de douleur**, Ubad s'était **mis en quête du monstre qui avait décimé les siens**. La légende voulait que l'étoile du nord ait guidé ses pas dans les monts de Maestas où […] il avait réussi à **terrasser le colossius**. Ubad avait **coupé la griffe** d'un des deux pentalules de l'animal **en symbole de sa victoire** et **mangé son cœur pour s'emparer de sa force et de sa puissance**. Ensuite, comme la mort du prédateur n'avait pas apaisé son **courroux**, il s'était **mis en quête d'autres dragons à tuer**. […]
>
> Cependant, il souhaitait que d'autres *reprennent le flambeau* afin que sa **vengeance** *perdure de génération en génération*. Il recueillit des enfants qui erraient dans les villages, des *orphelins* ou des *bâtards* comme lui, afin de leur *transmettre* son savoir sur les dragons. […]
>
> Ainsi, *depuis trois siècles*, des *maîtres entraînaient* des *apprentis* tueurs pour qu'ils accomplissent la **vengeance d'Ubad**, avec l'étoile du nord pour *guider* leurs pas (Côté, 2010, 173-174, je mets en évidence)

La légende, récit emboîté dans le récit, fait état des actes d'une figure masculine aux origines sociales troubles (ni noble ni serf, ou les deux à la fois), qui voit sa lignée légitime (ses fils) décimée et sa femme, tuée. C'est ici que surgit le premier enjeu thématique ayant une incidence structurelle, puisqu'il oriente tant la quête d'Ubad que celles des tueurs en général, et celle de Deirdra en particulier : la vengeance, elle-même amplifiée par une violence qui parsème l'extrait – les verbes « tué », « décimé », « terrasser », « coupé », « s'emparer », « tuer » ; les noms « douleur », « mort ». De fait, on y retrouve bien le schéma archétypal récurrent des quêtes masculines (mis en évidence en gras dans l'extrait), lorsqu'un monstre, réel ou symbolique, est mis en scène : quelque chose d'horrible est fait par un monstre (humain ou pas) à une femme – mère, sœur ou amante du héros[211]. Ce dernier, souhaitant la sauver ou la venger (et se venger pour ce qui lui a été pris – et donc, ce qui lui appartenait, selon une logique patriarcale), se lance à la poursuite de la créature. Le désir de vengeance devient ici moteur narratif, force symbolique, puissance agentive, puisque c'est grâce à celle-ci que le protagoniste acquiert le pouvoir de vaincre son ennemi – et le pouvoir de son ennemi, par l'appropriation et l'usage de ce qui est le propre de ce dernier. Dans le cas d'Ubad, il s'agit du corps du colossius, qui devient trophée, « symbole de sa victoire » : il prend les armes de son

[210] Énormes et ayant une vision basée sur le mouvement, les colossi sont, avec les minusi (petits charognards) et les sourni (de taille moyenne, caractérisé·es par leur intelligence), l'une des trois espèces de dragon·nes de l'Austrion.

[211] *TV Tropes* désigne ce type d'élément déclencheur dans l'arc narratif du héros par l'appellation *Disposable Woman* ou, selon l'œuvre ciblée, *The Lost Lenore*. Dans le premier cas, le personnage féminin est « jetable » et caractérisé par son absence de développement (S.a., s.d.c). Il est souvent oublié par les autres personnages une fois la vengeance accomplie. Dans le deuxième cas, la femme décédée continue d'avoir un impact significatif sur le récit et ses protagonistes (s.d.d). Dans les deux tropes, la mort d'une femme est à l'origine du parcours du héros et traduit souvent une logique patriarcale, d'autant plus amplifiée dans le premier cas : la figure féminine, souvent passive, n'a pas voix au chapitre.

ennemi, soit ses griffes, et consomme le cœur du colossius, emblème de sa force et de sa vitalité – les colossi étant, comme leur nom l'indique, des colosses, soit les plus gros·ses dragon·nes qu'il soit possible de rencontrer en Austrion.

À ce désir de vengeance s'entremêle le second enjeu, cette fois plus idéologique, inhérent au récit d'Ubad, celui de la transmission (champ lexical en italique dans l'extrait). La lignée légitime, celle du sang, celle de père en fils, de l'homme a été brisée. La prise en charge d'enfants[212] sans nom, sans lignée, qui n'est pas une adoption à proprement parler puisqu'elle n'est pas légitimée par le système social hégémonique de l'Austrion, devient une manière de pallier la rupture, de colmater la faille à l'aide du ciment de la vengeance et de la violence. Il s'agit aussi d'une façon de répéter ses propres origines troubles et une vie orchestrée par l'agressivité, là où le destin (ou le hasard d'une attaque de dragon) ne lui a pas permis d'engendrer une lignée légitime. De reproduire, à l'écart du système dominant, sa marginalité, et de donner naissance une autre lignée, bâtarde, violente, qui, elle, perdure après au moins trois siècles.

La violence, répétée « de génération en génération » (174), en un cycle perpétuel où les destins sont interchangeables, n'est d'ailleurs pas uniquement dirigée vers les créatures à occire. Elle affecte aussi les tueurs et la protagoniste. Ainsi Deirdra rétorque, lorsqu'une devineresse lui propose de lire son avenir : « Mon futur ? Pas besoin d'une devineresse pour le connaître ! Un jour ou l'autre, je vais me faire massacrer par un dragon, comme tous les autres tueurs » (19). La répétition du massacre est soulignée par la comparaison de la protagoniste avec « tous les autres tueurs », laquelle contribue à inclure la jeune femme dans ce cycle perpétuel où les tueurs tuent les dragon·nes et sont tués par eux et elles.

De la vengeance, de la violence, Deirdra est donc bien l'héritière. En témoigne le fait que, comme beaucoup de tueurs de dragon·nes, elle cherche à égaler sinon à dépasser le record d'Alastorus, qui aurait abattu neuf créatures. S'en suit une logique de compétition, qui caractérise la communauté des chasseurs :

> Consciente qu'il n'y avait pas un instant à perdre, elle avait aussitôt pressé sa monture en direction du nord. Il s'agissait d'abattre le monstre *avant qu'un autre tueur le repère*. Les colossi se faisaient de plus en plus rares dans le sud de l'Austrion – six mois pouvaient s'écouler sans qu'on en voie un –, de sorte que *les tueurs de dragons se livraient une compétition farouche lorsque l'un d'entre eux se manifestait* (1, je souligne)

Cette compétition incessante, d'autant plus amplifiée par la rareté des créatures chassées, fait écho à la culture viriliste extradiégétique, laquelle promeut l'expression d'une masculinité conservatrice articulée

[212] Ce sont des garçons qui sont recueillis et transformés en tueurs de dragon·nes.

autour de la notion de puissance : « la Puissance, cela se mesure, mais sans avoir de valeur absolue. Cela ne se mesure que pour se comparer, n'a de valeur que relative. […] Et les hommes de dénombrer, de comparer leurs conquêtes, d'évaluer, de comparer leurs biceps, leurs scores, leurs gains, leur réussite, leur pouvoir… » (Falconnet et Lefaucheur, 1975, 35)[213]. Cette logique, déplacée, se manifeste chez les tueurs de dragon·nes non seulement par leur chasse incessante, par le désir d'abattre une créature « avant qu'un autre tueur [la] repère », mais aussi par le collier de griffes que chacun porte afin de rendre manifestes ses victoires : « les tueurs de dragons [les] portaient autour de leur cou comme preuve de leur valeur et du nombre de monstres qu'ils avaient éliminés. » (Côté, 2010, 16) Chaque griffe de dragon·ne est une affirmation du pouvoir de l'individu ; leur accumulation, une manière de se comparer aux chasseurs.

Et Deirdra n'échappe pas à cette dynamique, sa posture étant d'autant plus complexifiée par le fait qu'elle soit une femme. Dans cet univers marqué par une masculinité violente, par le sexisme, par la compétition plutôt que par l'alliance, la protagoniste comprend dès l'enfance, pendant son entraînement, qu'elle doit certes se distinguer, mais aussi être meilleure que les garçons. Cette nécessité est d'autant plus probante que les membres du sexe masculin n'ont de cesse de la ramener à sa féminité afin de la dévaloriser :

> « Deirdra est une bonne à rien ! Deirdra est une putain ! »
>
> Lentement, elle se relève, renifle bruyamment et quitte l'enclos, les dents serrées pour retenir ses larmes. S'il y a une chose qui n'est pas tolérée parmi les apprentis de maître Bradeus, c'est la faiblesse. […] En tant que seule fille du groupe, Deirdra a rapidement compris qu'elle doit se montrer beaucoup plus résistante que les garçons pour ne pas attirer leur mépris et leurs railleries. […]
>
> Deirdra se jure de prouver au monde entier qu'elle n'est pas une bonne à rien. Elle ne sera pas seulement une tueuse de dragons. Elle sera LA tueuse de dragons, la meilleure de tous les mangeurs de cœurs que l'Austrion aura connus, celle dont les légendes parleront. (150, en majuscules dans l'original)

[213] Le pouvoir associé à la masculinité est aussi souligné dans des travaux plus récents : *Global Masculinities and Manhood* (2011) de Ronald Jackson Murali Balaji, *La crise de la masculinité : autopsie d'un mythe tenance* (2018) de Francis Dupuis-Déri et *Contemporary Masculinities. Embodiment, Emotion, and Wellbeing* (2018) de Brendan Gough. Dans son état de la question sur la masculinité, ce dernier cite les travaux de D. Brannon, qui identifie quatre normes masculines traditionnelles (hégémoniques) : « • *No Sissy Stuff*: Men must avoid any behaviour or characteristic associated with women or femininity. • *Be a Big Wheel:* Masculinity is measured by success, power, and receiving the admiration of others. • *Be a Sturdy Oak:* Manliness is predicated on rationality, toughness, and self-reliance. • *Give 'em Hell:* Men must balance the "rationality" of the sturdy oak with daring and aggression, and must be willing to take risks in order to become the big wheel. » (2, souligné dans l'original).

À la « bonne à rien », à la « putain », insulte qui fait de Deidra un objet sexuel approprié par les garçons, la fillette oppose « LA tueuse de dragons »[214], « plus résistante », « meilleure ». Une figure, comme Ubad, de légendes. La tueuse fantasmée par la jeune Deirdra, celle qu'elle cherchera plus tard à incarner, n'est pas « une » chasseuse parmi d'autres : elle est unique, comme le dénote l'usage insistant du « LA » en majuscules, mettant aussi en relief l'importance de cette tueuse légendaire et puissante.

Cependant, il s'agit avant tout pour Deirdra, alors fillette, d'une manière d'échapper à sa vulnérabilité, ici incarnée par les larmes qu'elle retient, et par l'insulte qui met de l'avant sa féminité réduite à sa sexualité et qui sous-entend les violences sexuelles dont elle est la victime, lesquelles ont déjà été exposées au lectorat à ce moment du récit : Deirdra est régulièrement violée par son maître et par les apprentis de ce dernier. Afin de se protéger, la fillette crée donc un nouveau mythe, un mythe féminin, puissant, et son désir d'incarner un jour cette tueuse, plus que le but de sa quête, laisse paraître un souhait plus profond encore : celui d'exister, d'apparaître, de laisser une trace qui lui survivra et, à l'instar d'Ubad, de *transmettre* sinon son nom, au moins son métier et sa féminisation. Il s'agit bien là d'une subversion du mythe masculin, les filles, dans les sociétés patriarcales, ne transmettant normalement rien – ou du moins, rien qui soit socialement valorisé ou visibilisé par l'hégémonie masculine – , et encore moins un emploi qui les rende indépendantes d'un homme.

Pour parvenir à son but, Deirdra s'approprie la violence de la chasse, héritée d'Ubad, transmise de tueur en tueur : « L'excitation de la traque embrasa son sang et accéléra les battements de son cœur. Elle reprenait enfin sa chasse. Là se trouvait son bonheur. Là se trouvait également le moyen de restituer à l'enfant qu'elle avait été un peu de son honneur. » (153) La répétition « Là se trouvait », doublée de la redondance « traque », « chasse », insiste sur l'importance que Deirdra accorde à sa quête de violence. Ici se confondent, par un jeu sur les rimes, « bonheur » et « honneur », comme si la fillette violée et humiliée pouvait être lavée par le sang des créatures éliminées – et par la puissance, qu'elle croit initialement libératrice, que la tueuse acquiert par leur mort. L'hyperbole « embrasa son sang », couplée aux battements du cœur qui s'emballe

[214] Cette opposition de la féminité à la tueuse de dragon·nes, plus masculine, est régulièrement reprise, divers hommes commentant son comportement et son apparence : « — Elle correspond à la description. Et puis, t'en connais beaucoup, toi, des tueuses de dragons ? — C'est juste qu'elle est *p'tite pour tuer des monstres* » (Côté, 2010, 177, je souligne) ; « Tu es *petite pour un tueur de dragons* » (40, idem) ; « Tu as beau faire la fière, *tu es une femme malgré tout*. » (60, idem) ; « *C'est une boisson d'hommes, ça, pas de petite fille*. » (159, idem) Les hommes ont le réflexe de ramener Deirdra aux traits qu'ils lient à sa féminité – et donc à la positionner comme étant soit petite, soit vulnérable, soit douce, soit propre, soit presque enfantine, soit ne pouvant supporter la boisson. Surpris par son attitude, ils ont tous du mal à la faire concorder *à la fois* avec leur cadre de référence du féminin et celui du tueur de dragons, dont les traits exacerbent plutôt l'archétype de la virilité (grand, fort, rugueux, malpropre, adulte, consommant régulièrement de l'alcool). La vision du monde qui y est mise en scène n'est pas sans faire écho à celle de notre propre système patriarcal, dans lesquels féminité et masculinité sont mutuellement exclusives et se définissent par opposition l'une à l'autre. Ainsi, comme bien des figures de guerrières, Deirdra brouille les traits associés aux genres, tout en les reconduisant.

de Deirdra, dévoile combien ce désir de tuer l'affecte physiquement. Excitations mentale et corporelle se côtoient, la mènent et lui donnent la force d'avancer.

En plus de cette violence, Deirdra fait sien le désir de vengeance qui anime l'Ubad de la légende : « Il était hors de question qu'elle laisse ce colossius en vie. Il fallait qu'elle l'élimine, pour la petite fille couverte de boue qu'elle avait été » (151). Ici, on constate encore que la mort du dragon (un colossius, comme celui tué par Ubad) est une manière de venger l'enfant salie par l'entraînement, mais aussi par les insultes et les viols. Elle symbolise encore une fois l'honneur rétabli, le juste retour des choses. La boue revêt d'ailleurs, par le biais de l'euphémisme, une autre symbolique : Deirdra n'ayant pas été que jetée à terre, mais aussi couverte de sang et de sperme, l'image rappelle une nouvelle fois ce qu'elle perçoit comme sa souillure.

La quête masculine d'Ubad et les enjeux symboliques de vengeance, de transmission sont donc transformés par le biais de l'expérience de la féminité de Deirdra. Il y a, dans *La Tueuse de dragons*, plus qu'un simple renversement, où une figure féminine adopterait et répéterait des comportements associés à la virilité conservatrice. Deirdra est davantage qu'une personne sans lignée, coupée du système hégémonique, raboutée à un appareil de transmission masculin fondé sur l'acquisition de connaissances, sur le fait d'être unique (ou de le devenir), sur la vengeance et le sang versé : elle est une femme dans un monde patriarcal, que beaucoup d'hommes cherchent à s'approprier. Et c'est la prise en compte de ce statut de double marginalité (celui de femme et celui de tueur) dans la diégèse, mais aussi dans la construction du personnage, qui permet d'aller au-delà du renversement héros/héroïne contre lequel Cranny-Francis met en garde (1990, 6). Ce que le personnage de Deirdra illustre, c'est que le choix d'un personnage féminin comme protagoniste principal ne peut se résumer à une simple réitération du schéma masculin. C'est d'autant plus vrai lorsque le monde mis en scène est un univers patriarcal comme celui de l'Austrion, où les femmes (et d'autant plus les femmes hors normes, plus vulnérables[215]) sont sujettes à l'appropriation par les hommes.

Les motivations initiales de Deirdra se rapprochent alors davantage de la formule structurelle suivante : quelque chose d'horrible est fait à une femme, qui veut se venger. Ce schéma, scénario classique du *rape-revenge*[216], contribue au paradoxe de la protagoniste. En effet, Deirdra, à l'instar de beaucoup de figures

[215] Deirdra dit qu'en tant que tueuse, elle n'a pas droit au respect. Le respect est dû aux dames. Elle n'en est pas une.

[216] Dans son ouvrage *The Female Avenger in Film and Television: Rape-Revenge and Women's Anger* (2024), Margrete Bruun Vaage définit le *rape-revenge* comme une convention qui s'étend bien au-delà du sous-genre de l'horreur auquel il est parfois réduit (2). Il s'agit d'une structure narrative se déclinant en deux temps : « the rape of the female protagonist, often depicted graphically, is followed by her revenge, typically very violent and portrayed in vivid detail too, as she tracks down her rapists to punish them. » (1) Il s'agit, à mon sens, de l'envers des tropes *Disposable Woman* et *The Lost Lenore*, dont fait état la note 211 : que se produit-il lorsque le personnage féminin violenté survit à son agression, est la protagoniste principale et décide de se venger ?

guerrières, répète initialement la vengeance, la violence. Elle contribue par là à réitérer l'hégémonie de ces valeurs masculines et la trame narrative qui leur est associée – en les teintant, toutefois, de son expérience féminine des violences de genre. Si elle brise éventuellement le cycle, c'est en acceptant d'en sortir.

4.2.2 De la violence sexuelle au refus de la légende[217]

C'est cette sortie du cycle que le roman *La Tueuse de dragons* met en scène. Pour ce faire, il réactive la tradition de violences genrées qui forme l'une des couches interprétatives de l'imaginaire des relations entre femmes et dragon·nes, comme on l'a vu, pour proposer une réécriture de la figure du dragon mâle violeur qui s'en prend à une jeune femme. Cependant, dans le cas de Deirdra, celui qui la violente n'est pas un dragon mâle réel, déplacement d'une figure masculine cherchant à s'approprier un corps féminin[218], mais un être humain en position d'autorité, auquel est accolée l'image d'un dragon. Il s'agit de son maître, Bradeus :

> Il a des yeux vert-jaune qui effraient Fillette parce qu'ils lui *rappellent ceux des minusi.* […] Maître Bradeus lui fait peur, il est *presque aussi grand et plus large que les dragons qui l'ont attaquée.* (Côté, 2010, 34, je souligne)
>
> À ses côtés, l'homme *aussi gros qu'un minusius* semble dormir. Deirdra ne s'y fie pas : maître Bradeus dort *comme les dragons.* (240, je souligne)
>
> Bradeus sourit en découvrant *ses grosses dents pointues luisantes de salive.* (261, je souligne)
>
> Cependant, elle avait assez vécu avec son maître pour savoir qu'il était *aussi sournois qu'un sournius* (264, je souligne).

Métaphores et comparaisons se succèdent au fil des pages, mettant en relief le lien entre maître Bradeus et les créatures dangereuses que la protagoniste combat. À chacune de ses descriptions, relayées ici aussi par la focalisation interne centrée sur les réflexions de Deirdra, l'agresseur prend la forme du dragon, avec lequel il partage certains traits qui contribuent à le dépeindre comme dangereux, puissant ; mais il n'en demeure pas moins humain. Plus que de témoigner de la façon dont la vision du monde de Deirdra est teintée par ses connaissances sur les dragon·nes – allant parfois jusqu'à se réduire à elles –, ces passages dévoilent combien la jeune femme est affectée par son ancien maître, qu'elle dépeint dès leur première rencontre

[217] Une partie de la sous-partie suivante reprend des éléments d'analyse de mon chapitre « Femmes et dragon·nes en fantasy : le pouvoir au croisement des espèces », qui figure dans l'ouvrage à venir *La Fantasy, un genre à l'état sauvage ?*, sous la direction d'Anne Besson, Pierre Audran, Charlotte Duranton, Romain Guillaud-Bataille, Marie Kergoat, Pascale Laplante-Dubé et Raphaëlle Raynaud.

[218] Ce cas de figure a été analysé au chapitre 3.

comme un monstre en le comparant aux minusi qui, quelques pages auparavant, l'ont presque tuée. Le schéma de référence de la fillette superpose alors l'image des dragons à l'homme et le défigure, annonçant le danger que représente ce dernier.

Cette représentation du maître comme un abuseur est d'ailleurs présente dans le cycle *Eon & Eona*. À l'instar du maître de Deirdra, celui d'Eona n'hésite pas à poser les mains sur l'adolescente dont il doit assurer l'éducation et lui touche la poitrine lorsqu'elle vient chercher du réconfort : « A sharp spark of energy snapped between us, *breast to hand*, leaving a sickening smell like singed flesh » (Goodman, 2008/2014, 110, je souligne). L'allusion est subtile et peut passer inaperçue lorsque le lectorat lit rapidement, tout comme le geste peut, dans la réalité, demeurer presque invisible. C'est la réaction de la *Mirror Dragon*, qui électrocute le maître et le pousse à s'écarter de la jeune fille, qui révèle l'inacceptabilité du geste – la protagoniste elle-même en étant à peine consciente. Se dévoile donc un schéma où les mentors abusent de leur autorité et, conséquemment, de leur position de pouvoir et de leurs protégées. Le savoir est représenté comme étant dangereux pour les jeunes filles, moins pour ce qu'elles pourraient en faire que pour les dangers auxquels il les expose. Le processus de transmission des connaissances (et du pouvoir associé) d'un homme vers une femme devient alors une manière de réitérer les rapports de domination entre les sexes/genres, ceux-là mêmes qui étaient déstabilisés par l'accès d'Eona et de Deirdra à une érudition masculine. Le pouvoir potentiel de la première est neutralisé par la reconduction des abus, comme l'est celui de la seconde, figée et au bord des larmes, même des années plus tard, devant son maître (Côté, 2010, 253-254).

On ajoutera que, bien que Deirdra soit une guerrière, l'on retrouve chez elle l'imaginaire patriarcal blanc de la princesse blonde aux yeux bleus, qui fait écho au stéréotype de la jolie jeune fille innocente telle que dépeinte en Occident : « La glace lui renvoyait l'image de fins sourcils blonds, de grands yeux bleus aussi froids et durs que la glace qui surmontaient des pommettes hautes, un nez délicat et des lèvres pleines. Le visage aurait pu avoir une certaine beauté, si ce n'avait été de la profonde balafre qui gâchait sa régularité » (163). Lieu d'introspection comme d'altération de la réalité (Manukyan, 2009, 268), le motif du miroir offre, dans cet extrait, une déformation du stéréotype de la jeune blonde aux yeux bleus (les « grands yeux bleus », les traits fins, les « pommettes hautes », les « lèvres pleines »), et des valeurs qui y sont associées. L'innocente, la naïveté ont été détruites. Seules en demeurent les traces, déchirée par la cicatrice que Deirdra porte depuis que son maître l'a envoyée tuer son premier dragon. Le miroir cimente donc l'identité de la protagoniste dans le stéréotype de la princesse tout en s'en écartant : les grands yeux bleus sont « aussi froids et durs que la glace » et la beauté, gâchée par une longue cicatrice au visage. La violence traverse et marque littéralement la figure de Deirdra, permettant de l'identifier comme une tueuse. L'écart est d'autant plus accentué qu'il est souligné que la jeune femme aurait pu être belle. Un écho de la princesse, violée,

devenue guerrière. Il est d'ailleurs à se demander si cette assertion posant la beauté « gâchée » de Deirdra comme une perte est une réflexion propre de la tueuse ou une norme qu'elle a intégrée, reflet d'une pensée patriarcale dans laquelle la valeur d'une femme est associée à son corps, vecteur de son identité. Dans cette perspective, la protagoniste ne peut que confirmer, en s'observant, qu'elle est endommagée.

Ainsi, dans *La Tueuse de dragons*, ce n'est pas l'animal qui est monstrueux, mais un homme et ses actes commis sur une jeune fille naguère innocente. Si la limite entre l'être humain et le dragon se brouille, c'est pour mieux mettre en lumière l'horreur perpétrée par maître Bradeus. Parallèlement, la diégèse retire aux dragon·nes la symbolique de violeurs potentiels et en fait des animaux aux mœurs diversifiées inclus parmi le reste de la faune du royaume d'Austrion – bien qu'iels n'en demeurent pas moins des créatures voraces et dangereuses. Or, il faut rappeler que Deirdra ne se venge pas à proprement parler sur les dragon·nes pour ce qui lui a été fait. Elle reconduit la vengeance d'Ubad, mais la chasse aux dragon·nes est pour elle une tentative d'émancipation. C'est dans cette perspective que le cycle *La Tueuse de dragons* retravaille la figure du dragon-violeur.

En raison de ce lien métaphorique, dans le premier tome, deux récits finissent par se recouper : celui, masculin, du tueur de dragon·nes, héritier d'une lignée de combattants dont la mission consiste, depuis le meurtre originaire d'une famille (et d'une femme), à endiguer la « source du mal » (70) ; et celui de la femme cherchant à échapper aux souvenirs et au trauma des agressions répétitives qu'elle a subies dans son enfance par un homme qualifié de dragon, qu'elle finira d'ailleurs par achever avec le concours d'une apprentie tueuse de dragon·nes dont Bradeus abuse également, Jiria[219] : « […] Tu viens de m'aider à tuer *le pire dragon de l'Austrion*. » (271, je souligne) La narration du premier tome s'organise autour de ce double arc narratif. Le lectorat suit, d'un côté, la quête de Deirdra et ses tentatives de battre le record d'Alastaurus, pour devenir une tueuse légendaire et passer à la postérité, et, de l'autre côté, les souvenirs

[219] Deirdra n'est donc pas totalement seule, partageant avec Jiria l'expérience de l'oppression. Cependant, sa relation avec la jeune fille est ambiguë : plus près d'un rapport mère/fille et de *care* dans *La Tueuse de dragons*, elle se transforme en rivalité pour l'amour de Thad dans le tome suivant, *Les Monstres intérieurs* (2016). Deirdra est alors persuadée que son compagnon lui est infidèle et qu'il entretient une relation avec Jiria ; cette dernière, souhaitant gagner l'affection du souverain, entretient cette fiction. Ce n'est que lorsque Deirdra, transformée en créature mi-humaine, mi-dragonne, tue Jiria à la demande de cette dernière pour mettre fin à la douleur de la jeune fille et à sa transformation en hybride que leur relation première se rétablit : « "[…] Délivre-moi encore une fois de mes souffrances, comme chez Bradeus ! Ne les laisse pas me transformer, devenir comme toi !" […] *Petit plus mal*. […] La femelle mordit la gorge du petit » (2016, 286, souligné dans l'original). Chez Côté, la solidarité féminine n'existe que dans des situations extrêmes. Dans les rapports quotidiens des deux seules femmes entraînées pour être tueuses se reflètent à la fois la compétition masculine des tueurs à laquelle elles ont été socialisées et la rivalité féminine, les femmes étant éduquées, dans les sociétés patriarcales, à entrer en compétition pour le regard des hommes plutôt à faire front commun. À ce sujet, se référer à *Among Women* (1980) de Louise Bernikow.

qui la hantent et sa guérison progressive – mais jamais complète[220]. Dans les deux cas, un colossius (réel ou métaphorique) est la cause de la quête. Ceci permet de jeter un nouvel éclairage sur le titre du cycle – que j'ai initialement analysé comme établissant une filiation entre la figure classique du tueur de dragons et la protagoniste, et comme en subvertissant la généalogie par la féminité de celle-ci – en posant la question suivante : de quel dragon Deirdra est-elle, finalement, la tueuse ?

Le récit de Deirdra ne s'arrête cependant pas au meurtre du maître, lequel n'est finalement pas la source de son émancipation. Bien que Bradeus meure, encore faut-il que la jeune femme s'affranchisse des habitudes transmises de génération en génération de tueurs, lesquelles lui sont tant source de pouvoir que de fuite. De fait, Deirdra consomme le cœur de chaque dragon abattu[221], mais, surtout, une poudre qui consiste en un mélange d'herbes et de chair de dragon·ne, appelée… dragonne[222]. Cette dernière décuple les capacités autant physiques qu'intellectuelles de la jeune femme :

> La jeune femme crut entendre ses côtes craquer, mais n'éprouva aucune douleur. La dragonne qu'elle avait inhalée la rendait insensible à la souffrance. (12)
>
> Pour résister à l'état d'abattement général, Deirdra ne connaissait qu'un remède : elle aspira une dose de dragonne. Aussitôt son esprit s'embrasa et ses blessures cessèrent de l'élancer. Elle se sentait suffisamment forte pour soulever un colossius. […] La drogue accélérait considérablement le cours de ses réflexions. (189-190)

La dragonne est manifestement perçue comme une source de puissance pour Deirdra. Ses capacités d'agir, de penser, de bouger, mais aussi sa force physique et sa résistance, sont exacerbées par le mélange issu de la chair des créatures abattues. Plus généralement, c'est l'agentivité de la protagoniste qui, au premier abord, semble décuplée. Toutefois, il y a une ombre au tableau, déjà perceptible dans le dernier extrait. La dragonne y est dépeinte comme source de résistance aux émotions négatives, laissant deviner qu'à la manière d'une

[220] Afin de bien marquer la différence entre les deux trames narratives, le premier récit est narré au passé et le second, au présent. L'usage de ce temps grammatical rappelle que le trauma de Deirdra hante son présent.

[221] Elle ne met à mort que des mâles au cours du roman, les femelles étant de plus en plus rares.

[222] Ce moment où le héros s'approprie le pouvoir et la force de la créature abattue est récurrent dans les récits de tueurs de dragon·nes, au point d'en être devenu une des composantes relevées par Jonathan D. Evans dans « Semiotics and Traditional Lore in the Medieval Dragonslaying Tradition » : « An optional component is known as the *dismemberment*, where, prior to the *reward* [the hero acquires his gold, bride or lands or whatever variation thereof], the dragonslayer will remove part of the dragon as a token of his victory » (Sheridan, 2016, 21, souligné dans l'original) Le démembrement est très courant dans les récits mettant en scène des tueurs de monstres (notamment dans les jeux vidéo), mais l'est moins dans mon corpus, où les guerrières tueuses de dragon·nes se font plus rares. Il se retrouve plutôt, dans une forme transformée, dans les œuvres où les dragon·nes donnent une partie de leur corps (écaille, sang, etc.) afin que les humain·es qui l'ingèrent se métamorphosent en hybrides. Le schéma hégémonique masculin, dans les écrits des autrices, est ainsi déplacé vers un autre type de rapport qui sera exploré dans le chapitre 5.

drogue, elle est une porte de sortie pour Deirdra, une manière de fuir ses souvenirs : « *Hélas, il ne reste plus que le vide cuisant dans sa poitrine, l'écho des invectives qui résonne dans sa tête et le besoin urgent de tout oublier, que seule la drogue parvient à satisfaire*. » (43, en italique dans l'original)

Somme toute, la dragonne ne lui est pas bénéfique, puisqu'elle entraîne souffrance et dépendance. Là où Deirdra croit contrôler ses émotions et résister à la douleur grâce à sa puissance temporairement acquise, c'est en réalité la drogue qui la contrôle, puisque celle-ci a une influence sur ses motivations – Deirdra choisit d'aider le commandant Thad parce qu'on lui a promis de la dragonne en retour – et sur ses pensées – la narration étant marquée par les pensées de la protagoniste qui désire consommer de la dragonne :

> *Et la dragonne* ? glissa la petite voix fielleuse de sa conscience.
>
> Deirdra la fit taire. Après tout, elle pouvait cesser n'importe quand de consommer la drogue. Le besoin d'arrêter ne s'était jamais fait sentir, mais elle savait qu'elle n'était pas qu'une marionnette gouvernée par la dragonne…
>
> *… n'est-ce pas ?* (132, souligné dans l'original)
>
> La jeune femme aurait volontiers pris un peu de dragonne pour calmer le flot tumultueux de ses réflexions, sauf que son sachet était vide. (152)
>
> Nauséeuse, la bouche pâteuse, l'esprit embrouillé, elle gratta son crâne râpeux et songea qu'elle n'aurait pas volé un rasage ni – surtout – une dose de dragonne. (293)
>
> Son esprit monopolisé par son besoin dévorant de dragonne échouait à produire la moindre pensée lucide. (299)

La dépendance de Deirdra est martelée par l'instance narrative au fil du texte. La narration, en se centrant sur les pensées de la tueuse, insiste donc sur le fait que ce que celle-ci croit être source de libération et d'agentivité, la répétition du comportement masculin des tueurs de dragon·nes à ses propres fins – oubli et puissance –, est une autre prison, aussi insidieuse que les violences sexuelles.

Deirdra est donc une protagoniste paradoxale : elle répète initialement la vengeance, la violence, et contribue à réitérer l'hégémonie des valeurs et la trame narrative masculines. Son désir de pouvoir s'accompagne toutefois d'une pulsion autodestructrice liée à son expérience de la féminité, d'un désir de mort et de transmettre la mort, comme si les violences perpétrées à son égard la poussaient à un double trépas – celui des dragon·nes et le sien. En effet, comme je l'ai précédemment montré, si la chasse aux dragon·nes est la motivation de Deirdra, c'est parce qu'il s'agit d'une manière pour elle de laver la fillette souillée et de

rétablir son honneur blessé. On voit bien ici les contradictions qui habitent la protagoniste : elle veut paraître grandie, passer à la légende, exister en tant que figure puissante et, ce faisant, mourir, effacer sa féminité et sa vulnérabilité. Contrôlée par ce qu'on lui a fait, elle tente de contrôler ce qui lui reste.

Or, il convient de souligner que Deirdra n'entretient pas de haine réelle envers les dragon·nes. Ces animaux sont davantage un moyen d'atteindre son dessein qu'un exutoire à sa violence. D'ailleurs, son désir initial, se libérer en devenant la plus grande tueuse de dragon·nes de l'Austrion, s'accompagne en réalité, au fil du roman, du développement d'une certaine empathie envers les femelles de l'espèce draconique. Ce sentiment s'affirme d'autant plus après que son violeur, Bradeus, a révélé fièrement que les mâles colossi éliminent les femelles pubères de leur espèce et celles de l'espèce des sourni : « L'évocation du traitement que les mâles colossi infligeaient à leurs femelles pubères lui avait rappelé comment Bradeus avait tenté de se débarrasser d'elle, après qu'elle avait eu ses premières règles » (385). Le parallèle entre le maître de Deirdra, Bradeus, et les colossi est énoncé clairement. C'est le bagage féminin de la protagoniste qui contribue à sensibiliser cette dernière aux créatures qui devraient normalement être ses adversaires, et, plus spécifiquement, aux dragonnes. Ce n'est également pas un hasard si les mâles colossi sont ceux qui violentent les femelles : le nom même de l'espèce réactive l'image du colosse, de l'homme grand, fort et dominant. Il contribue à la critique de la virilité, et de la force et de la puissance masculines tant dans l'univers narratif de *La Tueuse de dragons* que dans notre monde primaire, pour le lectorat qui saura reconnaître le déplacement de la violence patriarcale.

La critique est d'autant plus visibilisée par les réactions de Deirdra, sur lesquelles se centre l'instance narrative[223] :

> « Les colossi s'accouplent avec leurs femelles dès que celles-ci sont pubères. Quand elles ont mené à terme leur première couvée, ils les éliminent. Ils ne laissent pas leurs femelles vieillir et se flétrir. Ils préfèrent la chair jeune et tendre. En outre, les colossi sont des monstres solitaires. Ils préfèrent ne pas s'embarrasser d'une femelle. »
>
> Bradeus sourit en découvrant ses grosses dents pointues luisantes de salive.
>
> « Comme je vous disais, nous avons beaucoup à apprendre des dragons. »

[223] L'horreur de la situation est aussi appuyée par les personnages masculins qui, pour la plupart, jugent le comportement et les propos de Bradeus… sans cependant intervenir. Cette absence de soutien direct, ce silence des proches, est symptomatique des situations d'abus. Au niveau du récit, elle est nécessaire à l'ouverture d'un espace narratif où ce sont les femmes – Deirdra et Jiria – qui finissent par abattre leur ennemi.

> *Deirdra appuya son poing contre ses lèvres afin de retenir le cri dans sa gorge. Une envie de meurtre la submergea* (261-262, je souligne).

La métaphore de l'engloutissement souligne bien que la rage, le désir de tuer, noie la protagoniste. Encore une fois, Deirdra redirige vers elle-même la violence masculine, héritée du maître tant par son apprentissage que par son viol, en se réduisant au silence. C'est toutefois le parallèle qui induit une colère auparavant étouffée. Il déclenche une réaction en chaîne qui, jointe aux commentaires de Bradeus sur une autre jeune fille qu'il a recueillie (Jiria), mène Deirdra à participer au meurtre du maître. Si la consommation de dragonne n'est pas bénéfique, l'empathie de la protagoniste pour les dragonnes (et pour Jiria) contribue à la libérer partiellement.

C'est ce dont font état les dernières lignes du roman. Deirdra y est mise en scène alors qu'elle s'engage sur le chemin d'une potentielle émancipation en se débarrassant de l'appeau contrôlant les dragon·nes :

> Certes, avec l'instrument, elle avait l'assurance de devenir la plus grande tueuse de dragons de l'Austrion. Mais avec l'ancien pendentif de son maître, c'était aussi le souvenir de Bradeus qu'elle gardait vivant dans sa mémoire et sur sa peau et qu'elle devrait affronter jour après jour, jusqu'à ce qu'un dragon l'en délivre à coups de griffes et de dents. Tuer les dragons n'équivalait pas à s'affranchir de son passé, au contraire…
>
> Était-ce cela, le bonheur dont lui avait parlé la devineresse de la montagne de Faureg ?
>
> La jeune femme se rappela les paroles de l'augure aux yeux blancs :
>
> *C'est le sens que la réceptrice accorde aux prédictions qui fait toute la différence.*
>
> Au bout du compte, sa liberté et son bonheur ne dépendaient que de cela, et non des esprits de la nature, de la dragonne, des devins, ni même de l'atteinte de l'objectif qu'elle s'était fixé à l'âge de huit ans et qui, après tout ce qu'elle venait de traverser et ce qu'elle avait appris sur les dragons, lui semblait moins… fondamental.
>
> Avec un soupir de regret, Deirdra glissa la main dans son vêtement et sortit l'appeau. (472-473, souligné dans l'original)

La clôture du roman et de la quête de Deirdra se termine sur ces mots, ou plutôt sur ce geste décisif de la jeune femme. S'y manifestent, matériellement puisqu'elle joint le geste à la signification, son agentivité, sa capacité à transformer son avenir et ses possibles, à créer de nouveaux horizons. En refusant l'appeau et son pouvoir, Deirdra ouvre, symboliquement et structurellement, son destin, un destin fluide gouverné par ses propres gestes et interprétations. Elle déjoue la fatalité en évacuant de celle-ci les strates de significations précédemment imposées et réappropriées : la quête masculine d'Ubad, mais aussi sa propre quête féminine.

En s'emparant du sens qu'elle donne à sa destinée, en renonçant au contrôle sur les dragon·nes, elle sort des ornières trop bien huilées du cycle de la mort et de la violence – qu'elle n'a d'ailleurs plus envie de perpétrer. Le trope du destin, propre à la fantasy et à l'arc narratif masculin, est donc momentanément détourné : Deirdra raccroche ses armes[224], remplaçant le contrôle sur les créatures par une agentivité qui lui permet de choisir sa vie.

En résumé, chez Deirdra, l'émancipation féminine potentielle, l'ouverture dans les possibles narratifs de la guerrière, est créée par la renonciation au pouvoir sur les dragon·nes – sur lequel s'érigeaient les fondements de son identité. Avec le rejet de la violence vient l'acceptation amère qui accompagne le deuil d'une partie de soi – le deuil du pouvoir, acquis grâce à la féminisation d'une position sociale marquée par la masculinité, pour cette femme qui, dans un monde patriarcal, était destinée dès la naissance à être dominée. Deirdra renonce à être tueuse. S'y retrouve bien ce que Charlotte Spivack souligne sur la fantasy féminine, caractérisée par une renonciation au pouvoir, plutôt que par une prise de pouvoir (1987, 10).

En ce sens, la sortie du cadre masculin, auquel sont liées puissance et domination, semble nécessaire à l'émancipation féminine et à la création potentielle d'arcs narratifs alternatifs, d'une possibilité d'exister autrement. Cette possibilité est toutefois suggérée plutôt que mise en scène, preuve de la difficulté narrative et symbolique à penser une existence différente. Une fois qu'elle s'est écartée du système, du schéma patriarcal qui contribuait à son identité, la guerrière est-elle encore guerrière ? Comment se redéfinit-elle ? Dans le cas de Deirdra, la renonciation au pouvoir s'accompagne, comme dans le cas d'Eona, analysé au chapitre 3, qui trouve l'amour auprès du jeune empereur Kygo, de la formation d'un couple hétéroromantisexuel, synonyme d'une quête féminine conservatrice réussie : il est de fait suggéré que l'intérêt de la protagoniste pour le capitaine Thad (qui deviendra roi) est réciproque. Ainsi, si la guerrière range les armes, c'est paradoxalement pour, peut-être, prendre la place de conjointe dans le système – une place qu'elle aura néanmoins choisie[225].

[224] Deirdra reprend les armes dans le deuxième tome. Il ne s'agira cette fois pas de tuer des dragon·nes, mais des hybrides, à mi-chemin entre les hommes et les dragons. Comme pour le premier tome, c'est l'être humain (masculin) qui est à la source de la monstruosité, pas les animaux : ces hybrides ont été créés par la force et contre la volonté des humains soumis à la violente transformation, dans un dessein de guerre et de domination.

[225] Dans le cas de Deirdra, la fin n'est pas aussi clivée et la tension entre les deux postures se poursuit après la fin du roman. Le second tome du cycle *La Tueuse de dragons*, *Les Monstres intérieurs* (2016), confirme la relation qui se profilait à la fin du premier tome, bien qu'en induisant un léger changement : Deirdra a, après quelques années, quitté Thad et se trouve une nouvelle fois déchirée entre une quête guerrière et les attentes sociales liées à sa féminité (le couple et la maternité). Il s'avère, de fait, ardu pour elle de faire concorder les deux, vocation de guerrière allant difficilement de pair avec quête féminine.

Le refus de perpétuer la légende n'est cependant pas l'unique échappatoire des protagonistes féminines. Elles peuvent également agir au sein même de la tradition, par l'acquisition d'une mobilité à la fois caractéristique de la masculinité hégémonique et centrale à la figure de la guerrière.

4.3 Espace, mobilité et émancipation féminine

Parce qu'elle lutte, prend les armes, la guerrière, je l'ai indiqué plus haut, fait irruption dans un espace physique et social qui, car elle est femme, ne lui était pas destiné : celui de l'espace public, occupé par les hommes, les femmes étant, quant à elles, reléguées à la sphère privée (Pateman, 1989 ; Duncan, 1996 ; Boyd, 1997 ; Landes, 1998 ; Lamoureux, 2000 ; Guillaumin, 1992/2016 ; Bereni et Revillard, 2019).

Comme le rappellent Linda McDowell et Johanne P. Sharp, l'espace est organisé autour d'inégalités, elles-mêmes orchestrées autour de relations de pouvoir genrées : « Physical and social boundaries reinforce each other and spatial relations act to socialise people into the acceptance of gendered power relations – they reinforce power, privileges and oppression and literally keep women in their place » (1997, 3). Ainsi, l'organisation genrée de l'espace exacerbe la capacité de mouvement des uns, les hommes, tout en restreignant celle des autres, les femmes (Guillaumin, 1992/2016, 122). Cette division binaire, en retour, légitimise l'oppression et la dépendance des femmes, dont la sexualité est étroitement régularisée (Duncan, 1996, 128), tout en diminuant leur capacité à réclamer une partie du pouvoir (128) et à occuper des fonctions hors de la sphère domestique – la menace des violences sexuelles étant, comme l'indique Guillaumin, l'une des manières de forcer les femmes à occuper un espace physique et social moindre (1992/2016, 39-40). La liberté de mouvement, en ce sens, est étroitement liée à l'agentivité d'un individu, mais également aux possibilités sociales qui s'offrent à lui.

Il en va de même pour la figure fictionnelle féminine, dont le « mouvement subversif lui permet ultimement de se réapproprier son agentivité » (Laflamme, 2022, 28). L'arc narratif d'un personnage se joue, dans ces circonstances, dans son rapport à l'espace littéraire mis en scène (28). Il existe de fait une différence entre un héros immobile et un héros mobile, comme le souligne Sara Laflamme en citant J.J. Van Baak dans son mémoire « "They would learn to fear her, and they would know her by her name." Agentivité, nomination et résistance chez Leigh Bardugo » :

> Un héros immobile « can be seen as the actant of the stereotypical programmes [*sic*] of recurrent behavior which are valued as proper within the cultural world-picture with its modality complex » (Van Baak, 1983, p. 96). C'est un personnage agissant selon les conventions établies, statique, qui engendre souvent peu d'évènements significatifs pour l'intrigue (Van Baak, 1983, p. 96). Au contraire, le héros mobile « conceal[s] within themselves the possibility of destroying the given classification and establishing a new one or

> representing the structure not in its invariant essence but through its multifaceted variation » (Van Baak, 1983, p. 96). C'est par l'entremise de ces personnages que de nouvelles possibilités sont explorées et que les normes, en apparence naturelles et fixes, peuvent être déstabilisées. (28)

C'est donc le héros mobile, ou, dans le cas qui m'intéresse, le héros féminin mobile qui engendre le changement. Dans le monde secondaire de la fantasy, la protagoniste acquérant une certaine mobilité, physique et sociale, est celle qui brise les conventions, qui modifie les rapports de pouvoir genrés, et qui se réapproprie son corps étroitement régulé, contrôlé, aux mouvements restreints.

Ainsi, dans cette deuxième sous-partie, j'examine comment le fait de bouger avive les sens et délie le corps contraint des figures féminines, devenant un vecteur de liberté physique et d'ascension sociale par l'acquisition d'une position reliée à la masculinité : celle de l'individu qui combat. Plus précisément, je me penche sur la façon dont le rapport aux dragon·nes, qu'il s'agisse de leur traque ou du partage de leur pouvoir, vient exacerber cette question de la mobilité, et devient symbole de libération. D'abord, je me concentre sur les textes dans lesquels la protagoniste guerrière acquiert une liberté de mouvement plus conventionnelle, reliée à la puissance de la marche sur la terre ; puis, j'aborde la mobilité dans l'air des guerrières, plus spécifique aux dragonnières, qui permet, par leur déplacement dans un univers de fantasy, une extrapolation des enjeux rattachés à la restreinte des corps féminins.

4.3.1 Guerrières en mouvement : marcher, se libérer

4.3.1.1 Voyager, traquer, tuer : chasse aux dragon·nes et actualisation du désir féminin de libération

Dans le roman *La Tueuse de dragons* (2010), c'est bien le métier éponyme de Deirdra qui lui donne accès à la mobilité physique. En effet, en Austrion, tout individu ne peut se déplacer à sa convenance. La majorité de la population est de fait sédentaire, la présence des dragon·nes constituant une entrave au désir d'expansion territorial humain :

> De toute façon, les grandes routes n'étaient guère utiles, puisque l'existence de la majorité des habitants se déroulait à l'intérieur des limites de leur petit hameau et, parfois, s'étendait jusqu'au château de leur seigneur. La présence des dragons et les nombreux conflits ayant ravagé les seigneuries au fil des ans avaient dissuadé la plupart des gens d'entreprendre de longs voyages à travers l'Austrion. Seuls des fous et une poignée d'individus déterminés à s'enrichir, soit des pillards, des contrebandiers, des marchands ambulants, des troubadours et, évidemment, des tueurs de dragons, continuaient de s'y risquer (Côté, 2010, 53).

Se constate ici une tension entre nomadisme et sédentarité. Parce qu'ils ne sont ni héritiers ni associés à une terre (ce sont des bâtards ou des orphelins, ce qui, je le rappelle, est perçu de manière négative en Austrion),

parce qu'ils ont les connaissances leur permettant de survivre sur la route, les tueurs acquièrent une mobilité qui les distingue du reste de la population. Leurs « longs voyages à travers l'Austrion » s'opposent à « l'intérieur des limites [du] petit hameau ». Cette capacité de mouvement est toutefois vue comme étant péjorative, comme le laisse voir l'énumération de corps de métiers, dont la plupart sont peu louables, voire illégaux, auquel est intégré celui de tueur. Bouger comporte ainsi sa part de risques (les noms « dragons » et « conflits » ; les verbes « ravagé », « risquer » ; l'énumération précédemment mentionnée). Il faut soit être fou, soit être déterminé pour s'aventurer sur la route. Si ce n'est pas, à proprement parler, le patriarcat qui fait obstacle au déplacement d'une partie de la population, les dangers sont d'autant plus amplifiés pour les femmes :

> Dormir à la belle étoile était rarement confortable et une tueuse de dragons devait constamment rester aux aguets. Au fil des ans, des paysans, des trafiquants de produits de dragons et des pillards avaient tenté de s'en prendre à elle pendant la nuit afin de lui dérober ses maigres biens, de la violer ou de simplement lui faire comprendre qu'elle n'était pas la bienvenue sur leurs terres. Elle n'avait connu de véritable repos qu'aux côtés de Saras (121).

La route n'est pas exempte de prédateurs, et ceux-ci ne sont pas toujours des dragon·nes. C'est ce que laisse voir l'énumération des assaillants de Deirdra et celle des dangers qu'elle court en dormant à la belle étoile, en exacerbant la posture de vulnérabilité dans laquelle une femme seule est placée. Seule, elle risque d'être attaquée, violée ; en compagnie de son amant, Saras, au village, elle peut se reposer en paix. S'y retrouve ainsi un déplacement d'un autre enjeu de notre monde, celui de l'occupation de l'espace par les femmes et de leur mobilité[226]. Encore une fois, la femme sans attache à une terre, au système patriarcal et à un époux, est susceptible d'être violentée, appropriée. La position de nomade et de femme de Deirdra accroît donc sa vulnérabilité.

Cette mobilité de Deirdra n'est cependant pas exempte de bénéfices, lui procurant une sensation de liberté :

> Elle se remémora la caresse du vent sur son crâne rasé, l'enivrante impression d'être totalement libre qui s'emparait d'elle lorsqu'elle sillonnait les seigneuries à la recherche d'un dragon, les battements de son cœur qui accéléraient lorsqu'elle repérait une piste et, surtout, la sensation d'être pleinement en vie qui la gagnait quand elle affrontait un monstre…
>
> Il fallait qu'elle reprenne la chasse. C'était la seule existence possible pour elle, tout comme périr sous les griffes et les dents d'un dragon constituait la seule mort acceptable. C'était l'unique façon pour elle d'être libre et de connaître le bonheur (471-472).

[226] Cet enjeu est aussi au cœur du roman *Tess of the Road* (2018) de Rachel Harman. La protagoniste voyage avec son ami draconique. Il en sera de nouveau question au chapitre 5.

Chez Deirdra, la mobilité physique prend la forme de la chasse dans laquelle elle se perd initialement afin d'endiguer la douleur du trauma. L'accent est ici mis sur la mobilité dans l'espace et sur l'exaltation physique et mentale que lui procurent ses sens quand elle poursuit ou affronte un·e dragon·ne. Les effets sont multiples, positifs, marqués par la présence d'un corps qui s'affirme dans toute sa sensualité, thème principal de l'extrait d'ailleurs mis en relief par une accumulation de compléments d'objet direct au premier paragraphe : « la caresse du vent », « l'enivrante impression », « les battements de son cœur », « la sensation d'être pleinement en vie ». La corporalité en mouvement et les sensations fortes qu'elle lui procure sont sources de vie pour Deirdra, la chasse et la mort lui permettant d'oublier les chaînes dont elle ne se libère cependant pas vraiment (puisqu'elle n'a que « *l'impression* d'être totalement libre ») malgré la perception positive qu'elle en a – sur laquelle la focalisation interne renseigne, de même que son insistance marquée (par la répétition « C'était », suivie, lors de ses deux occurrences au second paragraphe, par la redondance « la seule existence » et « la seule façon ») sur le bonheur et sur la liberté que cette mobilité lui apporte. On retrouve, à travers cette représentation de la liberté physique, la contradiction constitutive de Deirdra, qui tente paradoxalement d'échapper à un système oppressif en reconduisant ses rouages.

4.3.1.2 Marcher, embrasser sa féminité : le lien avec la dragonne et effacement de la situation de handicap

La liberté de la protagoniste de la duologie *Eon & Eona*, Eona, passe quant à elle par un lien plus affirmé avec la *Mirror Dragon*. La jeune fille est, dans le premier tome, en situation de handicap. Si elle croit initialement que c'est le résultat d'un accident, elle finit par comprendre qu'il s'agissait d'une autre tentative d'un homme en situation de pouvoir (son maître) de la contrôler – et, avec cette ascendance sur son corps, de contrôler la puissante magie de l'héroïne :

> He crippled *me* to hide Eona. He had made *me* untouchable. To make money. To get power. His betrayal crashed through me like the hammer smashing my bones. He took away *my body*. *My wholeness*. I tried to stand, but all my strength was surging into another place. Into rage. My hip throbbed with old agony (Goodman, 2008/2014, 272, je souligne).

Sous le contrôle de son maître, la jeune fille est en situation d'impouvoir : elle subit les actions de l'homme qui la domine. C'est ce que laisse voir la syntaxe des phrases affirmatives décrivant la violence qui lui est faite : elle n'est pas le sujet, mais bien l'objet (éléments soulignés). Quelque chose lui est fait, quelque chose lui est retiré. Sa complétude, son corps, son identité.

En effet, ici est dépeint un monde où une personne ayant un handicap physique est considérée comme étant incomplète (« he took away my […] wholeness »), intouchable (« he had made me untouchable »). La redondance « my body. My wholeness » trace également un lien entre le corps et sa complétude. En situation

de handicap, Eona n'a plus de corps. Les femmes étant, dans l'univers du cycle, associées principalement au corps, c'est son identité qui disparaît. Est ainsi réitérée une conception du monde où un individu en situation de handicap a moins de valeur qu'un autre, voire est relégué à la sphère du monstrueux – puisque le corps du monstre est toujours considéré comme débordant ou incomplet (Foucart, 2010, 48 ; Braidotti, 2011, 228). Ceci est d'autant plus marqué par le fait que certains personnages refusent de regarder la jeune fille, signe de leur malaise ou de leur aversion. Si la situation de handicap d'Eona lui est bénéfique, écartant d'elle ceux qui doutent de son masque de jeune garçon, les intentions du maître ne sont toutefois pas de la protéger, mais de se protéger. Si le sexe de l'héroïne est découvert, il risque la mort. Son intégrité physique prime donc sur celle d'Eona. Dans la quête de pouvoir d'un homme, le corps d'une jeune fille, sa capacité à se mouvoir mais aussi à séduire[227], est sacrifiée. Le système de domination masculine s'impose ainsi à l'héroïne jusque dans sa chair[228].

Or, le lien avec la *Mirror Dragon* guérit la blessure patriarcale imposée à Eona. Lorsqu'elle se lie à la créature à la fin du premier tome, celle-ci la soigne :

> Even as I took the first step, I knew something fundamental had changed: my bad hip was flexing into a new stretch of muscle and sinew. *No pain. No awkward gait*. I stopped, disoriented, then stepped forwards again; a longer stride that should have buckled into a limp. **But it was straight and true**. I yanked back the edge of the tunic and touched the pale skin

[227] La beauté physique d'Eona n'est soulignée qu'à partir du deuxième tome, alors que plusieurs autres personnages connaissaient auparavant son secret. L'effacement de sa situation de handicap, à la fin du premier tome, la fait apparaître dans la sphère hétéroromantisexuelle et reconduit implicitement le discours social désexualisant les corps anormatifs (Przybylo, 2019) – qui ne pourraient donc insuffler le désir chez autrui. Même lorsqu'elle était perçue comme un garçon, personne ne manifestait d'attirance physique ou romantique à son égard – son « incomplétude » étant par ailleurs double, puisqu'afin d'éloigner davantage les gens d'elle et d'expliquer son absence de caractéristiques sexuelles secondaires associées au corps viril, Eona prétendait aussi être eunuque. Une fois Eona apparue, une fois la situation de handicap disparue, les enjeux liés à la performance du féminin, à la séduction, au désir hétéroromantisexuel deviennent multiples pour la protagoniste. Il se crée alors un contraste générique marqué entre le deuxième tome – plus proche de la romantasy –, où sont mis en scène un triangle amoureux et les nombreux impératifs auxquels les femmes sont soumises en entrant dans la puberté, lesquels font écho au vécu des lectrices probables du cycle et favorisent une identification à l'héroïne, et le premier tome – plus proche de la fantasy héroïque – , où ces injonctions sont absentes et remplacées par l'ordre de se cacher. Bien qu'il soit possible d'inférer que c'est l'affirmation de son identité de femme (et son apparition subséquente) qui libère Eona, la rend merveilleuse plutôt que monstrueuse et lui ouvre les voies du désir hétéroromantisexuel, la reconduction, en parallèle, d'un discours associant situation de handicap physique à immaturité et absence de désir (de soi pour les autres ou des autres pour soi) est problématique et relève de la sexualité obligatoire (*compulsory sexuality*), qui édifie la sexualité active comme un acte naturel et normal, réservé à certains types de corps normatifs (1 ; 21). L'effacement de ce même corps blessé alors que l'héroïne gagne en puissance l'est tout autant, puisque réitérant un discours associant faiblesse à handicap physique. Il réduit aussi la diversité des représentations en réservant l'héroïsme aux corps normatifs.

[228] Cet élément, qui n'est pas sans évoquer la notion de marque telle que définie par Colette Guillaumin (1992/2016), est récurrent dans le corpus et fait l'objet d'une analyse au chapitre 5.

> over my hip. **It was smooth**. *No scar*. **I was whole again**. A laugh broke out of me. My dragon had healed me too.
>
> […] **I was free**. *No longer a cripple*. *No longer untouchable*. **I was strong and powerful**. I ran a few steps then lunged, finding my balance with a quick confidence that made my heart sing (422-423, je mets en évidence).

Ce passage antithétique fait surgir la transformation d'Eona en encadrant le plus souvent une série de courtes phrases négatives (en italique), qui mettent en relief les caractéristiques disparues (« pain », « awkward gait », « scar », « a cripple », « untouchable »), de phrases affirmatives (en gras), qui soulignent les nouveaux traits (« straight and true », « smooth », « whole », « free », redondance « strong and powerful »). Par ce côtoiement du corps entravé et du corps guéri, la différence entre les deux états est accentuée et la métamorphose, représentée comme spectaculaire[229]. L'exaltation d'Eona s'exprime par l'amplitude des mouvements (« longer stride », « ran », « lunged »), par la rapidité et la force soudaines de ses pas désormais confiants, deux éléments soutenus par une accélération du rythme du texte. Là où les phrases étaient auparavant coupées par des points, les actions s'enchaînent, fluides : « I ran a few steps then lunged, finding my balance with a quick confidence that my heart sing ». D'ailleurs, comme c'est le cas pour Deirdra, la marche sans entrave, la capacité à occuper et à traverser l'espace, est source d'émotions fortes pour Eona : si le cœur de la tueuse de dragon·nes s'emballe – « les battements de son cœur qui accéléraient lorsqu'elle repérait une piste » (Côté, 2010, 471) – , celui de la *DragonEye*, personnifié, chante son bonheur.

L'extrait finalement culmine en une association de la capacité de mouvement regagnée à la liberté par la disparition de la situation de handicap. Par la marche, la course, le saut, Eona trouve son équilibre – « her balance », qui peut être ici interprétée comme étant à la fois physique et identitaire, puisque la guérison suit son lien avec la *Mirror Dragon* et l'affirmation de son prénom féminin. Cette relation entre libération et mouvement est réitérée dès le début du second tome, alors qu'Eona prie : « I pressed my hand against the waist pouch where I kept the family death plaques of my ancestors […]: a wordless prayer for the change to be permanent. […] I could not bear to lose my freedom again. » (Goodman, 2011/2015, 10) La liberté regagnée est associée à la guérison de sa hanche, à la capacité de bouger avec force et fluidité, sans douleur.

On peut donc dire que, tant pour Deirdra que pour Eona, la marche sans entrave, la possibilité de bouger dans l'espace est synonyme d'émancipation. Que celle-ci soit totale ou partielle, elle est appariée à une exacerbation des sens, à une évocation du bonheur qui s'incarne dans la chair même des protagonistes. C'est

[229] Cette guérison magique est d'autant plus spectaculaire qu'Eona n'a pas dû passer par une période de rémission : elle est immédiatement dotée de la force musculaire et de l'amplitude de mouvement qu'elle aurait dû, lors d'une convalescence normale, prendre plusieurs mois à acquérir.

ce même thème que l'on retrouve chez les figures de dragonnières, ces femmes qui conquièrent leur liberté par une capacité de mouvement augmentée, qui va au-delà des limites physiques d'un être humain : le vol sur le dos d'une dragonne, synonyme d'une puissance féminine en pleine ascension, qui leur permet de s'affirmer d'autant plus dans un monde d'hommes.

4.3.2 Dragonnière : vol, pouvoir et émancipation à dos de dragonne[230]

Gilbert Durand, dans son ouvrage *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969/1984), analyse les significations associées au vol et à l'aile, qu'il classe parmi les « motifs ascensionnels ». S'appuyant sur les travaux de Gaston Bachelard dans *L'air et les songes. Essais sur l'imagination du mouvement* (1943/1990), il explique que « [l]e schème de l'élévation et les symboles verticalisants sont par excellence des "métaphores axiomatiques", elles sont celles qui plus que toutes autres "engagent" […] le psychisme tout entier. "Toute valorisation n'est-elle pas verticalisation ?" » (Bachelard, 1943/1990, cité dans Gilbert Durand, 1969/1984, 18). L'ascension est ainsi dotée d'une valeur positive (140) : pour Durand, toutes les représentations culturelles de la verticalité, de l'ascension à l'élévation, sont investies de cette signification. « C'est ce qui explique la grande fréquence mythologique et rituelle des pratiques ascensionnelles » (140), marquées par le désir d'atteindre le ciel et par extension, les dieux. Dans la constellation de sens mise en l'avant par Durand, verticalisation, désir et initiation se trouvent donc intimement liées (140).

En raison de cette association, il n'est pas rare que la symbolique verticale soit liée à l'héroïsme (141). Elle n'est pas non plus étrangère à la notion de puissance, et principalement à la puissance bénéfique et virile (137), elle-même incarnée par « la verticalité du sceptre, l'agressivité efficiente du glaive » (137) qui terrasse les monstres et la « traîtresse féminité » (137). Se retrouve bien ici le motif de la lutte entre le héros et le monstre, ce dernier pouvant être représenté par un·e dragon·ne dans les récits traditionnels (Absalon, 2005, 55). À ce même sujet, on rappellera, en reprenant les mots de la théoricienne féministe Jane Caputi, que le combat entre le héros et le monstre des mythes repose sur une structure initiatique récurrente, dans laquelle le garçon devient un homme ou un dieu en tuant la représentante de la nature et des origines, la fille, déesse monstrueuse (2004, 4). On comprend que dans l'imaginaire mythique occidental, la signification hégémonique du motif ascensionnel s'inscrit dans une division binaire et hiérarchique du

[230] Certains éléments analysés dans cette partie ont fait l'objet d'un article, « Émancipation à dos de dragonne : désir et sensualité féminines dans *Dragonriders of Pern* (*Le Cycle de Pern*) d'Anne McCaffrey », publié dans *Imaginaires du corps, sensualités imaginées* (2024) sous la direction de Emmanuelle Lescouet et Marie Kergoat, de même que d'une communication présentée dans le cadre de la journée d'étude « With great power comes great responsibility. L'ambivalence du pouvoir dans les cultures de l'imaginaire » (2020), organisée par le *Laboratoire des Imaginaires*. Les réflexions qui suivent constituent des versions modifiées et bonifiées.

monde, où puissance héroïque, virile et morale s'oppose à la féminité et à la Chute, contre-points négatifs de l'ascension (Durand, 1969/1984, 141) permettant l'édification de celle-ci en valeur positive.

En plus de symboliser un idéal moral, la complétude métaphysique (138), le désir, la puissance et la virilité, l'ascension est également associée au dynamisme (138). Cette signification active, toutefois, est plus souvent spirituelle que corporelle. Par conséquent, la puissance de l'envol n'a rien de physique : l'ascension, permise par le vol, et par l'aile, est ainsi interprétée comme une « volonté de transcendance » (147). Si désir de voler il y a, « si le vol s'accompagne de volupté » (146), cette volupté est onirique et purifiée, voire désexualisée (146). Or, je soulignerai ici qu'afin que la volupté associée au vol soit *purifiée*, il faut qu'elle ait été liée à une valeur désormais perçue comme négative, puis resignifiée. Durand donne ainsi l'exemple du vol de la colombe, oiseau de la déesse païenne Vénus souvent impliquée dans des contextes sexuels, et dont le rapport à la sensualité a été démonisé puis sublimé dans la mythologie chrétienne. De fait, la colombe y est associée au Saint-Esprit et angélisée[231] ; le vol est relié à la « sublimation de la chair » (162). Cette association de l'ascension aux sens et à la sexualité ne disparaît néanmoins pas totalement dans l'imaginaire occidental : participant au dynamisme de celui-ci, elle est, comme nous le verrons, réactualisée par la relation entre une dragonnière et une dragonne.

Bien que les représentations du vol soient de fait plutôt rares en fantasy (Besson, 2015, 140)[232], leur présence s'accentue lorsqu'il est question de dragon·nes, dont le vol et l'aile constituent les caractéristiques principales (Palmas, 2014, 251). Le vol à dos de dragon·ne acquiert, dans ce contexte, une dimension initiatique et sociale, auparavant associée à la mise à mort de la créature : « the ride causes a change in perspective for characters and can be treated as a rite of passage; they journey into a different world, arguably (considering the age of most riders in these narratives) that of adulthood » (Sheridan, 2016, 25). Ce n'est donc pas un hasard si la plupart des dragonnier·nières sont jeunes lors de leur première envolée, celle-ci marquant le moment où le duo se dévoile au monde et où le personnage humain affirme son identité (26).

[231] Cette resignification, qui dote la figure féminine de la déesse païenne d'une valeur négative, est régulièrement associée à la montée en puissance de la mythologie chrétienne. À ce sujet, voir Caputi (2004, *op. cit.*)

[232] Le motif du vol, étroitement relié à celui du ciel, de l'air et de l'espace, « appartien[t] au domaine réservé de la science-fiction, dont le vaisseau spatial ou l'étoile constituent parmi les principaux signes de reconnaissance générique. Le pouvoir individuel de voler est quant à lui assez clairement cantonné aux histoires de super-héros » (Besson, 2015, 140). La fantasy, pour sa part, met en scène des mondes secondaires s'inspirant d'un passé historique préscientifique qui repose souvent sur d'autres règles physiques (dont la magie est un exemple), ce qui a un impact sur les modes de déplacement (140).

Dans son ouvrage *Les Dragons de la fantasy : legs du passé et renouveau* (2014), Daisy de Palmas Jauze se penche sur le vol des dragon·nes en fantasy. Pour ce faire, elle reprend la constellation de significations associée plus généralement au vol dans l'imaginaire occidental et l'applique aux créatures :

> [l]e déplacement à dos de dragon transforme les possibilités, accélère le voyage et réconforte le lecteur, […] [qui peut] appréhender une autre vision du monde, partir du ciel, un monde ouvert et libre des bandits de grands chemins. Le vol permet d'atteindre *une autre dimension, un monde onirique pur et clair – opposé au sol impur et trouble parcouru d'ombres réelles et figurées – coupé des exactions terrestres, un voyage perçu comme une libération de ses entraves* mais non dépourvu d'embûches car les dangers sont différents, certes mais tout aussi présents et certainement plus mortels (2014, 204, je souligne).

Lea dragon·ne « incarne dès lors, le possible, le voyage à travers le monde, l'ascension, la légèreté » (210), la liberté de mouvement (203, 209). Entre autres symbolismes associés au vol, Daisy de Palmas Jauze mentionne également la libération sexuelle et le plaisir (205). Lorsqu'il croise les transformations de l'imaginaire associé aux dragon·nes en fantasy, qui devient plus généralement positif au tournant des années 1960 au contact des discours antispécistes (Blanc, 2019a), l'imaginaire du vol est resémantisé. De fait, la dimension corporelle et le rapport à la chair constituent l'un des fils rouges de l'analyse de Daisy de Palmas Jauze, même si elle ne le mentionne pas explicitement.

Qu'en est-il, alors, du vol de lea dragon·ne lorsque celui-ci devient l'une des pierres angulaires du récit d'émancipation d'un personnage féminin ? Rappelons que l'affirmation de soi par le vol se fait à la puberté, qui elle-même marque l'entrée dans l'univers adulte, régi par différents impératifs et désirs, autant sociaux que romantiques et sexuels. Dans le cas de la plupart des dragonnières, il s'agit, paradoxalement, du moment où les règles liées à leur genre s'affirment d'autant plus[233]. Le fait que les femmes puissent, dans les romans, devenir dragonnières n'est pas uniquement une marque d'égalité des sexes – ou un mode d'accès à cette égalité : il s'agit aussi d'une façon de faire ressortir, par le biais du déplacement, les différences liées à leur

[233] Ce phénomène est visible au sein des textes du corpus, dans lesquels les filles sont souvent plus contraintes que les garçons. Même lorsqu'elles sont en position de pouvoir, leur éducation est différente. Ainsi, dans *Furysong* (2022), troisième tome de *The Aurelian Cycle*, le lectorat apprend que les jeunes dragonnières (Gardiennes) sont dans l'obligation de consommer un produit synthétique (la narratrice Antigone n'en sait pas davantage sur l'origine et sur les effets de la médication) depuis leurs premières règles, alors que les jeunes dragonniers (Gardiens) n'en ont pas besoin. Or, dans cet univers, les Gardien·nes, les garçons comme les filles, n'ont, en théorie, pas le droit d'avoir d'enfants – ou, du moins, une lignée légitime, ceci afin d'éviter que le pouvoir soit transmis par le sang et que les Gardien·nes soient détourné·es de leur tâche première, celle de protéger la cité. Que seules les adolescentes soient soumises à la médication dévoile un biais patriarcal dans la structure sociale ou, du moins, une contradiction sexiste du système des Gardien·nes. Ce dernier a effectivement été érigé sur les restes d'une société féodale patriarcale, dont plusieurs éléments subsistent. Rien n'empêche les adolescents d'engendrer des bâtards. La fertilité des filles, celles dont une grossesse sera *visible et donc plus dangereuse pour l'image des Gardien·nes*, est contrôlée, comme c'est le cas dans les sociétés patriarcales. Les Gardiennes n'auront pas de descendance, même illégitime, et ne transmettront rien ; les Gardiens, probablement.

expérience de la féminité. Le lien avec un·e dragon·ne est ainsi marqué socialement par le genre, et permet d'articuler un discours critique sur la place des femmes dans l'espace social, sur leur mobilité physique et sur les moyens qu'elles emploient pour acquérir une certaine valeur.

Dans ce contexte, les symboliques ascensionnelles de liberté et de puissance, voire d'héroïsme, sont d'autant plus resignifiées. En croisant la mise en récit de l'émancipation féminine, le vol avec lea dragon·ne devient un acte d'agentivité – soit une capacité d'action prise dans son sens large de la figure féminine (par ses actes et ses discours (Havercroft, 1999, 97)) –, mais aussi une possibilité de création de postures alternatives. Cette agentivité des figures féminines est d'ailleurs d'autant plus pertinente dans des mondes secondaires patriarcaux, où la mobilité des femmes est initialement restreinte. Les symboles du vol et de lea dragon·ne s'entremêlent alors aux actions des personnages (qui accèdent par lea dragon·ne à une position sociale supérieure) et à leurs effets sur les corps.

4.3.2.1 Sensualité et émancipation sociales et de genre chez les dragonnières

4.3.2.1.1 Vol, accès au pouvoir et mobilité sociale

Dans « De sainte Marguerite à Daenerys : repenser la relation femme-dragon dans la littérature de fantasy contemporaine » (2022), Lucie Herbreteau affirme que la plupart des protagonistes féminines de textes mettant en scène des femmes et des dragon·nes sont d'origine noble ou issues de classes sociales plus aisées. Le phénomène s'explique certes par un héritage médiéval, où une dame est enlevée par un dragon, et par l'influence de la littérature jeunesse, « qui apprécie tout particulièrement la figure de la princesse et réécrit certains contes » (2022), mais est aussi lié à la logique interne des mondes secondaires mis en place. Dans des univers patriarcaux inspirés, pour la majorité, des structures de pouvoir européennes pré-XX^{e} siècle, provenir d'une classe sociale plus élevée signifie que la protagoniste a plus aisément accès au pouvoir, et aux savoirs et aux alliances nécessaires à l'acquisition et au maintien de ce pouvoir. Narrativement parlant, sa capacité d'agir est accrue par rapport à une femme issue, par exemple, de la paysannerie, qui n'a ni la même éducation ni le même réseau.

Les choses sont similaires dans le cas des dragonniers·nières, souvent représenté·es comme constituant une classe ou une caste militaire à part dans les mondes secondaires. Dans la plupart des cas, il faut d'ailleurs être choisi·e par un·e dragon·ne afin d'accéder à cette catégorie sociale. C'est au moment de ce « choix » que la symbolique du pouvoir liée à lea dragon·ne est le plus marquée : l'accès aux jeunes dragon·nes est souvent restreint à une catégorie spécifique de candidat·es, présélectionné·es en fonction de leurs origines et de leur genre. Ainsi la plupart des enfants ou adolescent·es présenté·es sont des garçons issus d'une

famille d'hommes dragonniers[234]. Même lorsqu'il est question d'un « choix » reposant sur les actions préalables d'un personnage, le jeune individu qui obtient le privilège de se tenir devant les dragon·nes se révèle souvent de la noblesse ou descendant d'une lignée de dragonniers[235]. La puissance du lien entre l'être humain et lea dragon·ne est alors considérée comme un héritage qui contribue à affermir la légitimité du personnage[236]. La capacité des individus à être « élus » par l'une des créatures est donc truquée, ce qui renforce l'impression qu'il faut provenir d'une lignée particulière *et* être choisi·e par une force plus grande que soi – ici, les dragon·nes – pour changer le monde.

Il en va généralement de même lorsque les candidats sont des candidates. Aussi Lessa, l'héroïne de *Dragonflight* (1968/2017), d'Anne McCaffrey, la trilogie ayant popularisé la figure du cavalier à dos de dragon·nes, a été choisie par le dragonnier F'lar pour être mise en contact avec la jeune dragonne dorée (Ramoth) parce qu'elle est une fille issue de la lignée de Ruatha (qui descend aussi de dragonniers) : « No, there was no taint of common blood here. It was pure, no matter whose line, and he rather thought she was indeed Ruathan » (McCaffrey, 1968/2017, 42). La double antithèse (« common » / « line » ; « taint » / « pure ») montre bien l'importance de la protagoniste et réitère le trope de la noble lignée, du sang supérieur à celui des autres.

Cette supériorité de Lessa, régulièrement mise en relief au fil des premiers chapitres, atteint son apogée lorsqu'elle est présentée, avec d'autres jeunes femmes (de sang parfois noble, mais ne descendant pas de dragonniers), à Ramoth :

> Loud screams and wailings diverted Lessa, and she saw more dragons descend to hover just above the cavern floor, each rider depositing a young woman until there were twelve girls, including Lessa. **She remained a little apart from them** as they clung to one another. She regarded them curiously, **contemptuous** of their tears, **although her heart was probably beating no less rapidly than theirs. It did not occur to her that tears were any help. The girls were not injured in any way that she could see, so why such weeping**? **Her contempt** of their bleating made her aware of **her own temerity**, and she took a deep breath against the

[234] Il en va de même chez les tueurs de dragon·nes (à l'exception de Bradeus, aucun maître ne prend de fille sous sa tutelle) et chez les *DragonEyes* (les filles ne sont ni entraînées ni présentées aux dragon·nes). Ces deux métiers forment aussi une caste dans leur monde secondaire respectif.

[235] Dans *Fourth Wing* (2023) de Rebecca Yarros, la sélection se fait en fonction des capacités des candidat·es, observé·es par les dragon·nes pendant différentes épreuves. Toutefois, les origines des jeunes jouent aussi un rôle : l'éducation avantage certains personnages issus d'une famille de dragonnier·nières, qui ont été entraînés en conséquence. Elles ne garantissent pas qu'un individu soit sélectionné (ou survive au processus de sélection), mais augmentent ses chances de l'être.

[236] Ce trope de la noblesse, lorsque réinvesti par une figure féminine, est aussi, comme on le verra plus loin, une manière d'affirmer et de légitimer la puissance de la féminité et de la maternité (symbolique et/ou charnelle).

> coldness within her. **Let *them* be <u>afraid</u>. She was Lessa of Ruatha and did not need to be afraid** (63, l'autrice met en italique, je souligne et mets en gras).

Ce qui distingue Lessa (en gras) des jeunes femmes (souligné) est clairement mis en relief par la narration. Aux plaintes, aux cris, aux larmes, aux bêlements (« bleating »), à la peur sont opposés le silence de Lessa, sa capacité de contrôle malgré son cœur qui bat. Elle se tient d'ailleurs en marge, alors que les onze jeunes femmes se rassemblent : même la manière dont elle occupe l'espace contribue à la distinguer. Ses jugements et son arrogance, perceptibles grâce à la focalisation interne, sont également les marques de sa supériorité : elle, Lessa de Ruatha, ne pleure ni n'est effrayée. En affirmant son identité, ses origines, par le biais de son nom, elle se détache ainsi des autres et montre qu'elle est non seulement différente, mais aussi qu'elle les domine. Aussi ce n'est pas une surprise que la dragonne Ramoth, après avoir tué deux des candidates, « s'imprègne » à Lessa.

Dragonflight appuie donc l'affirmation de Herbreteau. Cependant, s'il est vrai que beaucoup de protagonistes sont soit directement issues d'une classe sociale plus aisée, soit se découvrent descendantes d'une puissante lignée liée aux dragon·nes, ce cas de figure n'est pas généralisé. On retrouve, chez les figures féminines récentes, un nombre restreint de jeunes filles qui, certes « élues » par une force plus grande qu'elle, ne sont pas au préalable descendantes de lignées liées aux dragon·nes. On peut donc affirmer que l'accès aux dragon·nes, à leur pouvoir et au vol est un acte situé, social et intersectionnel, et est conséquemment régi par différentes contraintes, qui varient selon les textes. C'est effectivement parce que les mondes secondaires mis en scène dans ces œuvres plus récentes sont des régimes méritocratiques, fondés sur la reconnaissance de capacités individuelles, plutôt que monarchiques, que l'ascension de figures féminines issues du peuple devient possible. La resémantisation du vol de lea dragon·ne s'accompagne alors d'un questionnement sur la mobilité sociale des femmes[237].

C'est le cas d'Antigone, personnage central et narratrice autodiégétique de *The Aurelian Cycle* (2019-2022) de Rosaria Munda, autrice américaine détentrice d'une majeure en sciences politiques. L'intrigue débute une dizaine d'années après une révolution sanglante qui a opposé le peuple et les rebelles de Callipolis aux Triarches, trois familles de *dragonlords* (seigneurs-dragons), des seigneurs féodaux à dos de dragon·nes qui

[237] Le phénomène, marqué par une perspective intersectionnelle (qui explore les croisements entre les structures d'oppression), s'affirme dans les dernières années et s'étend au-delà des personnages de dragonnières. Parmi elles se trouvent Antigone (dont le cas est analysé ici), Thymara (*The Rain Wild Chronicles*, 2009-2013), Deirdra (*La Tueuse de dragons*, 2010 ; Les *Monstres intérieurs*, 2016), Zoya Nazyalensky (*Rule of Wolves*, 2021) et Wu Zetian (*Iron Widow*, 2021). Mettre en scène des protagonistes qui ne sont issues ni de classes sociales dominantes ni de lignées puissantes permet la création d'arcs narratifs, d'autres modes d'accès au pouvoir. Ces récits, sans nécessairement renverser le trope de l'élu·e, viennent du moins le questionner et en explorer les angles morts.

terrorisaient leurs sujets. Depuis, plusieurs changements ont ébranlé la nouvelle société qui s'est édifiée sur les ruines de l'ancienne. Le plus important est l'avènement d'une nouvelle classe de dragonnier·nières. Dans les premières pages, Lee, l'autre narrateur autodiégétique[238] du premier tome, *Fireborne* (2019), explique en ces mots ce tournant majeur :

> every time, the question of how to demonstrate the might of the stormscourge breed becomes tricky. Before the Revolution, the dragons of Stormscourge House – of my family – were known for terrorizing the countryside; but in even older days, they were our island's greatest defense against aerial invasion. […] The fleet is still in training, dragons and riders both. Known now as Guardians, the new regime's dragonriders are lowborn, commoners, even former serfs. No longer the sons of dragonlords (Munda, 2019, 4, je mets en évidence).

Déjà, dans ce simple extrait se déploie un imaginaire plus large des dragon·nes et du pouvoir qu'iels représentent : les dragon·nes sont utilisé·es pour dominer les gens du royaume, alors qu'à l'origine, iels avaient pour fonction de les protéger. Créatures dangereuses, évoquant le dragon ennemi du Moyen Âge chrétien, côtoient créatures alliées plus contemporaines. Ce n'est toutefois pas l'animal qui choisit d'attaquer la population pour les asservir, mais la personne sur son dos, un *dragonlord* qui a abusé de son lien avec lui et du « pouvoir sur » qui en découle. Cette conception du pouvoir comme domination est d'ailleurs soutenue plus tard dans le roman dans une analepse mettant en scène le flux de pensées du jeune Lee. Ce dernier, dans son désir de venger sa famille assassinée pendant la Révolution, reconduisait déjà, enfant, le discours des *dragonlords* : « a dragon he would be Chosen by, dragonfire he would have power over » (2019, 17, je souligne). Lea dragon·ne choisit son humain·e ; une fois ce choix effectué, c'est toutefois l'être humain qui domine l'animal et le feu qu'il génère, comme le laisse entendre le choix du verbe « power over » – terme, on l'a vu, utilisé en sciences politiques pour conceptualiser la domination (Allen, 1999 ; Pensardi 2012).

[238] Dans la narration de *Fireborne* s'inscrit une certaine parité : un adolescent et une adolescente se relaient pour raconter leur histoire et leur romance naissante. Cette parité disparaît dans le deuxième tome (*Flamefall*) au profit d'une importance narrative plus marquée accordée aux voix issues de classes sociales moins aisées, au moment où la narration de Griff Garesson (un serf dragonnier) se joint à celles des deux autres. Dans le troisième tome (*Furysong*), la voix de Delo Skyfish, l'amant *dragonlord* de Griff, s'ajoute. La narration se fonde, en fin de cycle, sur une répartition équitable des perspectives entre les classes plutôt qu'entre les sexes/genres et reflète les terrains d'entente que ces classes trouvent dans la nouvelle société. La norme hétéroromantisexuelle est aussi déconstruite, au détriment de la voix féminine, désormais minoritaire. L'arc narratif d'Antigone a cependant un effet plus marqué, et public, sur cette nouvelle société qui s'édifie. Les arcs narratifs de Delo et de Griff ont, quant à eux, une importance plus privée (romantique). C'est donc la dichotomie public/masculin, privé/féminin qui est renversée ici.

Les dragon·nes de Callipolis sont plus que des symboles de pouvoir, iels sont les accessoires du pouvoir et du désir de pouvoir dévastateur[239]. La Révolution a toutefois changé les choses : les *dragonlords* ont été remplacés par les Gardien·nes, non plus symbole de la domination, mais de la protection. On y retrouve cette fois la figure plus familière de lea dragonnier·nière puissant·e mais protecteur·trice, popularisée par Anne McCaffrey avec *Dragonflight*, où les cavaliers·lières sont investi·es de la mission très périlleuse de détruire les Fils tombés de l'espace.

L'extrait met aussi de l'avant des enjeux de transmission, et plus particulièrement le moyen par lequel le pouvoir héréditaire est démocratisé : il n'est plus transmis par le sang et le lien avec la créature devient une possibilité pour tous·tes, une voie vers la mobilité sociale et un moteur de transformation[240] – puisque les Gardien·nes forment une classe militaire de combattant·es à part qui n'ont pas le droit de fonder une famille[241]. À noter qu'il n'est d'ailleurs pas anodin que Lee mentionne seulement les *fils* des *dragonlords*. Dans un récit qui met en scène l'ascension au pouvoir d'une jeune femme, Antigone, cette connotation masculine est importante. Auparavant, les femmes, même nobles, ne pouvaient devenir dragonnières. On retrouve ainsi ici un enjeu familier : comme le rappelle Mary Beard dans *Woman and Power. A Manifesto* (2017), la civilisation occidentale opère une séparation radicale entre les femmes et le pouvoir (70). Le pouvoir des femmes est conçu comme illégitime, et ces dernières sont, par le fait même, exclues de la sphère du pouvoir (70). Selon Beard, pour avoir du succès dans un tel univers, où pouvoir et masculinité vont de

[239] Dans un monde post *Game of Thrones* (*Fireborne* ayant été publié en novembre 2019), difficile de ne pas faire une lecture intertextuelle mettant en relation la Maison Stormscrouge avec celle des Targaryens. Ceci est amplifié par le fait que « stormscrouge » (le nom de la famille mais aussi celui de la race de dragon·nes que les hommes Stormscrouge utilisent pour terroriser la population) évoque fortement Daenerys *Storm*born et réactive tout le bagage de révolte, de destruction et d'hubris qui marque la chute de la jeune femme dans l'adaptation télévisuelle. L'hubris des *dragonlords* est ce qui entraîne leur chute dans *The Aurelian Cycle*, qui est à la fois le titre du cycle et celui d'un poème épique au sein de la diégèse. Lee commente d'ailleurs ce moment historique : « Because the hubris of the first Aurelians was their downfall. You could just as easily read the *Aurelian Cycle* as a condemnation of the dragonlords. […] You could even read it as a condemnation of dragonriding itself » (Munda, 2019, 205).

[240] Ce système utilise des bracelets de métal pour distinguer les individus : « Duck's family is sitting in the Bronze section, reserved for *skilled labor*; below them is the Iron section for *unskilled labor*; high above them, on either side of the Palace Box, are the Silver and Gold sections, for the *spirited* – meaning military and philosophical classes. Before the Revolution, your family determined your class – commoner, patrician, dragonborn-but under the new regime, class is something you're tested into » (Munda, 2019, 26-27, l'autrice souligne). Chaque classe est identifiée clairement et chaque personne est dans l'obligation de porter son bracelet en tout temps. Les dragonnier·nières, au croisement des classes *Silver* et *Gold*, arborent un bracelet confectionné à l'aide des deux métaux. Il s'agit également d'un sifflet leur permettant d'appeler leur dragon·ne lorsque nécessaire. Chaque citoyen·ne porte donc la marque du pouvoir sur son corps. Le système et les inégalités qu'il engendre font l'objet de larges critiques dans le deuxième tome, notamment lorsque le classement devient une affaire de vie ou de mort. Entre autres exemples, une personne dyslexique est considérée comme ayant moins de valeur qu'une personne n'ayant pas de difficulté d'apprentissage, puisqu'elle a de moins bons résultats scolaires et se classe moins haut. Le système est finalement aboli dans le troisième tome.

[241] « As Guardians, we've taken vows forswearing the earthly pleasures of money, marriage, and offspring. » (Munda, 2019, 24)

pair, il faut qu'une femme transforme à son avantage les symboles qui sont généralement associés à son absence de pouvoir (81). Ce faisant, les tactiques et stratégies de ces femmes ne peuvent se réduire à l'imitation de celles des hommes (81).

Chez la narratrice Antigone, qui devient la cavalière de la dragonne Aela, cette transformation est double. Au contraire de Lessa, elle est une ancienne serve n'ayant aucune origine noble, même cachée[242]. C'est pour cette raison qu'elle est initialement source d'espoir, un rêve devenu réalité, la preuve vivante que le nouveau régime fonctionne : « You, my dear, […] are the light of the nation. This is what we once only dared to *dream* of » (209, en italique dans l'original)[243]. Antigone est cette exception mise en avant pour servir de modèle à une méritocratie qui, les tomes subséquents le montrent, n'est pas bien différente de la monarchie.

La jeune femme doit donc lutter contre les stéréotypes associant puissance draconique au sang bleu *et* à la masculinité pour s'affirmer – puisque les dragon·nes demeurent malgré tout, dans l'imaginaire collectif de Callipolis, des symboles du pouvoir noble et mâle. Un discours circulant dans le premier tome vient appuyer cette conception du monde : seul un homme de sang noble serait en mesure d'« étinceler une flotte » – « spark [a] fleet » (204) – , soit de faire en sorte que les dragon·nes puissent, à la puberté, se mettre à cracher le feu nécessaire à la protection de la cité[244]. Si se lier à la créature est plutôt simple (puisque le nouveau régime permet l'accès aux dragon·nes à tous·tes, dans un objectif de démocratisation du pouvoir, et élargit

[242] Au début de *Dragonflight*, Lessa se fait passer pour une servante. Ce déguisement lui a permis d'éviter d'être massacrée avec le reste de sa famille et de demeurer dans le château familial, dans l'attente de pouvoir se venger.

[243] Cette reconnaissance est nuancée dès le moment où Antigone, suivant les ordres de Callipolis, répète des actes de domination et renforce des lois : « We're monsters, even if they call us something else. » (Munda, 2019, 338) Le retournement de la population contre elle est d'autant plus probant dans les deuxième et troisième tomes. Alors que Lee est reconnu par le peuple (cette reconnaissance est d'ailleurs objet de critiques par plusieurs personnages, qui en soulignent les contradictions), la sexualité d'Antigone est directement attaquée par le biais d'insultes mêlant sexisme et spécisme : elle est qualifiée de « whore » et de « bitch commander ».

[244] Dans *Fireborne*, ceci est confirmé par le fait que le dragon de Lee (fils de *dragonlord*) est le premier à produire des flammes. Le discours est ensuite contrebalancé dans le tome 2, *Flamefall* (2021), par le fait que, dans la flotte ennemie, c'est le dragon de Griff, un paysan, qui crache le feu en premier. Enjeux de genre et de classe prennent une proportion plus drastique et s'entremêlent dans le troisième tome, *Furysong* (2022). Dans ce dernier, la victoire des dragonnier·nières de sang noble sur les Gardien·nes lors de violents combats dans l'arène est attribuée par le peuple à une supériorité héréditaire plutôt qu'à ce qu'elle est vraiment – de la tricherie. Ainsi le secret d'Ixion, antagoniste masculin principal dont le dragon ne peut cracher de feu (visibilisation d'une impuissance sexuelle masculine et d'une difficulté érectile), est-il sauvagement gardé. C'est d'ailleurs la révélation de ce secret qui, lors de son affrontement final contre Antigone, contribue à sa chute aux yeux de la population : la dragonne de la jeune femme paysanne produit un jet de feu sans problème, tandis que celui du jeune homme noble est incapable d'émettre une seule flamme. La puissance féminine d'Antigone y est d'autant plus affirmée que la jeune fille a ses règles en plein combat. Sa combinaison antiflammes (*flamesuit*), tachée de sang menstruel (preuve qu'elle a ovulé précédemment), fait contre-pied à l'impuissance d'Ixion – tout en réaffirmant une représentation problématique (et crainte de l'imaginaire patriarcal) d'un homme incapable d'avoir une érection humilié par une féminité qui lui est supérieure.

ce faisant l'éventail de « choix » de la créature), tailler sa place et se faire entendre dans un monde sexiste et classiste ne se fait pas sans écueil pour Antigone.

Lee souligne d'ailleurs à plusieurs reprises la difficulté d'Antigone à accéder à un univers où la plupart des hommes en situation de pouvoir, comme leur maître d'armes, cherchent à l'effacer :

> as if her status as a former serf, compounded with her gender, were one too many of Atreus's innovations to be tolerated in one person. […] As usual, he [le maître d'armes] avoids looking at her, like she's a perversion to keep in his peripheral vision (Munda, 2019, 11).

Le danger que représente Antigone pour le maître d'armes est clairement marqué, d'abord par le vocabulaire employé par le narrateur. La comparaison « like she's a perversion » réactive de fait un imaginaire péjoratif de la monstruosité féminine, mais aussi sociale – puisque les individus qui sont considérés comme appartenant à l'extérieur d'une société, soit s'écartant de la norme, sont, dans l'imaginaire occidental, souvent dépeints comme des monstres. Le rapprochement entre Antigone et un monstre est amplifié par les comportements du maître d'armes, qui évite de poser les yeux sur elle. À l'instar de Méduse, la jeune fille ne doit pas être regardée directement ; à l'instar du monstre, on doit toutefois garder un œil sur la menace qu'elle représente. La position de la jeune fille, doublement marquée par la marginalité, se traduit même dans l'espace qu'elle occupe pour le maître d'armes : elle doit être maintenue en périphérie du regard, telle une ombre repoussée vers les marges de la société.

Cette marginalisation d'Antigone est aussi reconduite par certain·es dirigeant·es politiques, qui, au début du premier tome, cherchent à l'écarter d'une position pour laquelle on estime qu'elle n'est pas faite : celle de *Firstrider* (Premier Cavalier), pour laquelle les Gardien·nes sont alors en compétition. Pour ce faire, on lui envoie une lettre qui lui rappelle ses difficultés à s'exprimer en public :

> I can guess as well as she what the ministry probably has on file: that Annie is known for being too deferential, too reserved, for having trouble with situations that require public speaking.
>
> She's been at the top of the class for as long as I can remember but almost never raises her hand.
>
> She could train past that. She could find the confidence if she tried and had the resources. But how is she supposed to look for that, to think she even should look for that, if the ministry sends her letters like this? (14)

Ici, la réserve et la déférence d'Antigone, en plus de sa difficulté à occuper l'espace (socialement et physiquement) en posant un geste qui évoque l'élévation (l'action de lever la main, « to raise »), rappellent

directement ses origines[245] [246]. Les réflexions de Lee rendent évident ce manque à Antigone : fille de serf, elle n'a jamais eu la socialisation (les ressources) nécessaire à la prise de parole en public. Tout, au contraire, a concouru à cultiver chez elle ces comportements – qui n'ont rien à voir avec ses prédispositions à apprendre, puisqu'elle est première de classe. La violence de la lettre est d'autant plus probante que, désormais, les dirigeant·es soulignent ouvertement ce qui lui fait défaut sans lui fournir un accès plus équitable auxdites ressources. On voit donc que, dès les premières pages, les origines d'Antigone, doublées de son genre, constituent une entrave à l'ascension sociale (*social rise*) de la jeune fille. Ce faisant, *The Aurelian Cycle*, œuvre très récente, s'appuie sur ce qui a été mis en place dans *Dragonflight* (dans un monde patriarcal, une jeune femme s'élève en devenant dragonnière) et pousse la réflexion sur le pouvoir et sur sa démocratisation plus loin.

Notons d'ailleurs que le prénom de la protagoniste réactive un imaginaire féministe en établissant un parallèle avec la figure, tirée de la mythologie grecque, du même nom : Antigone, emblème féministe de la prise de parole des femmes et de la révolte (Duroux et Urdician, 2010, 13)[247] [248]. Celle qui défie la loi

[245] Cette socialisation est davantage montrée au fil des tomes. Le lectorat comprend alors qu'Antigone a appris, dès son plus jeune âge, à se mettre à genoux devant les *dragonlords* et à les supplier pour leur clémence. Cette position est transformée par la jeune fille dans le troisième tome, *Furysong* : Antigone en fait une posture de résistance.

[246] Antigone est, en ce sens, à l'opposé de Lee, dont elle est particulièrement envieuse : « I feel a twinge of something between bitterness and admiration. It comes so naturally to him. Not just winning – but thinking he should win. And then the rejoining thought, unwanted but undeniable: *Of course it does. Of course it comes naturally to him. It'd come naturally to you, too, if you were dragonborn* » (Munda, 2019, 26, en italique dans l'original). C'est le privilège de Lee qui est dévoilé : ayant le sentiment que tout lui est dû (*entitlement*), il agit en conséquence. L'écart entre les deux personnages est donc mis en scène dès les premiers chapitres, tant par les comportements des deux protagonistes que par les réflexions que l'un·e se fait sur l'autre.

[247] La figure d'Antigone, issue de la mythologie grecque, et ses nombreuses incarnations ont fait l'objet de multiples travaux, tant en littérature qu'en sociologie, en philosophie, en sciences politiques, et en études féministes et de genre. Parmi ces derniers, consulter notamment *Antigone encore : les femmes et la loi* (1993) de F. Duroux, *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)* de Rose Duroux et Stéphanie Urdician, *Feminist Readings of Antigone* (2010) de F. Söderbäck, *Antigone. Emblème de la voix des femmes en éthique* (2015), dirigé par C. Doré et C. Lambert, *Antigone et la place des morts* (2016), dirigé par M. Watthee-Delmotte et S.-A. Crevier Goulet, *Antigone Rising: The Subversive Power of Ancient Myths* (2021) d'H. Morales et « Antigone re-imagined: uprooted women's political narratives » (2023) de M. Tamboukou.

[248] Le prénom d'Antigone réactive aussi une autre strate d'interprétation du mythe grec lorsqu'il est question de mettre en avant, dans le deuxième tome, l'empathie de la protagoniste. Cette dernière, défiant les ordres de ses supérieurs, rend le corps de la *dragonborn* antagoniste Julia aux sien·nes. De même, c'est Antigone qui propose à Lee d'ériger un mémorial pour les *dragonborns* décédés au cours de la Révolution. Elle est alors décrite par Lee comme « Antigone, who buries the dead » (Munda, 2021, 247), dans un écho clair au mythe antique. Le déplacement dans la signification que créent ses gestes est double : Antigone va certes contre les règles d'individus provenant de classes sociales plus aisées qu'elle, mais c'est aussi à une femme et à ceux qui ont assujetti sa famille, avec lesquels elle ne partage aucun lien de sang et qu'elle ne connaît pas, auxquels elle veut permettre une sépulture (plutôt qu'à un frère rebelle). La réinterprétation met cette fois en son cœur des ennemis, ainsi que deux figures féminines, traçant entre elles un lien, par le biais de l'intertextualité avec le mythe, qui n'est ni celui de la classe ni celui du sang, mais d'une empathie et du *care* créés malgré les différences.

patriarcale, celle qui refuse de céder devant le pouvoir, celle qui « ose s'opposer à l'autorité et […] s'affirmer comme sujet dans une société qui lui refuse ce droit » (Doré et Lambert, 2015, 5). Or, à la différence de l'Antigone du mythe, qui est issue de la noblesse et dont le destin tragique est de mourir, de disparaître, la protagoniste de *Fireborne* ne rend ni l'âme ni les armes. Chez ce personnage principal est articulée une réinterprétation moderne de la femme mythique noble, dont la symbolique et l'arc narratif transformés mettent désormais de l'avant les difficultés contemporaines des femmes issues de milieux populaires à intégrer la sphère du pouvoir et à s'y faire entendre.

Cette transformation de la figure mythique noble en une jeune femme provenant d'une classe sociale marquée par la servitude et la pauvreté se joue aussi à même le tissu textuel, sous la forme de l'onomastique : dans l'univers de *The Aurelian Cycle*, Antigone est un nom noble (destiné aux filles et épouses des *dragonlords*), que le père de la jeune fille lui a donné afin de défier ses seigneurs. Or, il est à noter que la protagoniste est plus régulièrement désignée par son surnom, Annie, que par son prénom. Là où les adultes et les gens qui ne la connaissent pas utilisent « Antigone », ses ami·es, les personnages avec lesquels elle est le plus régulièrement en contact, et surtout Lee, ami, intérêt amoureux et autre narrateur, font usage d'« Annie ». Le surnom est porteur de l'identité narrative de la protagoniste pour le lectorat. Si « Annie » tranche avec « Antigone » et, plus généralement, avec les patronymes des personnages et lieux de l'univers secondaire de *Fireborne*, inspirés de la Grèce et de l'Italie, c'est parce que l'objectif, ici, n'est pas de maintenir une cohérence intradiégétique ni de diminuer la connotation féministe et intertextuelle du prénom « Antigone » (celle qui prend la parole et s'élève contre l'injustice). Il s'agit plutôt de favoriser l'identification du public adolescent à la protagoniste tout en conservant l'intertextualité avec une littérature plus légitime (la tragédie grecque) et l'imaginaire féministe. La distance potentielle créée par l'intertextualité avec la figure féministe, issue de la littérature légitime, d'une femme noble, née et socialisée au cours de l'Antiquité grecque, est conséquemment réduite par sa réactualisation dans le personnage principal d'un texte de fantasy (littérature populaire), une jeune fille pauvre qui fait face à plusieurs difficultés analogues à celles des adolescentes modernes : parler, prendre sa place dans le milieu scolaire puis dans l'espace public, alors que l'on a été socialisées, par sa classe sociale et par son genre, à faire le contraire. L'étude de K. L. Beeman sur le système d'éducation américain relève que les femmes sont moins susceptibles de poser leur candidature que les hommes pour des emplois pour lesquels elles sont sous-qualifiées, de négocier une hausse salariale ou de prendre la parole en réunion :

> This confidence gap does not start in the workforce. It starts as girls navigate school; […] girls are less likely than boys to participate in class; they often learn to quiet down while boys learn to speak up (Leraas et al., 2018). While this may not always have a direct impact on academic performance, it does have an impact on the confidence gap to which the leadership gap between men and women is frequently attributed. (2022, 2)

Le parcours d'Antigone, marqué par l'apprentissage de la prise de parole et du commandement (*leadership*), n'est donc pas sans faire écho à celui des lectrices adolescentes et jeunes adultes du cycle, qui peuvent plus aisément s'identifier à la protagoniste. La dynamique prénom légitime/surnom populaire, doublé des difficultés reliées à la socialisation genrée, appuie donc les enjeux de démocratisation thématisés et mis en scène dans *Fireborne*[249].

Démocratisation et classe sociale sont aussi caractéristiques du parcours de Tané, dragonnière de *The Priory of the Orange Tree* (2019) de Samantha Shannon. Comme c'est le cas dans *Dragonflight* et dans *Fireborne*, les dragon·nes de la société de Seiiki, inspirée de la période d'Edo au Japon, ont un statut de protecteur·trices naturel·les – à la différence de *Fireborne*, les créatures n'ont cependant jamais été les assaillantes, malgré ce que peuvent en penser les populations de l'Est[250]. Pour ce faire, elles se sont liées aux êtres humains, et de leur alliance est né le clan Miduchi, une caste auquel un individu peut accéder en étant sélectionné parmi un bassin de candidat·es trié·es sur le volet[251] et qui n'est pas marquée par le genre. Cette absence de la dimension genrée est ce qui distingue les dragonnier·nières de *The Priory of the Orange Tree* de celleux des autres textes du corpus. Elle permet également de déplacer la symbolique du vol vers l'enjeu de la classe sociale, par la mise en scène de Tané, une protagoniste aux origines mythiques – j'y reviendrai – qui n'est toutefois issue ni de la noblesse, ni d'une classe dominante, ni d'une lignée de dragonnier·nières.

Aussi n'est-ce pas un hasard si l'on retrouve également diverses tentatives, de la part de Turosa, un jeune homme issu du Clan Miduchi, de tenir Tané écartée du pouvoir :

[249] On observe le même phénomène visant le rapprochement des protagonistes et du lectorat par le biais du brouillage symbolique, thématique et narratif de la frontière entre légitime/populaire chez l'autre narrateur intradiégétique du premier tome, Lee, dont le prénom *dragonlord* est Leo (prénom qui cette fois évoque l'Italie de la Renaissance). À la fin de *Fireborne*, Lee renonce à ses origines en même temps qu'à son prénom. Malgré l'insistance des *dragonlords* à l'appeler « Leo » dans les tomes subséquents, il réitère à plusieurs reprises que son nom est désormais « Lee ».

[250] Ce rôle est occupé par les *wyrms*, servant·es du *Nameless One*.

[251] Le processus de sélection est plus restrictif que celui mis en scène dans *Fireborne* : dans *The Priory of the Orange Tree*, quelques candidat·es sont présélectionné·es et entraîné·es, des années avant de rencontrer les dragon·nes. Dans *Fireborne*, tout individu peut entrer en contact avec un·e dragon·ne et espérer que l'une des créatures le choisisse. L'accès à la caste n'est pas non plus, dans *The Priory of the Orange Tree*, garanti aux enfants des dragonnier·nières – bien que ces dernier·nières aient une plus grande chance d'être sélectionné·es. Cette conversation de Tané et d'Onren, une autre candidate, le montre : « "[…] You have the blood of the Miduchi. All of you become riders in the end." "There is always a chance that I will be the first one who does not." "A chance […] but we all know that chance is very small." » (Shannon, 2019, 137-138). Il en va de même dans *The Aurelian Cycle*, comme on le découvre dans le tome 2 (*Flamefall*) : même si, chez les *dragonlords*, seuls les garçons de sang noble étaient, dans l'ancien régime, présentés aux dragon·nes, tous n'étaient pas choisis par ces dernier·nières. Les garçons « rejetés » par les créatures étaient alors considérés comme des « *passus* » et, fils aîné ou pas, ne pouvaient accéder aux positions politiques plus prestigieuses des hommes dragonniers de la famille.

> “It will be a pleasure to fight against a warrior of your skill, honorable Turosa,” Tané said calmly.
>
> “I see through your mask, village chaff. I see what’s in your heart. It’s the same as what’s in mine. Ambition.” He paused as one of the men was sent to join the other side. “The difference is what I am, and what you are.” (Shannon, 2019, 29)

Le parallélisme « what I am, and what you are » fait surgir la différence implicite entre les statuts des deux personnages : celui de l’homme, né chez les dragonnier·nières, et celui de la femme, née dans un village. L’importance de la naissance aux yeux de Turosa et le rapport à la classe sociale sont donc affirmés.

L’intimidation, par le rappel des origines de Tané, est d’ailleurs une technique régulièrement employée par Turosa : « Bad luck, peasant […]. […] I suppose some things are in the blood. Perhaps one day, the honored Sea General will realize that dragonriders are born, not made » (137) ; « Dancing pearls. Worn by the god-chosen […]. […] Once these were symbols of heritage, of history. […] Now they adorn so many peasants, they might as well be dirt. » (145) ; « When I command the riders, […], I will see to it that no peasant ever rides a dragon again. […] Soon you will be back in that hovel they pulled you from » (181). Le nom commun « peasant » prend, dans la diégèse, une connotation négative. Il devient une insulte, un instrument de pouvoir performatif employé pour humilier et exclure Tané. De fait, Judith Butler souligne, dans *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif* (1997/2017), que le discours de haine est un acte répété, ritualisé socialement d’un énoncé (87), lequel, lorsque « formul[é] par ceux qui occupent des positions de pouvoir au détriment de personnes subordonnées, [a] pour effet de redoubler la subordination de ceux auxquels [il est] adress[é] » (52). En d’autres termes, quand elle est proférée par un sujet jugé légitime (84), l’insulte, forme de blessure linguistique (22), en plus de reproduire un trauma personnel et collectif (64-65), assigne une place inférieure à l’individu ciblé. Ce qui se produit dans *The Priory of the Orange Tree* est bien le contraire de ce qui se joue chez Lessa, héroïne de *Dragonflight* : là où le sang de Lessa est affirmé comme étant quelque chose de positif, qui contribue à distinguer la protagoniste, il devient, dans *The Priory of the Orange Tree*, un moteur d’exclusion, un moyen employé par l’intimidateur masculin issu d’un clan de dragonnier·nières pour remettre le personnage féminin à « sa place ». Or, il en va de même dans *Fireborne*, où le terme « peasant » a, après la Révolution, été banni des lexiques (Munda, 2019, 26), mais est tout de même employé par Power (au nom sursignifiant), un garçon issu de la classe des patricien·nes, pour menacer Antigone : « Peasant burn best – » (144). Il est pertinent de noter que, dans ces deux cas de figure, c’est un jeune homme issu d’une classe sociale plus élevée qui se charge de rappeler à la protagoniste « sa place », qui tente de l’effacer. Cet intimidateur a pour rôle narratif de rendre visibles les structures sociales à l’œuvre dans le monde secondaire, celles qui contraignent la figure féminine guerrière. Même dans le cas où le monde secondaire dépeint est non sexiste, le fait qu’il s’agisse d’un personnage *masculin*

n'est pas anodin. Il permet le déplacement et la visibilisation subséquente des structures de pouvoir du monde primaire, et de poser un discours critique sur ces hommes qui « gardent le portail » (en anglais, on parle de *gatekeeping* et de *gatekeeper*[252]) et tentent de tenir les femmes à l'écart des lieux de pouvoir et des sphères masculines en les violentant de diverses manières[253].

Il n'est donc pas étonnant que ce jeune homme soit vaincu par la protagoniste au cours du récit, lors d'un combat qui permet à celle-ci de montrer ce dont elle est capable : il est un antagoniste, celui qui garde l'accès au pouvoir et qui empêche, pour un temps, le personnage principal féminin d'atteindre un autre statut[254]. C'est d'ailleurs en se confrontant à lui que la protagoniste trouve la force nécessaire à l'élévation. Le combat constitue alors une forme de rite de passage, une affirmation de soi pour la jeune fille[255] :

---

[252] Le concept est employé en communication afin de désigner le processus par lequel des milliers d'informations sont transformées chaque jour en un nombre limité de messages (Shoemaker et Vos, 2009, 7). Le processus détermine quelle information est sélectionnée, de même que sa nature et son contenu, afin d'être transmise (7) ; les *gatekeepers*, en ce sens, produisent ce qui deviendra la réalité sociale d'autrui, sa vision du monde (9). Entre autres exemples, on retrouve les idéologies et la culture légitime, et les systèmes (scolaires, politiques, etc.) et les entreprises, fondés sur une forme de présélection des individus. Le concept *gatekeeping* a donné naissance à sa définition plus générale, retrouvée dans le *Cambridge Dictionary*, laquelle a été popularisée hors du domaine académique de la communication : « the activity of trying to control who gets particular resources, power, or opportunities, and who does not » (S.a., s.d.e). En ce sens, le *gatekeeping* est intrinsèquement relié au pouvoir et à la reconduction des systèmes d'oppression comme le racisme, le sexisme, le capacitisme, la queerphobie, le classisme, le spécisme, l'allonormativité, etc. ainsi qu'au rejet des idées de divers groupes marginalisés.

[253] Cette violence n'est pas nécessairement physique, comme les réactions de Power et de Turosa permettent de l'illustrer. Jess Zimmerman, s'appuyant les résultats d'une recherche effectuée en 2017 à *Harvard University* auprès d'étudiant·es, écrit que les femmes ont moins tendance à montrer leur ambition que leurs pairs masculins, car une femme ambitieuse est encore aujourd'hui perçue comme cupide et comme volant ce qui ne lui appartient pas (2021, 89) : « The true offense, as always, is women laying claim to what men see as their due. » (92) Afin d'exemplifier son propos, elle cite les paroles racistes et misogynes du président Donald Trump et d'autres hommes politiques américains à l'endroit des jeunes membres non-blanches du Congrès Alexandria Ocasio-Cortez, Ilhan Omar, Ayanna Pressley et Rashida Tlaib (86-89), de même que la perception des femmes en politique par le public – pas seulement masculin – des États-Unis – sans surprise, les femmes y sont vues comme étant en quête de pouvoir, et suscitent de la colère, du dégoût, du mépris (89-90).

[254] Le traitement subséquent du personnage masculin antagoniste, après le combat et la victoire de la protagoniste, est toutefois très différent. Power est révélé être le fils bâtard d'un *dragonlord* et d'une femme pauvre – il est insinué dans le tome 3, *Furysong*, qu'il est issu d'un viol. Il a été adopté et élevé par une famille patricienne, chez laquelle sa mère biologique était employée. Les contradictions du personnage, en raison de ses origines et de sa socialisation, engendrent plusieurs conflits intérieurs, et sont régulièrement mises en scène au cours du cycle. Elles contribuent à faire de lui un antagoniste *et* un allié d'Antigone (puisqu'il l'aide et se confie à elle à plusieurs reprises, à un point tel où elle lui accorde sa confiance), à le nuancer et à l'humaniser. Le personnage de Turosa, quant à lui, occupe simplement le rôle d'un antagoniste que Tané finit par vaincre – il disparaît d'ailleurs du récit à la suite de la victoire de la jeune femme.

[255] À noter que ce combat contre le garçon intimidateur n'est pas l'ultime épreuve que rencontre la protagoniste. Il s'agit d'une péripétie récurrente dans l'arc narratif du personnage féminin, généralement au début de son parcours. Elle contribue à cimenter la détermination de la jeune femme. Tané et Antigone doivent ensuite continuer à faire leurs preuves d'autres manières au fil du roman – et vaincre finalement un antagoniste masculin d'autant plus dangereux. Pour Tané, il s'agit du *Nameless One*, précédemment analysé. Pour Antigone, la victoire sur Power n'est qu'une étape

> Gazes locked, blades unsheathed, they walked toward each other.
>
> *She would show him what village chaff could do*. (Shannon, 2019, 181, je souligne)

> Aela shrieks and twists while Eater's [le dragon de Power] talons sink into the pauldron protecting my shoulder, puncturing the armor and flamesuit, sinking into my skin. The talons of his other forearm are sinking into Aela's back. She screams and I feel it, her pain bursting in a haze through my own. And then I feel her fury.
>
> *Fine. You want play dirty? We'll play dirty*. (Munda, 2019, 149, je souligne)

Chez les deux jeunes femmes, on retrouve la même affirmation colérique (amplifiée par les phrases affirmatives « We'll play dirty » et « She would show him what village chaff could do »), qui se mue en détermination (passages en italique). Pour Antigone, celle-ci va de pair avec la reprise du comportement de l'antagoniste (« play dirty »), alors retourné contre ce dernier – élément que la répétition, jointe à un déplacement du sujet syntaxique (de « you » vers « we »), met en avant. Pour Tané, il s'agit de se réapproprier l'insulte, de la transposer dans un nouveau contexte pour en faire le moteur de sa puissance. De fait, se faire donner un nom insultant « [*to be called a name*] est à la fois ce qui nous subordonne et ce qui nous donne un pouvoir, son ambivalence produit la scène où peut se déployer la puissance d'agir » (Butler, 1997/2007, 236)[256].

Si la protagoniste doit pouvoir rendre coup tordu pour coup tordu à son adversaire, sa véritable victoire réside dans sa capacité à tirer profit de sa situation de dominée pour instaurer des rapports plus latéraux, plus égalitaires. Ainsi, Tané transforme un symbole associé à son absence de pouvoir – soit se trouver à genoux devant le garçon né dans une classe sociale plus élevée :

> Like a prisoner awaiting execution, Tané *lowered* her head. Turosa looked her over, as if to decide where it would hurt most to cut her. Another step brought him within reach. […] Slowly,

(la demi-finale) dans le tournoi pour la place de *Firstrider* – tournoi qu'elle perd contre Lee dans le premier tome, mais qui se rejoue à la fin du dernier tome et qu'elle remporte contre le *dragonlord* Ixion. L'arc narratif d'Antigone, au contraire de celui de Tané, est marqué par une série de combats (péripéties) contre des hommes en situation de pouvoir. On voit bien là comment la mise en scène d'un monde patriarcal classiste a un impact direct sur le type d'obstacles que doit affronter la protagoniste, et la façon dont le filage d'un discours féministe intersectionnel au sein des thèmes principaux influence sans équivoque la structure du récit.

[256] Selon Judith Butler, « [l]e langage qui s'efforce de contrer les injures du discours doit répéter ces injures justement sans les rejouer [*reenact*] » (1997/2017, 69) et leur faire prendre une signification autre qui leur permet de « fonctionner dans des contextes auxquels [elles] n'appartien[nent] pas » (234). Butler cite à cet effet l'exemple du mot *queer*, en anglais une injure vidée de sa charge d'humiliation pour être dotée d'une valeur identitaire positive (230).

> rubies welled from the line she had drawn. Trembling and drenched, Turosa touched one finger to his jaw and found a smear, bright as a quince blossom.
>
> First blood.
>
> "The honorable Tané of the South House," the Sea General announced, and he was smiling, "victory is yours." […]
>
> When she **bowed to Turosa**, blood oozed like molten copper from her shoulder. His face wheeled from the shallows to the depths of anger. He had fallen for the trick — a trick that should have fooled no one — because he had expected weakness. As he looked her in the face, Tané knew, at last, that he would never call her village chaff again. To call her that would prove that chaff could grow taller than grass.
>
> The only way to save face was to treat her as his equal.
>
> Under the cracked-open sky, the descendant of riders **bowed to her**, *lower* than he ever had. (Shannon, 2019, 182-183, je mets en évidence)

Mary Bread écrit que, afin d'avoir du succès dans un univers où le pouvoir appartient aux hommes, il faut qu'une femme transforme à son avantage les symboles associés à son absence de pouvoir (2017, 81). On peut appliquer la même logique à la dynamique classiste qui se joue entre Tané et Turosa. En se plaçant dans une posture soumise, celle attendue par l'homme, la protagoniste exploite la faiblesse qui y est associée et en fait une arme qui lui permet de vaincre son adversaire. Sa stratégie la mène à la victoire, mais force, surtout, Turosa à la reconnaître comme son égale. Ici, l'égalité est marquée par le fait que les deux personnages répètent le même geste l'un·e envers l'autre : celui de s'incliner. La répétition « bowed to » est employée pour désigner le mouvement des deux personnages, créant un parallèle entre lui et elle. À l'égalité acquise de force s'hybride un passage de l'impouvoir au pouvoir – puisque c'est bien Tané qui baisse la tête en début d'extrait. Or, il faut rappeler que Tané ne vit pas dans une société patriarcale. Les disparités entre les genres ne peuvent donc jouer un rôle intradiégétique dans son appropriation du symbole de la soumission. Un effet extradiégétique n'est cependant pas impossible : le public cible vit dans un monde patriarcal et peut lire, dans cette mise en scène d'une femme qui, agenouillée devant un homme, utilise les préconçus pour vaincre son adversaire, une agentivité féminine et une subversion des structures de pouvoir genrées.

La transformation de la symbolique d'infériorité associée au fait de se mettre à genoux devant un représentant (masculin) de la classe dominante afin d'en faire un vecteur de pouvoir et de rétablir un rapport

égalitaire est aussi utilisée dans *Fireborne*[257]. Lorsque c'est Antigone qui s'incline pour ensuite se relever, elle s'accompagne cependant d'une dynamique genrée, puisque les personnages impliqués vivent dans une société où subsistent les reliefs du patriarcat. L'un des passages où l'entrelacement du genre et de la classe est le plus frappant est celui où la protagoniste s'agenouille devant Lee afin de lui montrer ce qu'elle a vécu, enfant, aux mains du père de ce dernier – Leon Stormscrouge, qui a assassiné toute sa famille. Pour ce faire, elle positionne le jeune homme là où Leon s'est tenu, puis prend la position de son propre père :

> We face each other. And then Annie takes a breath and **drops** to her knees.
>
> As a child, I watched countless people kneel before my father. But I think this is the first time I've ever really seen the act for what it is. A protest **rises** to my lips; my face begins to burn. But then Annie **raises** her eyes to mine, like she anticipates this, and at her look I **fall** silent. I asked her to show me, and this is what she wants me to see.
>
> She **lowers** her head and remains kneeling for three long measured breaths. I think she's counting them, just as I am. Her palms are flat against the grass as they support her weight. I stare down at her bowed head, the nape of her neck, her rigid back. It's a long moment. I have ample time to consider that, <u>in another life, this is how we would have known each other</u>.
>
> Then Annie **rises** to her feet. A flush has crept into her face, matching mine. She continues her story as if there were no interruption.
>
> Her tone is relentless, as if now that she has begun, she's determined to get through it without stopping. (Munda, 2019, 360, je mets en évidence)

Il y a ici une inversion des pôles de l'impouvoir et du pouvoir similaire à celle entre Tané et Turosa. Elle est manifeste dans les comportements antithétiques de Lee et d'Antigone et soutenue par les verbes (en gras). La jeune femme se met initialement à genoux (« drops to her knees »), alors que le jeune homme reste debout. L'inversion se joue quelques phrases plus loin : Lee veut protester (« a protest rises »), mais c'est Antigone qui le réduit au silence (« I fall silent ») en levant les yeux (« raises her eyes »), geste qu'elle n'aurait normalement pas eu le droit de poser. Par son mouvement, Antigone s'élève, prend, symboliquement, la position de Lee, fils du *dragonlord* qui a tué sa famille, en lui retirant cette parole que son genre et sa naissance ont rendue naturelle au jeune homme (il « tombe silencieux »). Puis, lorsqu'elle se lève (« rises to her feet »), cette élévation s'accompagne d'une prise de parole de plusieurs pages, où Antigone décrit presque sans interruption la façon dont son père, ses frères et ses sœurs ont été assassiné·es. Se mettre à genoux a pour effet de libérer sa voix. L'absence de pouvoir est resémantisée, devient symbole

[257] Plus largement, l'antithèse entre le fait de s'agenouiller et de se relever, puis celle entre s'agenouiller et prendre les airs sur le dos d'un·e dragon·ne sont des motifs récurrents dans les arcs narratifs des personnages serfs de *The Aurelian Cycle*. Elles se retrouvent aussi chez le personnage de Griff dans les tomes 2 et 3.

de son pouvoir. Maintenant dragonnière, comme le bourreau de sa famille, Antigone s'élève. Antigone parle. Antigone dénonce. Comme la figure féministe à laquelle son prénom renvoie.

La scène s'accompagne d'ailleurs d'une connotation sexuelle absente de l'altercation entre Tané et Turosa. Le genre des protagonistes, qui reprennent la position de leur père respectif, et la tension hétéroromantisexuelle présente entre elle et lui sont d'autant plus visibilisées lorsque l'on sait que les *dragonlords* avaient pour habitude d'employer leur pouvoir pour avoir des rapports sexuels non consensuels avec les femmes serves vivant sur leur domaine. Ce lien est appuyé par l'euphémisme « in another life, this is how we would have known each other » ; « to know each other » étant une locution régulièrement employée pour sous-entendre un acte sexuel. Le passage réactualise alors un imaginaire des rapports de domination (déjà tissé à ce stade du récit), qui hybride genre et classe, dont les protagonistes performent les codes. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ni Lee ni Antigone ne sont à l'aise avec cette position qu'il et elle ont volontairement adoptée. On peut ainsi dire que la rougeur qui leur monte aux joues s'explique tant par l'attirance mutuelle que les deux jeunes dragonnier·nières ressentent l'un·e envers l'autre que par le rapport de domination dénoncé et ce qu'il sous-entend (l'institutionnalisation de relations sexuelles non consentantes, mais qui le sont ici, dans le cadre sécuritaire d'un schéma dont les personnages répètent les codes). C'est d'ailleurs dans cette émotion à mi-chemin entre la gêne et le malaise qu'Antigone et Lee partagent qu'elle et il deviennent égaux : « A flush has crept into her face, *matching mine*. » On peut aussi y lire une dimension érotique, telle que définie par Audre Lorde (1978/2007, 54-55) : le partage de l'émotion contribue à créer un pont, un lien entre les personnages, qui établit les bases d'une compréhension mutuelle de ce qu'ils ne partagent pas – leurs origines. Cette interprétation vient d'autant plus appuyer la tension, à mi-chemin entre le sexuel, l'émotionnel et la dénonciation, qui se joue entre les deux protagonistes.

Par ailleurs, chez Antigone, cette technique qui consiste à transformer la chute, symbole de son impuissance, en pouvoir, est d'autant plus resémantisée lorsqu'elle combat dans les airs, sur le dos de la dragonne Aela. De fait, la méthode prisée par la protagoniste est mise en scène dès les premiers chapitres, lors du même tournoi qui l'opposera plus tard à Power. Son adversaire y est encore une fois un garçon issu des classes sociales supérieures, et qui monte un *stormscrouge* (comme Leon Stormscrouge qui a tué sa famille) :

> Darius and his iron-gray stormscourge charge forward, while Annie and Aela turn upward and begin to *rise*.
>
> Racing the pull of gravity, charging full speed into the cloudless sky. So fast, so sure, so beautiful that the hair on the back of my neck stands on end.

> […] There are whistles of delight around us as the other riders realize what Annie's doing. Height is always an advantage; gravity is a weapon. But the most obvious way to use it – *descending from* on high with double the speed of your opponent – is the kind of maneuver very few riders have the skill to pull off. […]
>
> The gap widens as they *rise*; slowly, as they become mere points of darkness against the sky, each begins to slow. And then Annie, a mere pinprick above us, stalls.
>
> For a moment everything is still.
>
> She *dives*.
>
> Aela's wings are beating at full force, maximizing her speed in *free fall*; she is hurtling toward Darius. […] And then she's hurtling past him, toward the Eyrie, and Darius is following behind. The front of his armor is blackened with a kill shot.
>
> Annie won her match in a little under two minutes. (Munda, 2019, 36-38, je souligne)

Se retrouve encore une fois l'antithèse entre l'élévation (« rise ») et la descente (« descending », « dive », « free fall »). Le vocabulaire lié à la descente est cependant différent : il n'est pas accompagné d'une connotation initialement négative, soit du motif de la soumission. Dans les airs, les rapports de force changent. Le fait de s'envoler sur le dos de la dragonne contribue à une inversion des pôles du pouvoir : l'individu qui sait *aussi descendre* maîtrise le ciel, l'espace, acquiert une plus grande force que celui qui ne sait *que monter*. Maîtriser l'art de la chute permet à Antigone de devenir puissante, de faire de la petite taille de sa dragonne (et de la sienne[258]), marque de sa plus grande faiblesse face à la masse du *stormscrouge*, une force contre laquelle il est impossible de lutter. Gravité, vitesse, dynamisme compensent la puissance physique restreinte. Ceci est d'autant plus amplifié que la chute est *volontaire* : elle est qualifiée de « free fall », de chute libre. L'adjectif qualificatif met l'accent sur la liberté de la protagoniste, sur le *choix* inhérent à sa chute, soit sur son agentivité plutôt que sur sa contrainte non consentie – ce même choix qu'elle met en

[258] Antigone est régulièrement décrite comme étant petite et frêle. Son apparence met en lumière ses origines sociales (et les famines qu'elle a vécues enfant) et exacerbe sa désirabilité (lorsqu'elle est perçue du point de vue de Lee) et sa féminité – les femmes devant être, dans la pensée patriarcale, plus petites et délicates que les hommes (Tourmente, 2017, 59-65), vision du monde qui contribue à effacer la variabilité biologique chez les deux sexes. Lee, en contrepartie, est dépeint comme étant plus grand et sa musculature est régulièrement érotisée. La dichotomie entre les apparences des protagonistes, d'ailleurs courante en romance, est paradoxale : elle reconduit des discours normatifs (seul un homme grand et fort est désirable, seule une femme petite et frêle l'est aussi), tout en corporalisant, en rendant visibles les différences de classe et de genre qui séparent les deux personnages principaux. À noter toutefois que Lee, malgré son nom de famille, n'est pas lié à un *stormscrouge*, mais à un *aurelian* : l'espèce de dragon·nes, plus petite, moins puissante, à laquelle appartient Aela, la dragonne d'Antigone. Ceci contribue à faire du jeune homme un personnage masculin moins menaçant, moins « viril », moins « mâle », selon une logique patriarcale, que les autres – et à en faire l'égal de la protagoniste dans les airs. Ceci est d'autant plus marqué par le fait que les membres survivants de la famille Stormscrouge se demandent ce qu'il a « manqué » à Lee pour qu'un *aurelian*, à défaut d'un *stormscrouge*, le choisisse. L'archétype du héros masculin est donc reconduit, tout en étant légèrement transformé.

acte en se mettant délibérément à genoux devant Lee plus tard dans le roman. La connotation de la liberté, liée à l'envol (« rise ») de la dragonne, vient donc resignifier positivement la descente (« fall »), et tracer un réseau de significations où le symbole de l'absence de pouvoir devient pouvoir et qui se répercute tout au long du récit : à l'emploi récurrent de la technique de la chute en plein vol par Antigone pour vaincre ses adversaires masculins[259] se mêlent les moments où elle se place volontairement (et malgré le dégoût qu'elle ressent) dans la position de la serve afin d'exploiter les préconçus et angles morts des hommes (nobles) ou de faire voir les structures de domination.

C'est toutefois dans l'envol d'Antigone sur le dos de la dragonne que l'agentivité et la liberté se font davantage sentir sans équivoque, et que l'imaginaire lié au vol comme « libération de[s] entraves » (Palmas Jauze, 2014, 204) est le plus fortement réactivé : « There is a moment when it happens, usually somewhere between summoning and launch, where Annie transforms from the person she is on the ground to the one she becomes in the air. Where the hesitation vanishes, the awkwardness falls away, and suddenly she's free. Unleashed. » (Munda, 2019, 36) L'antithèse « on the ground » / « in the air » fait jaillir le gouffre qui existe entre les deux attitudes d'Antigone, celle sur terre et celle dans les airs. Le passage vient ici mettre en scène ce que Lee mentionne une trentaine de pages auparavant, lorsqu'il est pour la première fois question d'Antigone : « Always, on the ground, Annie hunches as if hoping to take up less space. It's a jarring contrast to her confidence in the air » (7). L'antithèse « on the ground » / « in the air » est la même. Sa répétition, à différents moments du récit, marque l'insistance du narrateur sur la transformation d'Antigone – aussi appuyée par la métaphore « unleashed », qui évoque l'image un animal en laisse, et la marque qu'a laissé l'éducation paysanne sur la jeune femme – et donne d'autant plus d'importance à son envol : ce moment de transition où son rapport à l'espace change.

Tant chez Tané que chez Antigone, l'accès au statut de dragonnière s'accompagne donc d'un questionnement sur la mobilité sociale des femmes issues des classes les plus pauvres, et de la dénonciation des structures d'oppression. Le motif de l'élévation, opposé à celui de la descente (l'agenouillement, la

[259] C'est cette technique même qui lui permet, à la fin du troisième tome, de vaincre Ixion : « Aela and I do our favourite thing in the world. We rise. Fast as her beating wings will allow, ignoring the pain that shoots through the damaged membranes. […] We dive. Pummeling our wings to hasten the force of gravity, transforming our little aurelian into a meteor. […] The heat penetrates my coolantless flamesuit and scalds my torso and my still-smarting tight. But it isn't enough. Not nearly enough. We barrel through their ash and ram them with a contact charge of our own. […] The crack deafens us. The sound of the impact knocks the air from our lungs. When the dust clears, we find a crater. » (Munda, 2019, 357-358) Cette fois, c'est le point de vue d'Antigone qui est relayé. À sa douleur, sa détermination, s'oppose l'émerveillement de Lee dans le premier extrait. C'est donc une inversion des rapports de pouvoir au sein de la narration qui se joue, entre l'élu et celle que rien ne destinait à gouverner, entre le narrateur et la narratrice, désormais en situation d'autorité, reflet de la position sociale qu'elle a acquise au fil de son arc narratif.

chute), est aussi récurent : il met en relief les difficultés qu'elles doivent surmonter, mais aussi la façon dont elles transforment le symbole de leur absence de pouvoir en pouvoir. En victoire et en liberté.

Les obstacles qui entravent leur route mettent aussi en évidence la persévérance et le travail qu'Antigone et Tané doivent déployer pour accéder au rang de dragonnière. Ni l'une ni l'autre n'a été éduquée pour chevaucher un·e dragon·ne. Toutes deux ont grandi parmi les classes sociales les plus pauvres de leur royaume (d'abord en campagne, puis en ville). Au contraire de Lessa, leurs capacités de dragonnières ne sont pas associées par le texte à leur sang. La majorité provient d'un apprentissage difficile, qui allie prédisposition et entraînement intensif. En ce qui a trait, plus spécifiquement, à Tané, il faut en effet souligner que, bien qu'elle apprenne vers la fin du roman qu'elle est la descendante de Neporo de Komoridu[260], son ascendance n'est pas garantie par son héritage. Et si l'interprétation selon laquelle la pierre magique qui sommeille dans son corps a joué dans le choix de la Nayimathun de se lier à elle[261] est légitime, ce sont ses capacités de guerrière, acquises par un travail acharné, et sa persévérance qui ont préalablement convaincu les représentant·es du clan Miduchi de la sélectionner comme potentielle dragonnière. Le trope de l'élu, issu d'une lignée cachée ou déchue, choisi avant sa naissance pour accomplir un destin plus grand que lui et ayant des capacités extraordinaires (F. Besson, 2018, 111-112), est donc partiellement réactivé, sans cependant que soit effacé le travail de Tané.

L'accent est par ailleurs mis, dans les premiers chapitres où paraît Tané, sur l'entraînement acharné de la jeune femme. Le texte est alors teinté par la voix et la vision du monde de celle-ci :

> They had been close for years. Tané had nursed Ishari through a fever that had almost killed her. Ishari had been like a sister when Tané first bled, showing her how to make plugs out of paper. Now they might never see each other again. If only Ishari had studied harder – given more of herself to her training – they could have been riders together. (Shannon, 2019, 52)

> It was here that Tané would prove herself worthy of a place in Clan Miduchi. It was here that she would exhibit the skills she had honed since she was a child. (118)

Dans le premier extrait, le comportement d'Ishari, qui n'a pas assez étudié, crée un contraste avec celui, implicite, de Tané : c'est l'assiduité aux études qui, selon cette dernière, les sépare finalement, alors qu'elles étaient si proches. Dans le second extrait, la jeune femme énonce sans détour que son objectif sera atteint

[260] Neporo de Komoridu a vécu au même moment que Cleolind et a lutté à ses côtés contre le *Nameless One*.

[261] Les descendant·es de Neporo ont pour tradition de coudre à l'intérieur du flanc d'un membre de la famille la pierre magique de leur ancêtre. Tané, qui a perdu ses parents alors qu'elle était très jeune, n'est pas consciente de ce fait au début du roman.

par le biais de ses capacités, lesquelles ne sont pas innées puisqu'elle les a aiguisées depuis l'enfance. Sa détermination et la maîtrise de son art sont mises en valeur par les groupes verbaux « prove herself worthy », « exhibit the skills » et « had honed ». On peut donc affirmer que, pour Tané, la persévérance est récompensée par l'accès à la caste de ses rêves – celle du Clan Miduchi. Elle n'est, ici, pas bien différente d'Antigone, aussi une première de classe – « She's been at the top of the class for as long as I can remember » (Munda, 2019, 14) – s'entraînant régulièrement : au fil de *Fireborne*, la jeune femme est souvent mise en scène en train de pratiquer un discours ou de chevaucher sa dragonne, Aela. L'assiduité au travail est le trait partagé par les deux jeunes femmes.

Cependant, chez Tané comme chez Antigone, cette caractéristique ne peut s'actualiser et devenir moteur d'ascension (vers le pouvoir et en devenant dragonnière) que dans un système permettant sa mise en valeur – et le développement d'une confiance en soi et en leurs capacités qui leur fait défaut. Ce manque de confiance est d'ailleurs souligné chez les deux jeunes protagonistes :

> Tané hid her face behind her hair.
>
> "She excels," she said, "with so little —" The words lodged in her throat. "With so little."
>
> "She excels because she trusts in her skill. I suspect you fear that yours will slip between your fingers if you loosen your grip for even a moment," Dumusa said. (Shannon, 2019, 180)
>
> She could find the confidence if she tried and had the resources. (Munda, 2019, 14)

Ici, ce sont d'autres personnages qui posent un regard externe sur les protagonistes – Lee, dans le cas d'Antigone, et Dumusa, dans celui de Tané. L'emploi soit d'une focalisation interne et d'un narrateur différent (Lee), soit du dialogue (Dumusa) établit une distance avec la perspective centrale des deux dragonnières et permet l'énonciation, claire et critique, de ce qui leur manque. L'acquisition de la confiance en soi et en ses capacités constitue l'une des pierres angulaires des arcs narratifs des deux protagonistes, que la naissance ne destinait pas à leur position.

D'ailleurs, dans le cas d'Antigone, la confiance est instituée certes par un entraînement intensif, mais aussi par la présence de sa dragonne, Aela : « *Even when you don't feel confident, you fake it.* I raise my chin, square my shoulders, and think of Aela. » (391, souligné dans le texte original) Ici, Antigone, en se

remémorant les paroles d'une autre Gardienne, Crissa[262], qui l'a entraînée à faire des discours, performe une confiance qu'elle est loin de ressentir. On y retrouve d'ailleurs encore un rappel de l'élévation dans le mouvement de son menton (« raise my chin »), cimentée par la présence d'Aela près d'Antigone – signe que l'on peut, malgré sa naissance et sa socialisation sociale et genrée, s'approprier le pouvoir, s'élever par une performance de la confiance. Et que sa dragonne constitue une grande aide au fil du long apprentissage d'Antigone. Comme Tané, qui s'agrippe à son arme plutôt que de croire en ses propres capacités – « I suspect you fear that yours will slip between your fingers if you loosen your grip for even a moment » (Shannon, 2019, 180) –, Antigone s'accroche à Aela.

Ce lien entre dragonne et confiance est d'autant plus affirmé lorsqu'Antigone et Aela apprennent à maîtriser le *spillover* (débordement), une technique, considérée comme dangereuse par les Gardien·nes de *Fireborne*[263], par laquelle l'être humain et lea dragon·ne se fondent mentalement l'un·e dans l'autre :

> It is as though Aela and I are unlearning everything Goran taught from the ground up. We learn to rely not on the stirrups and rein and bit to communicate, but on the wordless impulses that move between us, unfiltered. In the moment it's exhilarating, to trust another being completely; afterward, the exhaustion hits, with a memory of vulnerability. It becomes difficult, in the extricating, to distinguish Aela's memories from my own.
>
> […] As much as I come away from these sessions furious – furious with Power, furious with the memories, furious – there's also triumph. Because for the first time in my life, the old wounds are useful. The fury gives me Aela; and when we're together, like this, we're powerful. At such a price, the memories of weakness finally serve a purpose, and once used, they never hurt with the same strength again. (Munda, 2019, 257-259)

Antigone et Aela se détachent des enseignements reçus et s'élèvent d'autant plus, acquérant davantage de puissance par le renforcement de leur lien, et surtout de *la confiance que chacune a en l'autre*. C'est un nouveau mode de communication qui émerge entre elles, à la frontière de leurs êtres, de leur sensation et de leurs souvenirs partagés. L'exaltation (Palmas, 2014 ; Besson, 2015) est directement affirmée comme étant

[262] À l'instar d'Antigone, Crissa est aussi issue d'une classe sociale plus pauvre – il s'agit toutefois de celle de la ville plutôt que celle de la campagne. Elle n'était donc pas, au contraire de la protagoniste, considérée, dans l'Ancien régime, comme la propriété d'un *dragonlord*. Crissa entretient également, alors qu'elle aide Antigone, un rapport hétéroromantisexuel avec Lee : ce n'est toutefois pas une rivalité pour un même homme qui s'édifie entre les deux jeunes femmes. On voit, dans l'aide apportée par Crissa à une autre dragonnière, les balbutiements d'une communauté féminine fondée sur la solidarité, plutôt que la reprise du trope patriarcal (Bernikow, 1980) de la romance par lequel la protagoniste est présentée sous un jour positif en opposition à une rivale qui convoite l'affection de l'intérêt hétéroromantisexuel masculin.

[263] « But with violent flares of emotions, the walls break down, and you share everything. Spilling over can be a rider's greatest advantage or greatest weakness. Some riders, like Power, spill over on purpose; Lee and I don't, though I'm more comfortable sharing minds with my dragon than Lee is. Duck's the sort of rider who spills over easily and shouldn't. In his and Certa's case, it never ends well. They lose control. » (Munda, 2019, 31)

une conséquence directe de la confiance partagée entre Antigone et Aela : « it's exhilarating, to trust another being completely ». Elle est aussi bien davantage liée au règne de la pulsion (« wordless impulses », « unfiltered ») que de la raison, et particulièrement à la colère. Or, cette colère, rappelons-le, lorsqu'elle est celle d'une femme, est associée, dans la pensée patriarcale, au danger et à une manifestation expressive de la violence qui doit être réprimée, contrôlée (Campbell, Muncer et Gorman, 1993, 126). Cette conceptualisation péjorative de la furie comme perte de contrôle est visibilisée, puis subvertie dans la diégèse par le biais du *spillover*, dans un déplacement d'autant plus significatif que l'imagerie de la colère des femmes, pensée comme une arme bouillante, destructrice, a réémergé aux États-Unis à la fin des années 2010 dans la lignée des dénonciations entourant le mouvement #MeToo[264]. Que sa rage permette à Antigone de cimenter son lien avec Aela est, de fait, hautement symbolique : le débordement, plutôt que d'être une faiblesse, devient sa force sans que la protagoniste en fasse une agressivité instrumentale, masculine (126). Car Antigone ne *domine pas* Aela, mais *fait un* avec elle. Ainsi, encore une fois, Antigone transforme une absence de pouvoir, cette colère née de l'impuissance et du trauma, en pouvoir : « The fury gives me Aela; and when we're together, like this, we're powerful. » Sa fureur affermit son lien avec la dragonne, narrativement marqué par un glissement vers la voix collective (Lanser, 1992, 15-22). Aela et Antigone franchissent et brisent les barrières entre les espèces, se fondent l'une dans l'autre, au point où il n'est plus possible de les distinguer. Cette force née de la relation entre l'humaine et la dragonne n'est pas, une nouvelle fois, sans évoquer le discours sur l'érotique comme source de pouvoir pour les femmes, théorisé par Audre Lorde (1978/2007, 54-55). Or, c'est ici la colère plutôt que la joie qui « forme un pont entre les êtres » et rend Antigone et Aela puissantes. La furie, considérée comme une faiblesse, est alors resémantisée et acquiert une signification positive : le débordement associé à la perte de contrôle (Munda, 2019, 31) guérit du trauma en permettant à la protagoniste de s'approprier la force de la douleur (« never hurt with the same strength »), les souvenirs de l'absence de pouvoir (« the memories of weakness »), pour les transformer en pouvoir. C'est cette colère qui donne force à Antigone tout au long du cycle.

[264] Jess Zimmerman discute de la colère des femmes pendant cette période aux États-Unis, indiquant que l'accent mis sur la fureur féminine coïncide avec plusieurs événements misogynes hautement médiatisés (2021, 125) : la tuerie d'Isla Vista (2014), les accusations contre le comédien Bill Cosby, finalement jugé coupable, après des décennies de violences contre une soixantaine de femmes, de trois agressions (2015), les peines réduites de violeurs comme le sportif Brock Turner lorsque ceux-ci sont considérés comme ayant un bel avenir (2016), l'élection de Donald Trump alors que ce dernier se vante d'avoir agressé sexuellement des femmes (2016), la dénonciation du producteur hollywoodien Harvey Weinstein, agresseur en série pendant des décennies ayant instrumentalisé son pouvoir pour faire taire ses victimes (2017) et la vague de dénonciations subséquente contre d'autres figures masculines connues des milieux politiques et culturels (2017). De manière tout à fait significative, Zimmerman décrit ainsi les réactions des femmes, reprenant, entre autres images, celles du débordement (*spill over*) : « Using the hashtags, women and other shared their experiences of sexual harassment, violence, rape, coercion, abuse, manipulation, and corrosive shame, and then the cleasing anger. It was relentless, a rolling tide of grievance and anguish and, once that *spilled over* and boiled off, a tectonic ridge of vengeance-hunger » (127, je souligne).

La maîtrise d'Antigone du *spillover* peut d'ailleurs être opposée au comportement de Lee, qui tente plutôt de tenir son dragon Pallor à distance : « Pallor ripples beneath me: The barrier between us has thinned as our emotions have risen. I can feel our anger at our mistake, our tiredness, pushing us dangerously close to a spillover. *I fight to stay in control* » (280, je souligne). Au fil des tomes, il est régulièrement réitéré qu'Antigone a plus de facilité que Lee à être en contact avec l'esprit de sa dragonne – mettant par là en scène une dichotomie entre le féminin et le masculin, où le féminin est cette fois valorisé. La protagoniste est (malgré un trauma qui aurait pu avoir l'effet inverse) plus près de ses émotions, accepte d'abaisser ses barrières mentales et de ne pas toujours être en *contrôle*, en faisant confiance à Aela. Cette renonciation au contrôle sur soi et sur l'animal (et à la logique de domination qui en découle) est récompensée, puisqu'Antigone y gagne la capacité d'appeler la dragonne à tout moment par le biais de ses pensées plutôt que par un sifflet, comme le font les autres Gardien·nes.

En résumé, là où Lessa, d'origine noble, est légitimée dans son rôle de *Weyrwoman* par son sang[265], on voit plutôt, à l'extrême contemporain du spectre des dragonnières, l'apparition de figures féminines issues de milieux pauvres qui transcendent la hiérarchie des genres *et* celle des classes. Le personnage d'Antigone participe à ce mouvement de contestation, comme celui de Tané. Ainsi la question de la mobilité sociale se mêle à celle du genre, intradiégétiquement ou extradiégétiquement, ouvrant de nouveaux horizons critiques où l'espace devient le lieu d'un déplacement qui resignifie et rend tangibles les symboles antithétiques de l'élévation et de la descente, du pouvoir et de l'absence de pouvoir.

Or, si cette transition que vivent les dragonnières est sociale, elle a aussi des conséquences charnelles. Elle s'accompagne d'un effet particulier sur les corps, d'une exaltation physique qui fait écho à celle, mentale, du lien de confiance qui se tisse entre l'animal et l'être humain. Ainsi, chez les dragonnières, l'idée de complétude métaphysique reliée au vol (Durand, 1969/1984, 138) est réactivée, mais aussi déplacée vers un lien charnel et sensuel, parfois relié à la sexualité, avec la dragonne. Ce lien est le résultat, lui aussi, du partage d'une expérience avec l'animal : celle du vol.

4.3.2.1.2 Vol, érotique et sexualité

C'est ce qui se produit dans *Dragonflight* (1968) d'Anne McCaffrey. Lessa y devient la nouvelle *Weyrwoman* d'un *Weyr* : une communauté de laquelle sont issus les dragonniers[266], une caste d'hommes

[265] À l'instar de nombreuses figures féminines qui entrent en contact avec des dragon·nes.

[266] Ceux-ci sont nommés « chevaliers » ou « Chevaliers-dragons » dans la traduction française. Ceci réactualise l'imaginaire médiévaliste du chevalier, et l'héroïsme plus restrictif et féodaliste associé, qui n'est pas aussi marqué en anglais. De fait, la dénomination originale est « dragon-rider » – « rider » étant une position non genrée qui n'est pas

dont la vocation consiste à protéger la planète à dos de dragon·nes (principalement mâles). Pour les habitant·es du *Weyr*, il est essentiel que la *Weyrwoman* soit forte, investie et active socialement, capable d'assumer la gestion de la communauté sans toutefois se mêler des affaires militaires et de la politique externe. En sa qualité de *Weyrwoman*, Lessa est d'ailleurs la seule femme du *Weyr* qui soit liée à une dragonne : la reine dorée Ramoth. Toutefois, les dragonniers refusent que la jeune fille et la dragonne volent. Lessa, qui a grandi à l'extérieur du *Weyr* et qui ne comprend pas cet interdit présenté comme tenant du sens commun, confronte régulièrement les hommes à ce sujet. La succession suivante d'extraits, issus des chapitres 3 et 4 du roman, témoigne de cet apprentissage des tâches et du rôle de la *Weyrwoman* par la protagoniste :

> "If a queen isn't meant to fly, why does she have wings?" asked Lessa.
>
> She was genuinely trying to maintain a tone of sweet reason. She had had to learn that, although it was her nature to seethe, she must seethe discreetly. Unlike the average Pernese, dragonriders were apt to perceive strong emotional auras. […]
>
> "*Queens don't fly*," [R'gul] he said flatly.
>
> "Except to mate," she amended. (McCaffrey, 1968/2017, 67, je souligne)
>
> "A queen flies only to mate," R'gul allowed the correction.
>
> "Surely," Lessa said with persistent patience, "if she can fly to mate, she can fly at other times."
>
> "*Queens don't fly*," R'gul's expression was stubborn. (68, je souligne)
>
> "*Queens do not fly*," Lessa reminded her [une autre femme du Weyr] acidly. (74, je souligne)
>
> *Queens don't fly* because they can't, Lessa told herself with bitter candor, contrasting Ramoth's grotesque descent with Mnementh's [un dragon mâle] effortless drift. (81, je souligne)

liée à un noble métier (malgré son association historique à la masculinité) et qui peut être occupée par n'importe qui a la capacité de monter à cheval (femme, paysan·ne, etc.). « Dragon-rider » est aujourd'hui plus couramment traduit par « dragonnier », position également non marquée par la classe sociale du personnage principal – elle l'est toutefois par le genre, le français n'ayant que deux genres grammaticaux et le masculin étant présenté comme le genre « neutre » (avec tous les biais patriarcaux et sexistes que cette prétention du masculin au genre neutre convoie). J'ai donc choisi, par besoin de cohérence avec mon cadre théorique mais aussi pour la mobilité sociale qui lui est implicite, de conserver le terme « dragonnier·nières » dans mon analyse de *Dragonriders of Pern* plutôt que d'utiliser celui, à mon sens moins juste, de la traduction française.

L'affirmation « Queens do not fly » (Les Reines ne volent pas), qui se transforme à chaque fois en injonction, ponctue ces chapitres. Empreinte de la douleur (« bitter candor ») et de l'agressivité (« acidly ») de Lessa, elle s'édifie finalement en une loi performative (qui donne corps à ce qui est énoncé) et en un interdit naturalisé, que la jeune femme intègre progressivement à son propre discours. Dans le dernier extrait, elle a même assimilé l'interdiction à sa conception du monde, comme le laisse voir la focalisation interne. Si cette focalisation témoigne, dans le premier extrait, de la capacité initiale de Lessa à mettre en doute le discours dominant et à masquer ses émotions, elle montre aussi combien la conception hégémonique du vol des reines finit par être dommageable pour la jeune femme et par endiguer toute autre interprétation. « Queens don't fly because they can't » : les reines dragonnes ne volent pas, simplement parce qu'elles ne le peuvent pas, malgré la présence physiologique de leurs ailes et des faits observables qui pointent dans la direction inverse – la reine Ramoth vole lorsqu'elle s'accouple. C'est ici réduire le vol et la mobilité physique de la dragonne à une fonction reproductive qui, bien qu'elle ne soit pas représentée comme péjorative dans la société du *Weyr* (dont la survie et celle de la planète reposent sur les facultés reproductives de Ramoth), n'en est pas moins restrictive[267].

Ce discours contribue également à renforcer la séparation entre les rôles des hommes et ceux des femmes dans le *Weyr*. De fait, la communauté repose sur une division sexuelle des tâches, laquelle, même si elle ne hiérarchise pas ouvertement les genres sexués, les enferme dans deux catégories distinctes. D'un côté, les hommes chevauchent les dragon·nes et vont à la guerre[268] ; de l'autre, les femmes demeurent sur place, soignent les combattants à leur retour, gèrent la vie quotidienne et portent les enfants. La *Weyrwoman*, quant à elle, se situe *entre* ces groupes : elle partage l'esprit d'une reine dragonne *mais* assure une fonction associée au *care* et à la domesticité. Cette posture est initialement oppressive pour Lessa et Ramoth, contraintes à l'immobilité. Car si le vol à dos de dragon·ne est perçu comme une « libération de ses entraves » (Palmas Jauze, 2014, 204), cela signifie qu'un·e dragon·ne au sol évoque la servitude,

[267] Il existe d'autres dragonnes femelles dans les *Weyrs*. Il s'agit de dragonnes vertes, beaucoup plus petites, moins rares et moins puissantes que les dragonnes dorées – elles-mêmes gigantesques, plus grosses que les mâles. Cependant, les facultés reproductives de ces dragonnes vertes sont aussi restreintes : la pierre nécessaire à la production de flammes, essentielle pour le combat et la défense de la planète, les rend stériles. Considérant l'importance des facultés reproductives de Ramoth, les dragonniers refusent que la reine dorée ingère ces mêmes pierres. Ils retirent ce faisant à Ramoth la faculté de combattre et la remplacent par celle d'enfanter à répétition. Sa position au début du récit évoque ainsi celle de la reine abeille, gigantesque, dorée, puissante, mais prisonnière de sa ruche. Cette situation de Ramoth est modifiée à la fin du premier tome par la découverte d'un lance-flammes, qui sera porté par la dragonnière. La technologie-prothèse se lie au corps d'une manière qui évoque lea cyborg (voir Preciado, 2000 et Haraway 2007a), devient source d'agentivité pour la dragonne et sa cavalière.

[268] Il est à noter que les dragonniers occupent une position sociale et de pouvoir ultimement enviable par les autres hommes – et par certains personnages féminins.

l'enchaînement[269]. Une seconde dichotomie se dessine alors entre les dragonniers et la *Weyrwoman*, entre mobilité et immobilité, travail extérieur (combat et défense) et travail reproducteur ; et ce, même si la *Weyrwoman* devrait techniquement avoir la capacité de voler. Cette tension dans le récit gagne à être replacée dans le contexte d'écriture de *Dragonflight*. Le roman a été publié en 1968 aux États-Unis, à une époque où les mouvements féministes réclamaient l'égalité salariale, la Révolution sexuelle et *Title IX*[270] (Frankel, 2014, 1). La sexualité, l'accès au marché du travail (pour les femmes blanches issues de la classe moyenne[271]), la lutte contre la violence conjugale comptaient parmi les enjeux centraux des féministes états-uniennes. Les genres de l'imaginaire étant fortement perméables à leur contexte d'apparition, dont ils intègrent les idéologies et discours (dominants comme marginaux) au sein de leurs diégèses (Besson, 2021, 34), il n'est pas étonnant que ces enjeux trouvent écho dans la situation de la dragonne Ramoth, créature féminine puissante et pourtant immobilisée par le contrôle des hommes sur ses capacités reproductives. Dans ce contexte, les effets de la mise en scène d'une dragonne et d'une femme clouées au sol, de même que l'arc narratif de Lessa, qui brise ses chaînes, sont doubles. En déplaçant les enjeux sociaux de l'époque dans un monde secondaire, ils permettent à la fois une mise à distance critique de la condition des femmes blanches américaines, issues de la classe moyenne, et de nouvelles possibilités d'action et arcs narratifs pour les personnages féminins.

À noter que si Lessa ne peut d'abord pas voler, elle peut néanmoins faire l'expérience de l'envol par le lien qu'elle entretient avec Ramoth lorsque celle-ci s'élève pour s'accoupler et est rattrapée par le dragon de F'lar, Mnementh :

> All other sense and feeling were aloft with Ramoth. And she, Ramoth-Lessa, was alive with limitless power, her wings beating effortlessly to the thin heights, elation surging through her frame, elation and – desire. She sensed rather than saw the great bronze males pursuing her. She was contemptuous of their ineffectual efforts. For she was wing-free and unconquerable. […] The mating passion of the two dragons at that moment spiraled wide to include Lessa. A

[269] Cette imagerie est aussi présente dans *A Song of Ice and Fire* (1996-) de G. R. R. Martin : au moment où Daenerys Targaryen renonce aux conquêtes, ses dragons sont enchaînés, notamment car leur appétit pose un danger pour la population.

[270] *Title IX* est une loi passée aux États-Unis en 1972 qui prohibe la discrimination basée sur le sexe dans les écoles et programmes d'éducation (Shep Melnick, 2018, 3-4).

[271] Les femmes de couleur (noires, latinas, autochtones), généralement issues de milieux défavorisés, et les femmes pauvres étaient déjà présentes sur le marché du travail : ne pas travailler est un privilège lié à la blancheur et à la classe moyenne. Les enjeux pour les femmes de couleur sur le marché du travail sont alors différents (Dechaufour, 2008). Pareillement, si les femmes blanches luttaient pour l'accès à la contraception, les femmes de couleur, quant à elles, étaient désexualisées par le discours blanc hétéropatriarcal (Hill Collins, 1990, 71) et combattaient fréquemment contre la stérilisation forcée (Hill Collins, 1990, citée dans Przybylo, 2019, 41). Ces enjeux autour des revendications au sein des mouvements féministes (où femmes blanches et de couleur étaient bien présentes) expliquent différentes tensions internes et, entre autres, l'émergence du féminisme noir (*black feminism)*.

> tidal wave rising relentlessly from the sea of her soul flooded Lessa. With a longing cry she clung to F'lar. She felt his body rock-firm against hers, his hard arms lifting her up, his mouth fastening mercilessly on hers as she drowned deep in another unexpected flood of desire (McCaffrey, 1968/2017, 95-96).

Le vol est ici directement lié à la puissance, au pouvoir sans limites (« limitless power »), à une élévation physique par l'entremise de la dragonne, mais aussi, et principalement, au désir, mis en relief dans le texte par le tiret dans la version originale. Pouvoir et désir se mêlent ainsi à une ascension qui n'est pas seulement onirique : au contraire, en mentionnant l'âme (« her soul ») et en déplaçant ensuite la description vers les sensations corporelles, l'extrait réaffirme la chair, la sensualité *et* les valorise.

Par ailleurs, le désir de Lessa provient d'abord de celui de la dragonne, dont elle partage les pensées et les sens qui, peu à peu, deviennent siens. Désir, corps, pouvoir circulent et s'entrelacent chez Lessa et Ramoth, devenues « Ramoth-Lessa ». Il n'est pas mention de crainte, là où la fusion symbolique et narrative entre l'animal et la femme aurait pu être dépeinte, en accord avec les représentations normatives antérieures aux années 1960, comme un glissement vers une monstruosité péjorative. L'érotique, ici, ne peut encore une fois être séparé de la notion de relation, allant de pair avec la réduction de la peur face aux différences (Lorde, 1978/2007, 54-55). Il est aussi accompagné d'une dimension ouvertement sexuelle, induite par les chaleurs de la dragonne : l'accouplement des deux dragon·nes se répercute chez F'lar et Lessa, et conduit au premier rapport sexuel des deux êtres humains. Cette élévation de Lessa ne se réduit néanmoins pas à la sphère de la sexualité : ce sont tous les sens et sentiments (« All other sense and feeling ») de la jeune femme qui prennent leur envol. Lessa sent le corps entier de la dragonne, la force de ses ailes, la présence des mâles, l'exaltation mentale (et morale), la passion de l'accouplement. Le vol dans son ensemble permet donc d'abolir la dichotomie entre le corporel et le spirituel, mène à l'union (certes hétéronormative[272]) de la

[272] Cette hétéronormativité est contrebalancée dans *Dragonquest* (1971) et *The White Dragon* (1978), où un blanc du texte suggère de possibles relations homosexuelles entre les dragonniers : si une dragonne verte et un dragon brun (chacun·e lié·e à un homme) s'accouplent, que font les cavaliers ? Ce blanc est d'autant plus amplifié en anglais, où le nom ne s'accorde pas en genre : « The riders half-ran, half-stumbled to the Lower Caverns and the chamber reserved there. » (McCaffrey, 1978/2017, 662) Il y a un ici un trait de la fantasy queer, laquelle se manifeste – d'autant plus dans les œuvres plus anciennes – dans les blancs du texte et repose sur les capacités du lectorat à décoder les représentations s'éloignant de l'hétéronormativité sans les afficher ouvertement (Kenneally, 2016, 14). *The White Dragon* contribue également à ébranler la norme hétérosexuelle en offrant une rare représentation d'asexualité en fantasy, par le biais d'un lien entre un jeune homme allosexuel, Jaxom, et un dragon sur le spectre de l'asexualité, Ruth. Ici, ce n'est plus l'humain qui prend plaisir en ressentant les chaleurs de l'animal, mais l'animal qui apprécie le lien avec son humain lorsque ce dernier a des relations sexuelles, sans avoir envie de participer en s'accouplant en parallèle avec un·e dragon·ne : « "Do you like what you hear? Our lovemaking" […] *Yes, I enjoy it so much*. […] "But you don't want it for yourself? […] Why didn't you go fly that green?" […] *Why should I fly the green?* "Because you're a dragon. […] You could have flown her. You could have flown her, Ruth!-" *I did not wish to*. » Le dialogue permet d'évoquer une réalité que le langage partagé par les deux partis ne peut englober en un seul terme, qui n'existe pas

femme et de l'homme, mais aussi de la femme et de la dragonne[273]. Comme le rappelle Marie Burkhardt dans « Les dragons de la *Fantasy* : Hobb, McCaffrey, Vonarburg », « lorsque les instincts du dragon s'affolent, alors ils submergent aussi le chevalier et entraînent le couple encore plus loin dans la fusion jusqu'à s'interroger sur les limites qui existent encore entre l'animal et l'humain » (2009, 316). Il devient effectivement difficile d'établir une frontière entre le corps de Lessa et celui de Ramoth. L'érotique entraîne l'ouverture, la rencontre intense avec l'Autre qui devient aussi soi, une forme de nomadisme corporel et spirituel qui implique l'abolition des catégories et de la hiérarchisation de celles-ci. Pour cette raison, Ramoth-Lessa, car c'est ainsi qu'elles se perçoivent, est « alive with limitless power ».

C'est, finalement, par ce lien que partagent l'humaine et la créature qu'est créée la mise à distance nécessaire à la formation d'un espace où désir (entre autres sexuel) et sensualité féminine peuvent s'affirmer, devenir puissants. Cette exaltation du pouvoir, du désir et de la sexualité féminine par le vol, contre une immobilité imposée mais naturalisée, n'est évidemment pas étrangère aux discours de l'époque : parce que située dans un monde secondaire, elle est à la fois éloignée des revendications des femmes états-uniennes des années 1960 et proche d'elles par sa connotation positive et sa revalorisation des corps et de la sexualité. Dans *Dragonflight*, le vol devient donc la concrétisation corporelle, charnelle, des discours féministes extradiégétiques. Quant aux symboliques ascensionnelles de liberté et de pouvoir, voire

dans le monde secondaire. Cependant, la représentation de l'asexualité ici est d'autant plus problématique qu'elle survient chez un personnage initialement représenté comme différent (petit et blanc, au contraire des autres créatures, grandes et colorées), dont les protagonistes questionnent la maturité sexuelle en raison de sa taille et de sa difficulté initiale à voler. Ce lien réactive un imaginaire liant à la fois l'asexualité à la situation de handicap et à l'enfance : comme le souligne Przybylo, les désirs sexuels des personnes en situation de handicap et des enfants (blancs) sont niés en Occident et qualifiés « d'asexuels », ce qui a pour conséquences de renforcer le discours dominant liant sexualité à santé tout en pathologisant et en effaçant le vécu des individus invalides, jeunes et/ou asexuels (2019, 89-136).

[273] Cette union de la femme et de la dragonne évoque aussi la notion de continuum lesbien, développée par Adrienne Rich (1980). En opposant un couple humain hétérosexuel à un couple animal/être humain féminin, le lien dragonne/humaine ouvre un espace de contestation des normes sexuelles et genrées, ainsi qu'un espace narratif féminin. Ce dernier est exploité chez McCaffrey et, plus largement, chez les autrices qui lui ont succédé. Il me semble toutefois plus restrictif d'envisager la relation entre une femme et une dragonne via ce continuum : de fait, même si le concept de continuum lesbien contribue à la contestation de la norme hétérosexuelle, et valorise et met l'accent sur les relations entre femmes autres que sexuelles (dont l'amitié), il reste ancré dans la sphère de la sexualité féminine, ne serait-ce que par la connotation que son nom réitère de nos jours. Une telle connotation n'était pas présente à l'origine, le terme « lesbien » ayant été utilisé par plusieurs groupes féministes américains des années 1960-1970 pour désigner moins une orientation sexuelle qu'un choix politique : « a political strategy integral to feminist organizing and to the separatist energy of forming communities outside of male supremacy. […] [L]esbianism was identified […] not as something that was fundamentally about sex or sexual desire for women. […] The desire, instead, was for an erotic coming together with other women toward challenging sexist and homophobic society – it was the desire for revolution. » (Przybylo, 2019, 59). La définition de l'érotique chez Lorde est en ce sens plus inclusive et mieux adaptée à mon étude (tous·tes les dragon·nes ne sont pas mâle *ou* femelle, masculin *ou* féminine, notamment, comme on le verra au chapitre 5), puisqu'il ne fait pas appel à une sexualité particulière et met en relief un continuum sensoriel fondé sur un décentrement de la sexualité comme élément central de l'expérience sensitive et relationnelle des êtres vivants.

d'héroïsme, du vol, elles sont d'autant plus resignifiées lorsqu'elles sont associées aux désirs et aux corps féminins ainsi revalorisés, tout en renforçant les liens entre adolescence et initiation sexuelle repris dans les œuvres subséquentes.

Ces motifs érotiques (sensoriels et relationnels) se retrouvent chez Tané et chez Antigone, personnages issus d'œuvres plus récentes (2019). La question des sens y est toutefois traitée différemment, sans la tension sexuelle présente dans *Dragonflight*. L'érotique associée au vol y garde les connotations de liberté sensorielle et corporelle, mais se trouve cette fois croisée aux contraintes sociales pesant sur les dragonnières. Le premier passage où le point de vue de la guerrière en plein vol est relayé par l'instance narrative mêle sensorialité (en italique) à la disparition de la protagoniste (en gras) et à la fusion avec l'animal (souligné) :

> A *thrill sang through* Tané as they plummeted toward the sea. She could *not breathe for dread and joy*. It was as if her heart had been *hooked from her mouth*, caught like a fish on a line. […] The *wind roared in her ears*. Just before they hit the water, instinct pushed her head down.
>
> The *impact almost unseated her*. *Water flooded her mouth and nose*. Her *thighs ached* and her *fingers cramped* with the effort of holding on […]. Her *shoulder burned* with the healing fire only the sea could light.
>
> *Bubbles drifted* like sea-moons around her. Nayimathun broke the surface, and Tané followed.
>
> "Up," Nayimathun said, "or down?"
>
> "Up."
>
> *Scale and muscle flexed beneath Tané*. […]
>
> Tané turned *to see* over her shoulder. Ginura was already far below. It *looked* like a painting, **real and unreal**, a floating world on the verge of the sea. **She felt alive, truly alive, as if she had never breathed until now. Here, she was no longer Lady Tané of Clan Miduchi, or anyone at all. She was faceless in the gloaming. A breath of wind over the sea**.
>
> **This was what her death would *feel like***. Jeweled turtles would come to escort her spirit to the Palace of Many Pearls, and **her body would be given to the waves**. **All that would be left of it was foam**.
>
> […] The drink was *heavy in her blood*. Nayimathun soared higher, **singing** in an ancient language. <u>The breath of both human and dragon came like *cloud*</u>.
>
> The *sea* was vast below <u>them</u>. (Shannon, 2019, 307-308, je mets en évidence)

> And then, with *a leap that breaks from gravity*, we're in the air, great wings *beating to lift us higher*. The gray blanket of clouds, the crowds, the glistening river *fill my vision* once again: On Aela, the world always *seems hyperfocused*. […] Aela is already *rising*, and I don't have to urge her with anything more than a shared determination.
>
> The passage up through the stratus cloud is *quiet*, *disorienting* in its *seamless uniformity of gray*. I can *feel Aela's heart pounding* in time with my own. When we break through, I have split second to realize that there's an *altostratus layer of clouds* blanketing the sky still higher, and that we're between layers, lost in *a strange, gray-white light*. **The only *remaining sign of land* is the top of Pytho's Keep, a few hundred meters away, *rising out of the stratus like a floating fortress*** (Munda, 2019, 146-149, je mets en évidence).

Comme c'est le cas pour celle de Lessa, les scènes de vol mettent en relief les sens de Tané et d'Antigone. Chez la première, il s'agit essentiellement de la vue et du toucher, avec quelques pointes d'ouïe (« wind roared in her ears », « signing », la métaphore « a thrill sang through », qui fait appel tant au toucher qu'à l'ouïe) et suggestions de la présence de l'odorat et du goût (« could not breathe for dread and joy », « Water flooded her mouth and nose »). Chez la seconde, c'est la vue qui prédomine, avec quelques occurrences du toucher lorsqu'il s'agit de souligner la puissance de la dragonne (« a leap that breaks from gravity », « great wings beating to lift us higher », « feel Aela's heart pounding ») et une seule de l'ouïe (« quiet »)[274]. Tant pour Tané qu'Antigone, le monde s'affine et se nuance pendant l'envol.

Parallèlement, tous ces marqueurs des contraintes qui pèsent sur les dragonnières semblent s'effacer partiellement par la distance (Tané) ou dans les nuages (Antigone). La dissolution est plus marquée chez Tané : « She felt alive, truly alive, as if she had never breathed until now. Here, she was no longer Lady Tané of Clan Miduchi, or anyone at all. She was faceless in the gloaming. A breath of wind over the sea. This was what her death would feel like. […] All that would be left of it was foam. » (Shannon, 2019, 307-308) On reconnaît les significations qu'associe de Palmas au déplacement à dos de dragon·ne : la possibilité d'« appréhender une autre vision du monde […], un monde ouvert et libre » (2014, 204). C'est par la dissolution de son identité sociale que Tané parvient à cet état. Avec la disparition de son visage et de son nom, ce sont aussi les rapports de force terrestres qui s'effacent, ses origines paysannes et les épreuves qu'elle a dû surmonter pour devenir dragonnière et s'élever dans la hiérarchie sociale. Or, paradoxalement, ce statut même de dragonnière est réaffirmé, sous-entendu par la diégèse, si ce n'est qu'en creux : Tané ne parvient à cet état *que* parce qu'elle peut voler sur le dos de Nayimathun, *que* parce qu'elle est dragonnière.

[274] Cet accent mis sur le visuel est lié au style général de l'autrice, dont la plume témoigne d'une attention moindre portée aux autres sens. Ces derniers sont toutefois présents lors du *spillover*, moment où les êtres humains et les dragon·nes, dans un excès d'émotion pouvant venir des deux côtés du lien, partagent davantage les sensations et les pensées l'un·e de l'autre. Or, au début du tome 1 (d'où est tirée la citation), Antigone ne fait pas encore usage du *spillover* et n'a aucune confiance en elle (malgré sa maîtrise du vol confirmée par l'autre narrateur, Lee).

Dans ce passage antithétique, le fait d'être et celui de ne pas être s'entremêlent donc, phénomène appuyé par l'évocation de la naissance et de la mort, dont les champs lexicaux (la vie : « felt », « feel », « alive » x 2, « breathed », « breath » ; la mort : « never », « was no longer », « gloaming », « death », « would be left ») plutôt que de s'opposer, contribuent à créer un monde liminaire, hors de l'espace (« real and unreal », « on the verge of the sea »).

Il en va de même chez Antigone, aussi située entre deux mondes : « between layers ». Or, le monde réel flotte, distant mais bien présent. Si les nuages masquent le sol et la coupent de l'arène où la foule s'est assemblée pour voir son combat contre un autre dragonnier pour le statut de *Firstrider*, ils mettent aussi en relief la forteresse, *Pythos Keep*. Malgré la distance, le pouvoir (ici, patriarcal[275]) se rappelle à la jeune fille, qui n'a, elle aussi, accès au ciel que parce qu'elle est dragonnière. Le vol n'est pas, chez Antigone, lié à l'ouverture de son champ visuel et à sa libération. Il n'y a pas d'« espace sans limites » (Palmas, 2014, 204) : l'espace liminaire créé par le vol est délimité par des couches de nuages dans lesquelles le pouvoir est d'autant plus visible. Ainsi, alors que Tané se sent en sécurité pendant son vol, la menace ne tarde pas à se rappeler à Antigone : elle et Aela se font quelques instants plus tard attaquer par Power sur Eater[276]. Ce qui distingue l'extrait mettant en scène le premier vol narré du point de vue de Tané et le premier vol narré de celui d'Antigone est donc la structure sociale patriarcale. Si Tané se sent en sécurité, c'est qu'elle n'a rien à craindre des hommes : la société dans laquelle elle vit est inclusive et ne fait pas la distinction entre les genres. C'est loin d'être le cas de celle d'Antigone.

Donc, le premier vol narré du point de vue des deux protagonistes féminines[277] n'est pas dépeint comme un mode d'accès au pouvoir ni à la sexualité (au contraire de ce qui se produit chez Lessa) ; et ce, bien que les contraintes terrestres se rappellent à elles (ne serait-ce que parce qu'elles sont dans les airs). Le vol constitue cependant un moment de partage privilégié avec la dragonne (courts passages soulignés dans les extraits). L'érotisme mène ici aussi vers une forme de communication et d'ouverture, qui ne passe pas par la sexualité. Chez Tané, on le voit par la comparaison de la respiration de l'humaine et de la dragonne à un nuage (« The breath of both human and dragon came like cloud »). À noter qu'on y retrouve aussi le motif de la joie, lié à l'érotisme et au vol, mais qu'il s'entremêle cette fois de crainte : « She could *not breathe for dread and*

[275] Pythos Keep est l'ancienne forteresse des *dragonlords*, dont le pouvoir se transmettait de père en fils.

[276] Dans la version anglaise originale, la préposition française « sur » est employée pour lier les noms des dragonnier·nières à ceux de leurs dragon·nes : Antigone sur Aela, Lee sur Pallor, Power sur Eater, etc.

[277] Cette notion de point de vue est importante : comme je le démontrerai sous peu, la représentation du vol de la protagoniste est différente lorsque celui-ci est vu par un personnage masculin.

joy ». Chez Antigone, enfin, ce sont le partage de la détermination et la synchronisation des corps (les battements du cœur, centre de l'être) qui sont représentés.

Finalement, il convient de noter que ces trois premières narrations du vol du point de vue de la protagoniste ne se produisent pas dans des contextes similaires, qu'il s'agisse tant du moment précis de la diégèse où l'humaine s'envole que du monde secondaire impliqué, ou encore de la sexualité de la figure féminine même. De fait, Lessa, contrairement à Tané et à Antigone, se trouve au sol. Ce n'est que par son lien avec Ramoth qu'elle ressent l'exaltation de l'envol et de l'accouplement. Il s'agit pour la jeune femme d'un éveil à la sexualité. Élevée dans une société patriarcale où les corps des femmes sont contrôlés par les hommes, elle découvre l'univers du *Weyr*, où les femmes, bien que clouées au sol, n'ont pas honte d'exprimer leur désir. Cette entrée dans le monde de la sexualité se fait toutefois sur le mode potentiel de la contrainte : si ce sont les sens de la dragonne qui envahissent Lessa, si elle est au moins partiellement sous l'influence de Ramoth, peut-on dire qu'elle est pleinement consentante à son premier rapport sexuel avec F'lar ? La question, dans *Dragonflight*, ne se pose pas, l'objectif du texte étant plutôt de mettre en relief l'éveil positif, source de puissance, du désir sexuel de la protagoniste[278]. Antigone, quant à elle, vole déjà sur le dos d'Aela depuis plusieurs années. Le premier vol narré de son point de vue est ainsi davantage un rappel des contraintes patriarcales qui pèsent sur elle et sur son agentivité, et ce d'autant plus qu'il se produit alors que la protagoniste est en pleine compétition, luttant contre un antagoniste masculin, Power sur Eater, qui souhaite la faire disparaître. Il n'y a pas, dans ce contexte, de place pour la sexualité, d'autant plus qu'Antigone ne ressent pas d'attirance (sexuelle et/ou romantique) pour Power. Tané, enfin, ne partage aucune des contraintes de Lessa ou d'Antigone : née dans une société non sexiste, elle peut entièrement se consacrer à sa relation avec la dragonne Nayimathun, qui constitue le cœur de son identité. En effet, l'arc narratif de Tané s'articule autour de sa posture de dragonnière, sans intrigue secondaire relative à la romance ou à la sexualité[279]. Genre et attirance ne font pour elle aucune différence. Ainsi, on peut dire que le désir sexuel n'est pas une nécessité au vol draconique, mais est plutôt contextuel, un élément érotique potentiel

[278] Dans les textes mettant en scène un lien entre un·e humain·e et un·e dragon·ne, il n'est pas rare d'y retrouver des représentations où les émotions fortes de l'un·e submergent l'autre. La question du désir féminin est toutefois traitée différemment dans les œuvres plus récentes : le partage des sens de lea dragon·ne est davantage un embrayeur de la relation romantisexuelle qu'une coercition – au contraire de ce qui se produit avec Lessa, laquelle, une fois la passion de Ramoth apaisée, n'a initialement plus envie de partager le lit de F'lar. Dans une ère post #MeToo, ces représentations sont donc traitées différemment, particulièrement en romantasy, où le désir des protagonistes pour leurs partenaires masculins est souligné à grands traits par le texte, de manière à ce qu'aucune autre interprétation ne soit possible. C'est notamment le cas d'Antigone (*The Aurelian Cycle*) et de Violet (*The Empyrean Series*).

[279] L'autrice Samantha Shannon situe Tané sur le spectre de l'asexualité dans l'une de ses publications sur *Instagram* : « Published in early 2019, PRIORY is an epic fantasy with dragons, told by four perspective characters. Ead is a lesbian, Loth and Tané are on the ace spectrum, and Niclays is gay. » (10 juin 2025)

parmi une multitude qui se manifestent différemment selon la société, le moment de la diégèse et la sexualité de la protagoniste.

Or, si la dimension du désir sexuel, lorsqu'associée au vol, est absente chez les dragonnières plus contemporaines de mon corpus[280], elle est tout de même représentée dans *Fireborne*. La convergence du vol, du plaisir et de la sexualité est mise en scène par l'entremise du narrateur masculin, Lee :

> The barrier between us shatters. As the spillover floods my senses, understanding fills me at last. Pallor's final convulsion spams through his body and finds its release. Sparked dragonfire streams with the force of the blast.
>
> I'm consumed by Pallor's emotions, his exhilaration and fear and just a little pain; I am high with them. It is like nothing I've ever experienced, the rush of power, of ascendance, that I share with Pallor in his moment of sparking. As though the world were at our feet. Ours for the taking, and we will have all of it.
>
> *And as with the gods the world quaked, to see them fireborne.*
>
> It takes me a gasping moment to emerge from the delirium, to rein him back and tell him to hold fire. But the damage is already done (Munda, 2019, 282, l'autrice souligne).

Le premier jet de flammes du dragon Pallor est ici un déplacement particulièrement évocateur de l'éjaculation, à laquelle est jointe la même logique de l'ascension, de l'accès au pouvoir et du glissement vers la narration collective que l'on observe chez Ramoth-Lessa. Le schéma du passage vers l'âge adulte et de l'entrée dans la sexualité par le biais du lien avec le dragon est ainsi réitéré. Cependant, il s'accompagne d'une connotation négative : par l'exaltation du jeune homme et de son dragon, par leurs pensées partagées, c'est une représentation du pouvoir comme domination (des autres et du monde) qui est mise en scène. Un vocabulaire péjoratif est d'ailleurs filé tout au long de l'extrait (« spams », « consumed », « high with », « delirium », « damage ») et, en se mêlant à celui de la puissance (« dragonfire », « force of the blast », « rush of power, of ascendance », « world were at our feet », « ours for the taking », « we will have it all », « as with the gods », « the world quake »), culmine en la réalisation de Lee : il a blessé Antigone, son amie et intérêt romantisexuel. C'est donc un imaginaire du pouvoir dévastateur masculin pour les femmes, voire

[280] Elle l'est cependant dans des œuvres plus récentes, comme spécifié à la note 278.

de l'agression sexuelle et du viol, qui est représenté par le biais du déplacement joignant puissance draconique, prise de pouvoir et éjaculation[281] [282].

D'ailleurs, il faut ajouter que, dans *Dragonflight*, la violence masculine qui découle de l'accès des hommes dragonniers à une position de pouvoir est aussi soulignée – quoique de manière plus subtile. Celle-ci provient directement du lien qu'entretient Lessa avec Ramoth. Depuis l'accouplement de Ramoth avec Mnemenrth, le dragon du dragonnier F'lar, les deux humain·es sont socialement considéré·es comme un couple. Or, les choses ne se déroulent pas comme ce à quoi le jeune homme s'attend :

> He caught her arm and felt her body tense. He set his teeth, wishing, as he had a hundred times since Ramoth rose in her first mating flight, that Lessa had not been virgin, too. He had not thought to control his dragon-incited emotions, and Lessa's first sexual experience had been violent. It had surprised him to be first, considering that her adolescent years had been spent drudging for lascivious warders and soldier-types. Evidently no one had bothered to penetrate the curtain of rags and the coat of filth she had carefully maintained as a disguise. He had been a considerate and gentle bedmate ever since, but, unless Ramoth and Mnemenrth were involved, he *might as well call it rape*.

[281] La critique est d'autant plus marquée que Lee est horrifié par ce que lui et Pallor ont fait : « I've done this to her. To Annie, my Annie – And the only thing I felt, as I did it, was euphoria » (Munda, 2019, 286). La prise de conscience sans équivoque du jeune homme, véhiculée par la focalisation interne, est nécessaire au message et à sa transmission au public adolescent, auquel est destiné le cycle. En mettant de l'avant deux narrateur·trices, un garçon (le dragonnier plus conventionnel, avec lequel s'ouvre la série) et une fille (plus effacée, mais qui prend davantage d'espace narratif et politique), *Fireborne* vise les adolescent·es de tous genres (l'inclusion de narrateurs queer dans les tomes 2 et 3 ouvre vers un public plus diversifié). L'arc narratif de Lee se veut une critique du trope de l'élu, jointe à celle de la domination masculine, et une réflexion sur le statut d'allié et sur la manière dont le privilège masculin peut être employé pour créer un espace pour les femmes – processus requérant la renonciation à certains privilèges tenus pour acquis et considérés comme un droit naturel. Cette renonciation culmine dans le troisième tome dans le sacrifice du dragon, Pallor, pour son dragonnier : la créature libère ainsi le jeune homme des tentations du pouvoir. Cette mort contribue aussi à détourner l'arc narratif traditionnel du garçon dragonnier. De fait, pour qu'Antigone accède au pouvoir, il fallait en écarter définitivement Lee en lui retirant ce qui, dans l'univers de *The Aurelian Cycle*, constitue le symbole de la puissance politique et un moyen d'ascension vers cette dernière : le lien avec le dragon.

[282] Le lien entre sexualité féminine et dragon·ne en vol est réactivé dans le troisième tome, *Furysong*. Antigone, ressentant l'accouplement de sa dragonne Aela avec le dragon Pallor, tente d'initier des rapports sexuels avec Lee. Or, la protagoniste reconnaît plus tard que les sensations et émotions d'Aela, loin de créer le désir sexuel chez elle, l'ont plutôt aidée à l'affirmer. Pour la figure féminine, le lien avec la dragonne s'accouplant est donc présenté comme positif. Ces avances d'Antigone vers Lee ne sont pas mises en scène, mais dites après les faits, au contraire des autres rapprochements physiques et émotionnels des deux personnages au cours du cycle. Il s'agit là certes d'une technique permettant d'éviter la description de l'acte sexuel (le public visé est adolescent), mais qui repose aussi sur un blanc du texte. Cette indétermination permet l'investissement du lectorat, qui doit reconstruire ce qui s'est passé par le biais d'informations fragmentées dans les chapitres dont Lee ou Antigone sont les narrateur·trices. L'investissement est d'autant plus marqué si le lectorat a lu ou entendu parler de *Dragonflight*, ou connaît au préalable cette partie de l'imaginaire des relations entre humain·es et dragon·nes stipulant que les désirs des un·es ont un effet sur les autres.

> Yet he knew someday, somehow, he would *coax her* into responding wholeheartedly to his lovemaking. He had a certain pride in his skill, and he was *in a position to persevere*. (McCaffrey, 1968/2017, 116, je souligne).

La contrainte sexuelle (douce ou violente) à laquelle est soumise Lessa est énoncée d'emblée par le personnage masculin, F'lar. Par le vocabulaire que celui-ci utilise (passages en italique), il montre qu'il est tout à fait conscient du fait que les sentiments de la jeune femme à son égard ne sont pas réciproques et que leurs ébats ne génèrent pas d'enthousiasme chez elle – « wholeheartedly » signifiant, selon le *Cambridge Dictionary*, « in a way that is completely enthusiastic and without any doubt » (S.a., s.d.f.). S'il y a doute ou manque d'enthousiasme, il n'y a pas consentement (Prater, 2012, 6 ; Zaccour, 2019, 111). Or, plutôt que de reconnaître directement ce en quoi son comportement est problématique, F'lar songe, par le biais d'une suggestion qui contribue à diminuer la violence de l'acte, qu'il pourrait tout aussi bien qualifier ses rapports sexuels avec Lessa de viol, pour aussitôt indiquer qu'il parviendra bien à la convaincre de réagir à ses caresses s'il est doux avec elle. À la brutalité de leur premier rapport sexuel (pourtant vécu comme une envolée passionnelle du côté de Lessa) est opposée la douceur (« considerate and gentle », « coax her ») de leurs activités sexuelles récentes, dont la violence est, elle, minimisée. C'est ici la supériorité du personnage masculin, plus vieux, plus expérimenté, qui est affirmée au détriment du personnage féminin, dont la jeunesse et le manque d'expérience (la virginité) expliqueraient, selon la logique de F'lar, son absence de désir à la suite de leur premier rapport – plutôt qu'un non-intérêt de la jeune femme. Cette supériorité est confirmée par le personnage, qui souligne avoir accès en tout temps au corps de Lessa (« he was in a position to persevere »).

À l'exception de ce passage mettant en relief la reconduction de la domination masculine par le biais du lien entre Lessa et Ramoth, notons que ce discours et ces actes ne sont pas dénoncés au sein de la diégèse. Dans *Dragonflight*, F'lar est le personnage masculin principal et à aucun moment ses actions ne sont remises en doute par d'autres personnages. L'arc narratif de Lessa la mène d'ailleurs : pendant qu'elle apprend à le connaître et que leurs objectifs s'alignent, elle tombe « finalement » amoureuse de F'lar et commence à ressentir plaisir et désir lors de leurs ébats, même lorsque leurs dragon·nes ne sont pas impliqué·es. S'il y a dénonciation des violences sexuelles d'un homme sur son épouse, celle-ci n'est donc pas frontale, et est plutôt subtile, au contraire de ce qui est mis en scène dans *The Rain Wild Chronicles*, texte plus récent de mon corpus où Alise se fait violenter par son mari (voir chapitre 3). Les dynamiques sociales aux États-Unis, au moment de l'écriture et de la publication de *Dragonflight*, peuvent expliquer le phénomène : dans les années 1960, le viol conjugal n'était pas reconnu par les différents états américains et le mari fautif était exempté par la loi (Ross, 2015, 22). Il a fallu attendre les années 1970 pour que, sous l'influence de la seconde vague féministe américaine, les premières lois criminalisant le viol conjugal et, plus globalement,

la violence domestique soient adoptées (puis non associées à un genre), et les années 1990 pour que ces lois soient généralisées (72-74)[283]. L'inclusion d'un viol conjugal partiellement dénoncé dans *Dragonflight* peut ainsi être interprétée comme une manière de participer à la lutte sociale en cours, sans trop attirer l'attention. Elle témoigne des dynamiques des genres populaires écrits par les femmes, lesquelles doivent, selon Anne Cranny-Francis, subvertir les conventions et transmettre certaines postures politiques féministes tout en évitant la perte d'un lectorat adhérant à une lecture plus conventionnelle, qu'elle définit comme « masculine » (1990, 18-20 ; 38) – soit articulée autour des codes génériques du récit masculin dominant[284]. Dans le cas de *Dragonflight*, cette technique concourt parallèlement à la légitimation d'actes de violence du héros sur l'héroïne[285].

On peut donc dire que, malgré leur ascension vers le pouvoir, les guerrières n'échappent pas totalement au contrôle des hommes sur elles. Comme on l'a régulièrement vu jusqu'ici, les personnages masculins ont régulièrement tendance, dans les textes du corpus, à user de leur force ou de leur position de pouvoir et de savoir afin de contraindre les jeunes femmes, réduisant alors leur mobilité spatiale, sexuelle, sociale et, par le fait même, leur agentivité. Chez Deirdra, il s'agit de maître Bradeus ; chez Eona, de son maître, Heuris Brannon ; chez Lessa, de F'lar. Si le personnage masculin n'est plus celui autour duquel gravite le récit, il n'en est donc pas absent. Son rôle est d'ailleurs souvent paradoxal : il s'en prend certes à la jeune femme, mais l'aide (parfois involontairement) à affermir son lien avec les dragon·nes et à accéder au mouvement et à une position de pouvoir. Ce faisant, les textes réactivent le cliché de la résilience des figures féminines,

[283] Pour une étude plus exhaustive, consulter « Making Marital Rape Visible: A History of American Legal and Social Movements Criminalizing Rape in Mariage » (2015) de J. M. Ross. S. Zaccour, s'appuyant sur les travaux de M. J. Anderson (2002) et de S. J. Schulhofer (2004), souligne également que « des dizaines d'États des États-Unis rendent une condamnation pour viol plus difficile si le violeur est le mari de la victime. On retrouve notamment l'impunité pour le mari qui viole sa femme inconsciente ou sa femme encore enfant : on retrouve aussi des exigences supplémentaires pour dénoncer le viol conjugal, comme la plainte immédiate et la séparation du couple. » (2019, 77)

[284] Cranny-Francis précise qu'une subversion efficace des conventions est manifeste lorsque le récit féministe est lu par les défenseur·es du « masculin », même si ces dernier·nières échouent à y voir les dynamiques dénoncées et à comprendre qu'iels font partie du problème (1990, 39).

[285] Ces dynamiques sont courantes dans le corpus. L'arc narratif menant à la mise en couple de la protagoniste avec un jeune homme précis est porteur des valeurs sociales de l'époque à laquelle les œuvres ont été écrites (DuPlessis, 1985, 3), mais révèle aussi plusieurs contradictions au sein de textes qui dénoncent les inégalités genrées et tentent d'offrir des représentations du couple hétéroromantisexuel plus égalitaires. Ainsi Eona forme-t-elle un couple avec Kygo, celui des deux hommes qui accepte de renoncer à une partie de son pouvoir, mais qui a aussi été violent physiquement avec elle et qui a tenté de l'utiliser (comme elle-même utilise la *Mirror Dragon*). Pareillement, Antigone est, à la fin de *The Aurelian Cycle*, en couple avec Lee, qui a signé un acte d'héritage la désignant comme sa femme sans lui demander son autorisation. Ces représentations montrent qu'il est difficile de s'éloigner des dynamiques genrées dans les mondes secondaires patriarcaux, puisque les personnages (et les autrices, dont les représentations du monde sont aussi marquées par le patriarcat) les reconduisent.

des épreuves (dont des violences sexuelles et de genre) que la guerrière doit traverser pour en émerger plus forte, agentive.

4.3.2.1.3 Du monstrueux au merveilleux : affirmation de soi et nécessité du regard masculin

Le personnage masculin peut constituer un allié de taille lorsque vient le moment pour la guerrière de s'affirmer. Sa position actantielle d'adjuvant ou de personnage principal, sa conscience de la discrimination vécue par la dragonnière et ses actions qui, parfois, consistent à délaisser une partie de son pouvoir sur les femmes (Dorion, 2021, 4-5) contribuent à l'édification de sa posture symbolique, structurelle et narrative d'allié. Cette dernière se manifeste dans les textes où la guerrière prend son envol, car le premier vol de la dragonnière à être narré l'est par une figure masculine qui possède le savoir sur les dragon·nes[286].

Dans ses travaux sur les dragonnier·nières, Brendan Sheridan indique que s'envoler à dos de dragon·ne, et plus particulièrement le premier vol, constitue un rite de passage pour les êtres humains et les créatures : il s'agit du moment où iels intègrent un monde différent, qui s'accompagne, comme on l'a vu, d'un changement de perspective de l'humain·e sur l'univers qui l'entoure (23). Ce moment est le point culminant du récit et de l'arc narratif de lea dragonnier·nière, dont il regroupe souvent les deux dernières étapes : l'envol (*ride*) et la révélation (*reveal*)[287] (2014, 23). Or, le monde, soit les autres personnages devant lesquels lea dragonnier·nière s'affiche dans la sphère sociale sur le dos de la créature, manifeste alors un effroi mêlé de respect (*awe*) en voyant le duo (23). Le personnage masculin n'y échappe pas, comme c'est le cas de F'lar dans *Dragonflight* au moment où Lessa, défiant toutes les traditions et interdictions patriarcales, s'assoit sur le dos de Ramoth et montre que la dragonne peut voler même lorsqu'elle n'est pas en chaleur :

> "And the queen," [F'lar] continued, "has risen to mate in her second year. Risen to mate and flown high and far." The heads of all before him jerked upward. Their eyes were wide. Meron, too, looked startled. F'lar heard R'gul gasp behind him, yet he dared not look, himself, lest it be a trick.
>
> Suddenly, on the periphery of his vision, he caught the glint of gold in the sky. […] The queen wheeled into view just then, a brave and glowing sight, F'lar grudgingly admitted.

[286] Dans les cas de Deirdra et d'Eona, l'allié (et intérêt romantique) ne possède pas ces connaissances : Kygo, le jeune empereur, est un homme en position de pouvoir (politique et magique) ; Thad, bien qu'il ait été un tueur, reconnaît à plusieurs reprises que le savoir de Deirdra est supérieur au sien. Tous deux, comme les protagonistes guerrières, renoncent au pouvoir sur les dragon·nes et accompagnent les jeunes femmes dans ce même processus.

[287] L'arc narratif contemporain de lea dragonnier·nière peut être déconstruit en cinq étapes, dans lesquelles les rapports de force entre l'animal et l'être humain sont variables : la rencontre (*encounter*), la création du lien (*bond*), l'observation (*observation*), l'envol (*ride*) et la révélation (*reveal*) (Sheridan, 2016, 22-23).

Dressed in flowing white, Lessa was distinctly visible on the curved golden neck. Ramoth hovered, her wingspan greater than even Mnementh's as she vaned idly. From the way she arched her neck, it was obvious that Ramoth was in good and playful spirits, but F'lar was furious.

The spectacle of the queen aloft had quite an effect on all beholders. F'lar was aware of its impact on himself and saw it reflected in the faces of the incredulous Holders, knew it from the way the dragons hummed, heard it from Mnementh. […] With that, he vaulted to Mnementh's neck, keeping the queen always in sight. He saw her golden wings beat as the dragon turned and soared upward.

It was infuriating of Lessa to take this moment, when all his energy and attention ought to go to settling the holders' grievance for a show of rebellion. Why did she have to flaunt her independence so, in full sight of the entire Weyr and all the Lords? He longed to chase immediately after her and could not.

Mnementh deliberately called to mind their first wildly aerobatic flight. A tender smile crossed F'lar's face, and suddenly he knew how much Lessa must have longed to fly, how bitter it must have been to watch the dragonets practice when she was forbidden to try. […]

F'lar watched as the flyers obediently began a downward glide, the queen's wings arching and curving as she slowed her tremendous forward speed. Unfed *or* not, she could fly!

He mounted Mnementh, waving them on, down toward the feeding grounds. He caught a fleeting glimpse of Lessa, her face vivid with elation and rebellion.

The girl turned then, watching Mnementh glide and hover to let F'lar dismount. She straightened her shoulders, her chin lifted belligerently as her slender body gathered itself to face his censure. Her behavior was like that of any weyrling, anticipating punishment and determined to endure it, soundless. She was not the least bit repentant!

Admiration for this indomitable personality replaced the last trace of F'lar's anger. He smiled as he closed the distance between them.

Startled by his completely unexpected behavior, she took a half-step backward.

"Queens can, **too**, fly," she blurted out, daring him.

His grin broadening to suffuse his face, he put his hands on her shoulders and gave her an affectionate shake.

"Of course they can fly," he assured her, his voice full of pride and respect. "That's why they have wings!" (McCaffrey, 1968/2017, 107-110, l'autrice utilise l'italique, je souligne).

Sheridan propose l'analyse suivante du passage : « [t]his act shows to Lessa, as well as the male dragon-riders, that she does not need to be constrained by their outdated traditions; nor will she be cowed into submission for disobeying their instructions » (2014, 23). Le défi est d'autant plus clair que c'est pendant un discours où F'lar, chef du *Weyr*, fait l'éloge des capacités reproductrices de Ramoth que Lessa se montre sur le dos de la dragonne et lui vole la vedette. Ce sont toutefois les réactions de F'lar (soulignées) qui sont particulièrement évocatrices, glissant d'une considération mitigée pour la dragonne vers un respect grandissant pour Lessa. Sa colère et sa crainte se muent lentement en admiration alors qu'il reconnaît, chez la jeune femme, ses propres sentiments lorsqu'il a appris à voler[288] : ce lien établit entre elle et lui contribue à atténuer leur différence présumée. Au motif du « awe », caractéristique du premier vol (23), est donc hybridé une symbolique féministe permettant le glissement du monstrueux (ce que l'on craint) vers le merveilleux (ce que l'on admire). Or, cette monstruosité merveilleuse ne peut advenir qu'en parallèle avec la transition du personnage masculin de la position d'obstacle à l'ascension de la protagoniste vers celle de facilitateur.

L'empathie de F'lar pour la jeune femme est d'ailleurs induite par le lien télépathique qu'il entretient avec son dragon, Mnementh, qui occupe le rôle d'allié de Lessa en aidant le dragonnier à comprendre l'enfermement vécu par la protagoniste. La scène (et le chapitre, qui se clôt sur la dernière ligne de l'extrait) culmine en l'affirmation par F'lar des capacités de Ramoth : les paroles de l'homme en situation d'autorité confirment l'assertion « Queens can, too, fly » de l'héroïne. Le processus, précédemment analysé, par lequel Lessa intègre progressivement l'interdiction du vol, est ici inversé. C'est le personnage masculin, F'lar, qui admet petit à petit son erreur. C'est parce qu'il reconnaît cette mobilité à Lessa, lui laisse finalement l'espace nécessaire à la manifestation de son agentivité, mais aussi parce qu'il accepte que la jeune femme s'impose lors de son discours pour affirmer son pouvoir et détourner de lui l'attention des hommes rassemblés, que l'on peut dire que F'lar occupe somme toute une posture d'allié (partagée avec son dragon) dans la diégèse.

Cette reconnaissance des capacités à voler de la dragonnière par un personnage masculin est reprise dans *Fireborne*. Ainsi, la première fois où, dans le roman, Antigone prend les airs sur le dos d'Aela[289] est narrée du point de vue de Lee :

[288] Cette empathie est toutefois paradoxale : les parallèles avec les jeunes dragonniers ont pour effet d'infantiliser Lessa, qui, bien qu'elle ait 16 ans et soit en train d'apprendre, n'est plus une enfant. Il y a ici encore un rapport d'autorité lié à l'âge et l'expérience des personnages, où le personnage masculin tient le rôle de mentor (et d'initiateur sexuel) de la protagoniste.

[289] Bien qu'il ne s'agisse pas du premier vol d'Antigone, c'est la première fois que le lectorat en est témoin, et aussi la première fois que la société de Callipolis la voit voler. Le passage revêt donc une importance narrative et sociale.

> As many times as I've seen it happen, today I am struck by it as if it were the first time. […] I can practically feel the surge of energy rising. […]
>
> The others might not see the difference, but I do. Annie flies like something out of the old order. She always has. The instincts that were trained, for me, by a childhood of watching dragons with their riders are, for her, instincts she was simply born with. (Munda, 2019, 36-37)

Bien que Lee ait déjà été témoin des performances d'Antigone et d'Aela, l'effet du premier vol du duo demeure manifeste malgré les années écoulées et les nombreux entraînements. La comparaison « I am struck by it as if it were the first time » montre comment la puissance de l'envolée traverse le temps, se répercutant même dans l'espace en une poussée d'énergie (« surge of energy ») qui n'est pas sans évoquer la vitesse formidable (« tremendous forward speed ») de Lessa et Ramoth. La reconnaissance du talent d'Antigone est d'autant plus amplifiée par le fait que Lee, héritier d'une dynastie déchue, celui qui possède le savoir, celui qui est en position de pouvoir[290], compare le vol de la serve à celui des *dragonlords* (« Annie *flies like* something out of the old order »). Ce faisant, il élève Antigone plus haut qu'elle ne le fait elle-même dans sa propre narration – marquée, à ce moment de la diégèse, par son manque de confiance en elle.

Cependant, si l'admiration de Lee fait écho à celle de F'lar, elle s'en écarte en ce qu'il ne ressent aucune crainte à la vue de la dragonnière en vol. C'est d'ailleurs ce qui distingue cette incarnation plus contemporaine de l'allié : le jeune homme ne se sent pas, dans cette première mise en scène du vol d'Antigone et d'Aela, *menacé* par la figure féminine en pleine ascension. La sensation d'effroi mêlée de respect (*awe*) énoncée par Sheridan pour décrire le premier envol est remplacée par une admiration sans peur. Ce sentiment pourrait convoyer le discours selon lequel une femme compétente ne doit pas obligatoirement constituer une menace pour le personnage masculin central si Lee ne se montrait pas, quelques chapitres plus loin, dérangé par l'usage du *spillover* fait par Antigone et Aela. À ce moment, les deux protagonistes s'affrontent pour le titre de *Firstrider* : « A ripple goes through them both, Aela's wings twitch open, and Annie lifts her head. When she opens her eyes and looks at me, her pupils are dilated. The familiar becomes alien, and my uncertainty becomes foreboring. » (277) L'antithèse « familiar » / « alien » met l'accent sur la transformation de la jeune femme par le lien avec la dragonne, qui devient source d'angoisse pour Lee – angoisse annoncée par la dénotation de « foreboring » : « a feeling that something very bad is going to happen soon » (S.a., s.d.g.). La crainte du narrateur est d'autant plus amplifiée par le regard d'Antigone, par ses pupilles dilatées qui semblent entraver toute possibilité pour Lee de la reconnaître,

[290] Cette position de pouvoir est, comme précédemment mentionné, sociale (son sang bleu), genrée, narrative (son point de vue prévaut ici), mais aussi thématique et structurelle, puisque Lee est une incarnation de la figure masculine de l'élu souvent trouvée en fantasy.

et avaler son humanité. Or, le regard masculin (*male gaze*) est, en contexte patriarcal, source de reconnaissance pour les femmes, celui qui leur permet de paraître en confirmant leur attrait (Zimmerman, 2021, 24). La jeune protagoniste, par la puissance de ses émotions et de sa colère, qui se manifestent par l'exacerbation de son lien avec Aela et la synchronicité de leurs corps (annonciatrice du dédoublement monstrueux), se métamorphose en un être effrayant, qu'il est difficile, pour le narrateur, de trouver séduisant. Le regard d'Antigone, reflet visible d'une arme qu'elle s'apprête à brandir, insuffle la peur, comme celui de Méduse.

Il faut quelques lignes à Lee pour, une fois son combat contre Antigone et Aela entamé, retrouver ses repères :

> At the last second, as we veer and fire and swerve, and the heat of Aela's blast streams across my back as I flatten myself against Pallor to escape it and we ride a surging gust of wind out of range, I think:
>
> *I know this*.
>
> This is Antigone sur Aela. Every bit of them. They're not alien: They are simply more themselves. […]
>
> It goes on. I could go on doing it forever; I want to. Annie and Aela's spillover makes their responses faster, their instinct surer, their assaults harder.
>
> And I love it.
>
> Pallor and I are pushing ourselves like we haven't in years, every nerve alive as we strain to match Annie and Aela. (277-278, en italique dans le texte original)

Le nom commun « alien », employé de manière péjorative dans le premier extrait, est ici repris : « They're not alien: They are simply more themselves. » Le familier, le connu et reconnu (« I know this ») retrouve sa place au cœur des interprétations et du regard de Lee, et mène à l'exaltation du plaisir du jeune homme et du dragon Pallor (« I want to », « I love it »), qui peuvent alors tester leurs propres limites (« pushing ourselves », « every nerve alive », « we strain »). On y voit la reprise du trope « *met his match* », dans lequel le personnage en croise un autre qui se révèle son égal, l'un des seuls individus pouvant le défier, duquel il tombera amoureux. La en scène réactive donc un schéma hétéroromantisexuel conservateur, auquel se mêle une affirmation et une valorisation de la puissance féminine. C'est ce que laisse voir l'énumération d'adjectifs comparatifs, qui détaille la manière dont les compétences d'Antigone et d'Aela sont, en comparaison à ce dont elles étaient capables avant, exacerbées par leur lien : « Annie and Aela's spillover

makes their responses faster, their instinct surer, their assaults harder. » L'énumération est suivie par une affirmation de Lee : la puissance ainsi affirmée génère chez lui une émotion forte et positive (« And I love it. »), qui aura des conséquences physiques – Lee et Pallor testent leurs limites.

À l'instar de F'lar, Lee légitimise aussi verbalement la place d'Antigone parmi les dragonnier·nières, et confirme par là son statut d'allié. À la fin de *Fireborne*, il renonce au statut de *Firstrider* gagné à l'issue du tournoi et le cède à la jeune femme :

> I [Antigone] unclasp the medal of the Firstrider and fleet commander from my shoulder and hold it out to him. Lee reaches for it, looks at me, and his eyes focus. Then, instead of taking it, he closes my fingers over it. "Keep it." […] Then Lee turns from me to address those watching, lifting his voice over the wind. "I have sworn my loyalty to Callipolis. […] But it is not a war I can or should lead. I recuse myself. […] Instead, I will follow the one who should. Antigone sur Aela […] has demonstrated herself more than my equal in the air and on the ground. I will follow her." (424-425)

La reconnaissance n'est pas celle d'une égalité, mais d'une supériorité de la protagoniste, déclarée plus apte, en raison de ses compétences et de ses origines humbles[291], à occuper la place de *Firstrider* que le jeune homme. Si F'lar confirme l'élévation de Lessa et en fait son égale (le couple règne ensuite ensemble sur le *Weyr*), Lee utilise son pouvoir, ici manifesté par la puissance de sa voix qui porte au-delà du vent – au contraire de celle d'Antigone qui a du mal à se faire entendre –, pour, je reprendrai ici la définition de Dorion sur l'allié, se « défaire d'une partie de [ce même] pouvoir » (2021, 5), qu'il cède à Antigone.

Des cas de figure de F'lar et de Lee, on peut dégager ce constat fondamental, au cœur de l'économie narrative de *Dragonflight* et *Fireborne* : lors du premier vol de la protagoniste à être narré, la place accordée au point de vue de l'homme, qui est soit narrateur, soit personnage focal, est essentielle. Les capacités des dragonnières doivent obligatoirement transiter par ce filtre masculin pour être reconnues et légitimées. Les interprétations des intérêts hétéroromantisexuels et le regard qu'ils posent sur les jeunes dragonnières en vol servent à doter d'une symbolique positive, empreinte d'admiration plutôt que de crainte, l'affirmation du pouvoir féminin – et font du danger potentiel une source de fascination. Ce qui était monstrueux devient, sous les yeux de l'amant, merveilleux. L'élévation, si elle trouve ses racines dans le lien entre l'humaine et la dragonne, est facilitée par l'homme.

[291] La guerre alors menée l'est contre les *dragonlords* ayant survécu au massacre. Lee se considère, avec justesse, inapte à mener une guerre contre sa famille.

Ainsi, malgré la transformation thématique du vol, orchestrée autour d'un discours féministe, la puissance du regard masculin – celui qui observe le corps féminin, l'élève (ou pas) et contribue (ou pas) à sa légitimation – est réaffirmée par l'instance narrative. Le regard masculin rend de fait moins menaçante l'affirmation de la puissance féminine, puisque c'est lui qui en permet la transformation. Il contribue, en quelque sorte, à « dompter » le côté dangereux, désordonné, de la dragonnière, en l'intégrant à sa vision du monde, et en en faisant l'objet de son amour. Plus spécifiquement, la colère féminine, par laquelle est induit le *spillover* chez Antigone mais qui est aussi manifeste chez Lessa (laquelle affirme brutalement que les reines peuvent voler), subit un traitement paradoxal. Elle est certes représentée comme légitime, comme n'ayant pas besoin d'être crainte par le narrateur masculin, par l'homme en situation de pouvoir, mais aussi comme *séduisante* – l'affirmation de soi et l'assurance dont la jeune femme fait preuve contribuent au développement de l'intrigue romantique. C'est le schéma hétéroromantisexuel qui est renforcé.

De plus, cette dynamique entre affirmation de soi, resémantisation du monstrueux vers le merveilleux et domination du regard masculin témoigne à la fois des rapports de pouvoir présents au sein de la diégèse (le personnage féminin a besoin de l'autorité et des connaissances du personnage masculin pour s'affirmer complètement) *et* de ceux au sein de la société dans laquelle l'œuvre a été produite : le point de vue narratif masculin est en apparence plus « neutre » et est construit autour de la notion même d'autorité discursive (Lanser, 1992, 5-6)[292]. Dans ce contexte, le choix de narrer le vol de la guerrière de la perspective de son intérêt hétéroromantisexuel, d'abord effrayé ou fâché, puis séduit, n'est pas anodin : il permet habilement de convoyer, au-delà des frontières du texte, l'idée selon laquelle une femme empuissancée, compétente, ne doit pas être crainte, mais doit être admirée par son partenaire[293]. Cette conception du monde a plus de

[292] Lanser indique que les techniques narratives ne sont pas des produits de l'idéologie, mais l'idéologie elle-même : « narrative voice, situated at the juncture of "social position and the literary practice", embodies the social, economic, and literary conditions under which it has been produced. […] [T]he authority of a given voice or text is produced from a conjunction of social and rhetorical properties. Discursive authority – by which I mean here the intellectual credibility, ideological validity, and aesthetic value claimed by or conferred upon a work, author, narrator, character, or textual practice – is produced interactively; it must therefore be characterized with respect to specific receiving communities. In Western literature systems for the past two centuries, however, discursive authority has, with varying degrees in intensity, attached itself most readily to *white, educated men of hegemonic ideology*. *One major constituent of narrative authority, therefore, is the extent to which a narrator's status conforms to this dominant social power*. » (1992, 5-6, je souligne)

[293] Ce choix met aussi en lumière le fait que, dans les sociétés patriarcales, les femmes qui prennent de l'espace et dont les compétences associées à la masculinité (l'intelligence, les capacités physiques, etc.) sont perçues comme un danger par les hommes, qui y voient une menace pour leurs privilèges et leur prétendue supériorité, et qui craignent de perdre « leur » place. La formation d'un couple avec la figure féminine menaçante peut ainsi être perçue comme une manière de « neutraliser » cette angoisse, d'autant plus si ce couple ne s'édifie pas sur des fondements égalitaires – la figure féminine étant alors remise « à sa place », subordonnée à l'homme.

chance d'être acceptée comme un fait plutôt que comme une perception subjective lorsque le narrateur est masculin.

Il est tout de même pertinent de souligner que cet allié masculin gagne à confirmer l'élévation de la dragonnière, puisqu'il forme ultimement un couple avec elle. Cette représentation de l'allié contribue donc à renforcer le discours selon lequel l'homme qui soutient une femme est automatiquement sexuellement et/ou romantiquement intéressé, et doit être récompensé. Ce discours est caractéristique du concept actuel de *friend zone*, ou zone d'amitié, réitération contemporaine de l'idée plus ancienne de la méritocratie amoureuse, laquelle repose sur le schéma de la femme à conquérir (Falardeau, 2017, 244). Le terme est utilisé pour désigner

> une expérience où deux personnes n'avaient pas la même définition de leur relation, le tout résultant en une frustration amère. D'un côté, on souhaitait l'amitié et de l'autre, une relation amoureuse. […] L'expression est foncièrement sexiste en ce qu'elle véhicule l'idée que les hommes seraient en droit de s'attendre à recevoir les faveurs sexuelles et l'amour romantique des femmes. […] On parle alors d'*entitlement*, ce sentiment d'avoir un droit sur quelqu'un·e ou sur quelque chose : par le seul fait de s'être bien comporté et d'avoir témoigné de l'intérêt pour la femme, l'homme s'attend à ce que ses sentiments romantiques ou son attirance sexuelle soit réciproqué·e·s. (243, souligné dans l'original)

Et de fait, les héros F'lar et Lee, soutenant les guerrières Lessa et Antigone, finissent par être en couple avec ces dernières. Or, rappelons que le destin d'un personnage est révélateur des valeurs véhiculées par le texte (DuPlessis, 1985, 3) : ces représentations contribuent donc, malgré les paradoxes qu'elles véhiculent, à valoriser les hommes qui aident les femmes. Elles offrent ainsi une réflexion pertinente sur le statut d'allié, tout en renforçant ses dérives potentielles – n'aider une femme que pour être récompensé par des faveurs sexuelles et/ou de l'amour romantique[294].

Finalement, il convient de souligner que le premier vol de Tané à être narré dans *The Priory of the Orange Tree* s'écarte de ce schéma : la scène, précédemment analysée, est racontée du point de vue de la dragonnière. Je rappellerai que Tané est un cas de figure particulier qui, plutôt que de déconstruire mon argumentaire, vient l'appuyer. La société dans laquelle elle vit n'est *pas patriarcale*. Les relations romantisexuelles ne

[294] Si l'analyse du personnage masculin allié est élargie aux autres figures masculines analysées jusqu'ici, des personnages comme Bradeus, Ido et le maître d'Eona (Heuris Brannon) ne peuvent constituer de véritables alliés. Même si Deirdra apprend (envers et contre tous) à être tueuse sous la tutelle de Bradeus, même si Eona devient *DragonEye* grâce aux enseignements d'Ido et de Heuris Brannon, qui tous deux reconnaissent sa puissance, aucun d'entre eux n'est prêt à renoncer au pouvoir pour elles – Eona est même perçue comme un mode d'accès à un plus grand pouvoir. Dans ces cycles, les personnages masculins adjuvants renonçant au pouvoir sont Kygo (malgré ses comportements parfois violents envers Eona) et Thad – il n'est, en ce sens, pas étonnant que ce soit avec eux qu'Eona et Deirdra forment un couple.

sont simplement pas un enjeu pour Tané, qui se définit avant tout par sa relation avec Nayimathun. Dès lors, si le vol peut immédiatement être conté de son point de vue, c'est que Tané n'a simplement pas besoin du regard d'un partenaire hétéroromantisexuel pour s'affirmer comme merveilleuse plutôt que monstrueuse dans la diégèse. L'identité queer et la société non patriarcale permettent la sortie du système hétéronormatif et sexiste qui s'affirme chez Lessa et Antigone. C'est ce qui, finalement, explique pourquoi Tané paraît plus libérée, ce pourquoi son champ visuel semble davantage s'ouvrir que celui d'Antigone. Son vol se rapproche ainsi plus des représentations décrites par de Palmas Jauze (2014, 204), dont l'analyse est essentiellement fondée sur le premier vol de personnages masculins – lesquels ne sont ni entravés par une relation romantisexuelle (puisque n'ayant pas besoin du regard d'un·e partenaire pour s'affirmer) ni par leur genre. En contrepartie, le vol de Tané et de Nayimathun consolide partiellement la norme, la symbolique masculine : celle d'une liberté qui efface (presque) les limites, acquise par une figure héroïque qui ne se définit pas par rapport aux autres, hormis lea dragon·ne – représentation qui met tout de même en relief un lien positif avec la nature et le monde.

Ainsi l'intérêt hétéroromantisexuel, en occupant souvent le statut narratif et idéologique d'allié, facilite l'ascension sociale et littérale de la dragonnière. Or, si l'une s'élève, une autre chute. C'est le cas de l'antagoniste féminine, revers négatif du héros féminin dans la diégèse.

4.3.2.2 Antagonistes féminines : débordements et *libido dominandi* chez les dragonnières, ou quand émancipation devient coercition

On l'a vu, ce lien qui s'établit entre l'humaine et la dragonne, s'il est un moteur d'ascension (social, physique) et d'affirmation, est également vecteur de contrôle. Or, ce dernier ne se restreint pas à une potentielle réaffirmation de la domination masculine sur la protagoniste, mais s'étend aussi à la domination de la jeune femme sur la dragonne. Ce contrôle de l'animal s'exerce par le lien partagé avec la créature. Il s'affirme, dans *Dragonflight*, aux moments où Lessa est intimée par les hommes de garder mainmise sur Ramoth lorsque celle-ci est en chaleur : « The longer the flight, the better the clutch. And she cannot fly well or high if she is stuffed with heavy meat. She must not gorge. She must be permitted only to blood her kill. Do you understand? » (McCaffrey, 1968/2017, 92) La protagoniste emploie ainsi ses énergies à empêcher la dragonne de trop manger avant son accouplement, maîtrisant avec difficulté le corps massif de la créature.

En performant l'ordre, elle lui donne prise sur le réel. Ce faisant, Lessa participe à la matérialisation et au maintien de l'ordre patriarcal du *Weyr*, fondé sur la domination des facultés reproductives de Ramoth[295].

Or, cette interprétation est nuancée par le fait que Ramoth s'allie au point de vue de Lessa :

> She did not resist Lessa's orders the third time. *The dragon had begun to realize now that irresistible instinct was upon her.* She had not known anything but fury until she got the taste of hot blood. *Now she knew what she needed: to fly fast, far, and long, away from the Weyr, away from these puny, wingless ones, far in advance of those rutting bronzes*.
>
> Dragon instinct was limited to here-and-now, with no ability to control or anticipate. Mankind existed in partnership with them to supply wisdom and order, Lessa herself chanting silently. (94, je mets en évidence)

Une brève intrusion du côté de la psyché de l'animal (en italique) par le biais du lien partagé entre la dragonne et l'humaine confirme que les objectifs de Lessa et de Ramoth sont désormais partagés. Le contact avec l'esprit de la jeune femme a humanisé, en quelque sorte, les pensées de la créature, qui énonce maintenant avec certitude ses besoins, là où ils étaient auparavant embrouillés par la rage et son instinct irrésistible (« irresistible instinct »). Le rôle de la protagoniste est donc mis de l'avant comme étant essentiel à la dragonne, lui permettant de clarifier son objectif et de *se contrôler*.

Cette représentation est toutefois problématique lorsque soumise à la loupe des *animal studies*, car elle réitère une perception anthropocentrée du monde (Sheridan, 2014, 20). C'est ce que soulève Brendan Sheridan : « [t]he texts that depict a dragon and rider raise complicated issues about whether there is a hierarchy between dragon and rider, what the nature of the partnership is, and if dragons are to be glorified mounts or characters in their own right. » (2014, 21) De fait, bien que les dragon·nes soient désormais majoritairement représenté·es, dans l'imaginaire populaire comme des animaux pouvant être domptés, le

[295] Ce maintien de l'ordre ne se fait toutefois pas sans remise en question. Ainsi les passages où Lessa est le personnage focal montrent que la jeune femme s'interroge sur les pratiques du *Weyr*, et plus particulièrement sur l'aversion dont font état les hommes lorsqu'ils font référence à la *Weyrwoman* qui l'a précédée, Jora : « Of course, R'gul had fobbed their new Weyrwoman off with the convenient excuse that Jora had been an incompetent and neurotic Weyrwoman, allowing her dragon queen to gorge unrestrained. (No one told Lessa why this was so undesirable, nor why, contradictorily, they were so pleased when Ramoth stuffed herself.) » (McCaffrey, 1917/2017, 71) Ce questionnement surgit entre parenthèses. Leur usage peut être interprété comme une manière de permettre à la voix marginalisée de Lessa de se manifester. À défaut de pouvoir se faire entendre par les hommes, ses réflexions se glissent derrière leurs allégations et viennent déstabiliser leur parole, plutôt que de réaffirmer le système hégémonique en place.

chercheur souligne que la présence d'un lien aussi intime que celui de la télépathie peut activer des rapports de domination entre lea dragon·ne et l'être humain, voire réitérer une hiérarchisation des valeurs[296] :

> the dragon ridden in this way can be perceived solely as property or as an extension of the rider. This resonates with the ideas raised by author J. M. Coetzee in his parable *The Lives of Animals*, where humans regard captive animals with contempt, reducing them to slave populations (59). […] Following this line of thought, the "taming" of a dragon can be read as the wild "other" being controlled and forced into following the rider's cultural customs and norms. As a consequence, the dragon's own beliefs, such as hoarding treasure and considering non-dragons to be a free meal, are suppressed (which many humans would find a relief). (20)

Or, c'est ce qui se produit dans l'extrait précédemment cité. Aux pensées de Ramoth succèdent aussitôt celles de Lessa, qui affirme, en son chant patriarcal bien intégré, la supériorité des êtres humains sur les dragon·nes, masquée par une apparence de partenariat : « Dragon instinct was limited to here-and-now, with no ability to control or anticipate. Mankind existed in partnership with them to supply wisdom and order ». L'humain·e civilisateur·trice apporte l'ordre, dompte la nature, l'instinct, le chaos, et permet aux dragon·nes d'entrer dans une culture marquée par le contrôle et la linéarité (par sa capacité à anticiper l'avenir). Parallèlement, c'est aussi un imaginaire péjoratif, voire monstrueux du féminin, dans son lien avec la nature, le chaos, l'animalité et les émotions, qui est réactivé par le biais de Ramoth, dans un but paradoxal de valorisation de la protagoniste – qui, *elle*, au contraire des autres *Weyrwomen*, on le verra sous peu, sait gérer ses pulsions – et sa dragonne. C'est donc l'hégémonie des valeurs occidentales patriarcales anthropocentrées qui est réaffirmée, au détriment de l'instinct, de la pensée immédiate des dragon·nes, perçue comme dangereuse, empêchant la reproduction – des dragon·nes, de la société des *Weyr* et, plus généralement, des êtres humains, que les *Weyrs* ont pour charge de protéger contre la menace des *Threads* (Fils) venue de l'espace. La relation symbiotique qui émerge entre Lessa et Ramoth se veut une alliance où chacune dépend de l'autre, toutefois déséquilibrée par une hiérarchisation des valeurs.

On peut ainsi dire que la relation entre l'humaine et la dragonne, dans *Dragonflight*, repose sur un fragile équilibre et qu'elle peut aisément être ébranlée. Cette chute vers le chaos, à laquelle Lessa échappe parce

296 À titre d'exemples, Sheridan explique comment le trauma causé par la mort de l'une des parties du duo, dans *Dragonflight* et *The Inheritance Cycle* (2002-2023), peut causer la dépression et la mort de lea partenaire survivant·e (2016, 24). Si l'être humain y échappe parfois, ce n'est pas le cas de lea dragon·ne – qui meurt automatiquement ou se suicide (24-25). Or, il faut convenir que cette vision, où l'animal suit l'être humain dans la mort, contribue à véhiculer une vision anthropocentrée du monde – dans laquelle tout, finalement, tourne autour de lea dragonnier·nière, après qui il n'existe plus rien. Cette représentation est remise en question dans *Furysong* (2022), dernier tome de *The Aurelian Cycle*. Après avoir énoncé pendant tout le cycle que les dragon·nes dérivent vers le nord pour y mourir à la suite du décès de leur humain·e (et montre comment l'être humain survit, souvent diminué, au choc de la séparation), le roman se clôt sur une ouverture des possibilités : les dragon·nes n'iraient pas au nord pour mourir, mais bien pour vivre, loin des êtres humains. Si Lee peut guérir et poursuivre sa vie autrement après le décès de son dragon Pallor, il en va de même pour les animaux après la mort de leur humain·e.

qu'elle est le héros féminin, est mise en scène chez d'autres dragonnières, Jora et Kylara. Celles-ci constituent l'envers négatif de la protagoniste. Leurs présence et actes contribuent à élever Lessa et réactivent un imaginaire de la rivalité féminine profondément ancré dans la pensée patriarcale, qui met les femmes en compétition entre elles pour le regard des hommes (Bernikow, 1980).

4.3.2.2.1 Jora, Kylara : femmes débordantes, dragonnières monstrueuses

La première *Weyrwoman* dont il est mention dans *Dragonflight* est Jora. Son trépas est à l'origine de la quête de F'lar et des dragonniers, celle de ramener des candidates potentielles à présenter à la future reine dorée, Ramoth. La mort d'une autre femme ouvre donc la voie vers le pouvoir à la protagoniste. Or, si ce décès aurait pu s'inscrire dans la valorisation d'une lignée féminine et d'un héritage qui ne se transmet pas par le sang, il n'en est rien. Jora, lorsqu'elle est mentionnée par les personnages masculins (dans les dialogues ou quand ces dragonniers sont les personnages focaux), n'est jamais l'objet d'éloges. Dans les premiers chapitres, aux traits de Jora (en italique) se mêlent les jugements, commentaires et réactions des autres personnages (en gras) :

> The Weyr needed a strong woman this time; Jora had been *worse than useless* with Nemorth. (McCaffrey, 1968/2017, 9, je mets en évidence)

> He had not yet been born on the occasion of the last Search, the one that ill-fatedly provided the *incompetent* Jora. (11, je mets en évidence)

> "[…] *Weak-minded, ignorant, foolish, vapid*. You had that with Jora. She – " His jaw **snapped shut over his next words**. **He shook his head, scrubbing his face to ease his anguish and despair**. (18, je mets en évidence)

> "*Pretty*?" F'lar retorted, **cocking one eyebrow high in disdain**. "*Pretty*? Jora was *pretty*," **he spat out cynically**. (53, je mets en évidence)

> "Jora never did fly a dragon at all," **S'lel mumbled, blinking rapidly his bemusement with the pas**t. **His expression was vaguely troubled**. "Jora *never left these apartments*." "She *took Nemorth to the feeding grounds*," R'gul snapped irritably. (68, je mets en évidence)

> Jora, *the late and unlamented* Weyrwoman, had been *obese, stupid, and incompetent*. **On this everyone agreed**. Supposedly the dragon reflected its rider as much as the rider the dragon. Lessa's thoughts turned **critical**. Undoubtedly Mnementh had been as **repelled** by the dragon, as a man like F'lar would be by the rider – *unrider*, Lessa corrected herself, **sardonically** glancing at the drowsing S'lel. (70, je mets en évidence)

> Of course, R'gul had fobbed their new Weyrwoman off with the convenient excuse that Jora had been an *incompetent and neurotic* Weyrwoman, *allowing her dragon queen to gorge unrestrained*. (71, je mets en évidence)

> The state of the Weyr and the reduced number of dragons were as much Jora's fault as R'gul's, for she had indirectly *encouraged sloth, negligence, and gluttony.* (117, je mets en évidence)

> During Jora's *incompetent tenure* as Weyrwoman, *the sleeping quarters had been crowded with junk, unwashed apparel, uncleared dishes*. (119, je mets en évidence)

L'emploi constant d'un vocabulaire péjoratif (en italique) file le portrait d'une femme grosse, placide, stupide, ignorante, névrotique, gourmande, jadis probablement jolie mais désormais incapable d'attiser le désir chez un homme tel que le héros (F'lar). Elle aurait avec peine rempli son unique tâche : celle de procréer (par l'entremise de sa dragonne, qu'elle a tout de même alimentée). C'est l'immobilité parasitaire qui caractérise Jora. Inutile, puisqu'elle ne faisait rien, elle est cependant accusée d'avoir largement contribué à la déchéance du *Weyr*. Par ce discours, la misogynie ambiante de la communauté est mise à jour.

En la replaçant dans le contexte des années 1960, on voit apparaître, chez Jora, certains traits des ménagères américaines, issues des classes aisées, dont la féministe Betty Friedan traite dans son ouvrage *The Feminine Mystique* (1963). La journaliste y décrit l'« indéfinissable malaise » qui afflige ces femmes, souffrantes, déprimées, fatiguées, névrosées, prenant des tranquillisants (1963/2019, 43), en surpoids (372), parfois alcooliques (375), ne parvenant à « ressentir cette mystérieuse plénitude qui aurait dû la posséder tandis qu'elle[s] encaustiquai[ent] le carrelage de sa cuisine » (25). Selon Friedan, ces ménagères partagent toutes le fait d'avoir « consacré leur vie entière à rechercher le plein épanouissement de leur féminité » (37), laquelle, dans la période s'étendant de la Seconde Guerre mondiale aux années 1960, s'articule autour de la figure de la femme mystifiée (ou mystique féminine) largement propagée par les médias (48) : la femme comblée, épanouie, y est présentée comme ayant renoncé à ses ambitions (534), dévouant naturellement sa vie à ses enfants et à prendre soin de son foyer (61-62). Or, cet enfermement des femmes dans le statut de mère et de ménagère les empêche de s'accomplir, engendrant insatisfaction et maladies chroniques. Friedan les décrit comme des « larves » ayant cessé leur croissance (555), « apathiques, […] sans but et sans projet » (425), « dépendantes, passives, puériles » (454), habitées par un « sentiment de vide, de non-existence, de néant » (451). Ce sont bien ces caractéristiques qui se retrouvent chez Jora. Ce lien est d'autant plus amplifié par le silence évocateur de l'ancienne *Weyrwoman* au sein de la diégèse : morte au début du tome 1, son point de vue n'est jamais relayé par l'instance narrative. Demeurant sans personnalité, elle constitue donc un blanc du texte, ouvert à l'interprétation, interprétation qu'orientent les réactions négatives des hommes à son égard et les commentaires dont ils la criblent (passages en gras). C'est donc *uniquement* par le regard des personnages masculins que peut être reconstruit le personnage de Jora, dont la voix est occultée, rendue passive, inexistante, tant sur le plan discursif que narratif. Le jugement que les hommes portent sur elle vient faire office de loi, devient sens commun, puisque tout le monde – même Lessa – en vient à adhérer à la construction sémantique qui remplace la femme réelle : « On this everyone agreed. »

Plus largement, Jora constitue un avertissement pour Lessa : « *the dragon reflected its rider as much as the rider the dragon*. […] Undoubtedly Mnementh had been as repelled by the dragon, as a man like F'lar would be by *the rider – unrider*, Lessa corrected herself » (McCaffrey, 1968/2017, 70, je souligne). Lessa, reprenant le discours masculin, retire le statut potentiel de *rider* à Jora – et plus généralement, aux femmes liées aux reines dragonnes, qui sont dragonnières sans l'être. Ici, Jora agit donc en préfiguration de ce qu'elle pourrait devenir si elle ne vole pas, comme sa prédécesseuse dont la jeune femme ne veut pas reconduire le comportement. À la lumière des écrits sur la mystique féminine, on peut également se demander si les ennuis de santé physique et mentale de Jora précèdent sa nomination en tant que *Weyrwoman*, ou si la contrainte à l'immobilité du *Weyr* les a créés ou amplifiés. Si la construction sémantique de Jora ne s'accompagne pas d'une dénonciation *directe* des conditions sociales qui pourraient avoir contribué à faire de la femme cette figure répulsive et neurodivergente, la critique n'est pas moins présente, filée subtilement au travers des constats de Lessa.

Lessa s'empare toutefois de la figure de Jora pour affirmer sa propre supériorité : « She rubbed her palms against her thighs in anticipation of the challenge. They can do nothing with Ramoth without me, and they must have Ramoth. No one can coerce *Lessa of Ruatha*, and they're as stuck with me *as they were with Jora*. Only, *I'm no Jora*! » (78, je souligne) La comparaison entre la position des hommes coincés avec (« stuck with ») Jora, presque victimes de l'incapacité de cette dernière, et celle dans laquelle ils se trouvent désormais avec Lessa creuse l'écart qui sépare les deux situations. Ce gouffre est d'autant plus amplifié qu'une nouvelle fois, la protagoniste utilise son nom, son statut social, pour s'opposer à Jora – dont les origines, inconnues, ne sont pas mentionnées. Cette affirmation de la supériorité de Lessa est d'autant plus problématique qu'elle reconduit le trope de la protagoniste unique et spéciale, qui se détache des autres femmes plus qu'elle n'en est solidaire (Tolmie, 2006, 147), déjà énoncé lorsque j'ai analysé le fait que Lessa est élevée, par son sang et son courage (échos des valeurs masculines), lors de la Cérémonie qui marque la naissance de Ramoth, par contraste aux autres candidates – demoiselles en détresse qui pleurent et crient, et qui, pour certaines, se font tuer.

Or, cette opposition problématique entre Lessa et Jora est aussi reprise dans les discours (directs et rapportés directs) de personnages masculins en situation d'autorité. Le héros F'lar et son dragon Mnementh, qui aident la protagoniste à s'élever en reconnaissant sa valeur, comparent les deux femmes : « *And she is no Jora*, Mnementh reminded [F'lar] pungently. » (McCaffrey, 1968/2017, 109, souligné dans l'original) ; « She [Lessa] ate very little, quickly and neatly. Compared to Jora, she didn't eat enough in the course of an entire day to nourish a sick child. But then, there was no point in ever comparing Lessa to Jora. » (119) Le héros et le dragon jouent, encore une fois, un rôle pivot dans l'élévation de la protagoniste. Lessa n'est pas Jora –

d'autant plus que Lessa, au contraire de Jora, mange à peine, comme le montre le parallèle avec l'enfant malade. Une forme d'anorexie féminine, liée au fait de se restreindre et conséquemment, de prendre moins d'espace, est ainsi valorisée au détriment de la représentation de la femme qui, incapable de contrôle, s'empiffre, occupe l'espace[297]. La différence entre les deux est d'ailleurs si gargantuesque qu'il ne vaut même plus la peine d'y songer – et, de fait, le second passage cité ici est le dernier de la trilogie initiale *Dragonriders of Pern* dans lequel Jora est mentionnée. Lessa pouvant voler, Lessa étant reconnue par la société des *Weyrs* et, surtout, par les hommes, il n'est plus nécessaire, dans l'économie narrative du récit, de la mettre tant en valeur. La puissance du regard masculin est donc réaffirmée : là où il abaisse l'une, il aide l'autre à s'élever, à se construire en tant que protagoniste qui hybride les qualités des hommes et des femmes. Car Lessa peut tout faire – ou presque : elle est à la fois bonne ménagère, bonne gestionnaire, chevauche une dragonne fertile (preuve de ses compétences de dragonnière) et finalement, combat aux côtés des hommes. Parce qu'elle cumule les tâches de tous les genres, on peut voir chez Lessa une incarnation de la figure de la *superwoman*, « qui mène de front carrière et éducation des enfants » (Cardoso, 2014, 220) décriée par la critique féministe (Delphy, 2009)[298]. La féminisation de l'arc narratif du héros de la fantasy, par l'inclusion de discours féministes sur l'émancipation féminine, mène ici à un mélange problématique qui reconduit d'autres stéréotypes.

Ceci est cependant nuancé dans le second tome, *Dragonquest* (1971). Une nouvelle structure d'opposition se dessine entre Lessa et une autre *Weyrwoman*, Kylara. Cette fois, l'objectif consiste certes à faire ressortir

[297] Il s'agit là d'une représentation grossophobe, soit fondée sur l'« aversion voire la haine des personnes grosses » (Husson, 2017, 2), laquelle se manifeste par le biais d'un ensemble « d'attitudes hostiles, méprisantes, moqueuses ou discriminatoires » (Collantes Sanchez, 2025, 3) envers ces individus, de manière privée et systémique (Husson, 2017, 3). Du côté de la réflexion féministe, le concept « grossophobie » est employé dans une perspective intersectionnelle, puisque s'alliant à d'autres discriminations, comme l'âgisme, le classisme, le sexisme, le capacitisme, etc. (Collantes Sanchez, 2025, 3), afin de revendiquer, plus généralement, l'acceptation des corps ne correspondant pas à la norme hégémonique (Husson, 2017, 2). Les corps gros sont, dans la société capitaliste, considérés comme « nuis[ant] à la production, au sens économique du terme » (Collantes Sanchez, 2025, 3) et reliés aux ennuis de santé, à la lâcheté, à l'incapacité individuelle à se prendre en main (Rheault, 2017, 123-124 ; Felkins, 2019, 181-182). Dans le cas plus précis de Jora, cette grossophobie fait une nouvelle fois écho à la ménagère américaine épuisée et malade des années 1950-1960, qui, en moyenne, était considérée de 5 à 7 kilos au-dessus du poids qualifié de « normal » (Friedan, 1963/2019, 372).

[298] Auréline Cardoso note à cet effet que les discours antiféministes dénoncent aussi le modèle de la *superwoman*, mais en l'intégrant dans un discours réactionnaire accusant le féminisme de la double journée des femmes : « en gagnant le droit de travailler et d'être indépendantes, les femmes auraient surtout vu s'abattre sur elles une nouvelle contrainte, celle d'être sur tous les fronts (travail, couple, famille). » (2014, 222) Le féminisme serait ainsi la cause du malheur et de la surcharge des femmes. Or, ce postulat laisse souvent de côté les causes structurelles des inégalités entre les sexes/genres. Pareillement, « les bénéfices que tirent les hommes de l'affectation prioritaire des femmes au travail domestique et parental (Delphy, 2009) ne sont pas évoqués. » (222) Les disparités, au contraire, sont perçues comme relevant seulement de la sphère privée, d'une négociation entre deux individus au sein de chaque couple spécifique, plutôt que pouvant faire l'objet d'une lutte collective (224).

les qualités de Lessa, mais cette valorisation est plus nuancée. Sa fonction de guerrière, doublée de celle de mère, a rendu la jeune femme stérile :

> **Would she never stop yearning for another child? How could she forget she had nearly died with Felessan? He'd been relieved that she had never quickened again. The thought of losing Lessa was not even to be considered.** "Riding *between* so much makes it impossible for a Weyrwoman to carry to term."
>
> "It doesn't seem to affect Kylara," Lessa said with bitter resentment. She had turned away, watching Mnementh rend a fat buck with an intense expression in her eyes that F'lar had no difficulty guessing that she'd prefer Kylara thus rendered.
>
> "That one!" F'lar aid with a sharp laugh. "Dear heart, if you must model yourself after Kylara to bear children as Weyrwoman, **I prefer you barren**!" (McCaffrey, 1971/2017, 261, souligné dans le texte original ; je mets en évidence)

Pour obtenir un pouvoir, celui de voler *between* (une exacerbation de la puissance en vol des dragon·nes de Pern[299]), Lessa doit renoncer à sa fertilité, sacrifier ce qui constitue, dans une société patriarcale conservatrice, sa fonction première : se reproduire (Guillaumin, 1992/2016, 71). Elle ne peut, somme toute, acquérir le statut féminisé de guerrière sans renoncer à quelque chose. Participer à la sauvegarde du monde ne s'accorde pas avec la possibilité d'engendrer une grande famille[300]. Cette stérilité de Lessa est toutefois diminuée, sur le plan social, par le fait qu'elle a tout de même assuré une descendance (mâle) à son conjoint en lui donnant un fils, Felessan ; elle a presque perdu la vie en accomplissant cette tâche, ce qui exacerbe davantage sa valeur.

Il faut cependant rappeler que Lessa est une *Weyrwoman* : sa fonction sociale de mère se double de celle de s'assurer que sa dragonne, Ramoth, se reproduise pour augmenter significativement les rangs des cavalier·lières[301]. Or Ramoth pond des œufs à un rythme effréné, confirmant d'autant plus l'importance de

[299] Voler *between* permet aux dragon·nes et êtres humains transportés de se déplacer plus rapidement à travers l'espace, voire, comme le découvre Lessa, à travers le temps. Il s'agit là d'une exacerbation de la puissance du vol draconique par le biais d'une accélération du rythme du voyage.

[300] Il s'agit là d'une récurrence chez les représentations de guerrières étudiées. Deirdra est infertile ; Antigone, sous médication pour l'empêcher d'ovuler, parvient à détourner la règle selon laquelle les Gardien·nes ne peuvent avoir d'enfants et choisit de former une nouvelle génération de protecteur·trices plutôt que de cesser d'être Gardienne et de tomber enceinte. À noter que dans ce dernier cas, la protagoniste n'en souffre pas nécessairement (au contraire de Deirdra), le refus de la maternité biologique tenant à la fois du renversement du système patriarcal et de la subversion de la philosophie des Gardien·nes, auxquel·les il est interdit d'enfanter. Cette tension entre maternité et stérilité n'est pas non plus étrangère aux autres figures féminines de la fantasy, y compris aux femmes qui usent de magie. Consulter à ce sujet « Le surnaturel au féminin : pouvoir, magie et maternité » (2023) de C. Simon.

[301] J'accorde ici aussi au féminin puisqu'à partir des tomes 2 et 3, des jeunes filles peuvent se lier aux autres dragon·nes (et plus seulement aux reines dorées). La caste des dragonnier·nières se démocratise.

Lessa. « The thought of losing Lessa », énoncé par F'lar, n'est ainsi pas seulement, spécifiquement, celui de l'homme en tant qu'individu, en tant que conjoint, mais aussi celui du chef du *Weyr* qui, en pleine lutte pour sauver la planète, ne peut se permettre de perdre la *Weyrwoman* dont la dragonne est si fertile. De fait, la valeur d'un *Weyr* est intimement liée à sa *Weyrwoman* et à la quantité d'œufs produits. Ceci génère de la jalousie chez les autres *Weyrs*, fait incessamment répété au cours de *Dragonquest* : « You and I, the modern Weyrs, have certain obvious advantages over the Oldtimers – size of dragons, *number of queens* – that I'm not interested in mentioning because it only makes for bad feeling » (McCaffrey, 1971/2017, 248, je souligne) ; « But T'ron frowned, undoubtedly reminded *that there was another queen egg on Benden's warm sands and that the Oldtimers' queens laid few gold eggs*. » (264, je souligne), etc. Les enjeux de reproduction et de fertilité féminine sont donc déplacés vers Ramoth, contribuant à atténuer le sacrifice de Lessa – alors bien plus valeureuse. Se voit également réactivée, matérialisée l'association des femmes à leur utérus, qui, à la manière des textes sur les demoiselles du chapitre précédent, permet de sauver le monde.

Cette valorisation n'empêche néanmoins pas Lessa de souffrir. Son désir d'avoir d'autres enfants, qu'elle ne peut combler, se mue en jalousie et en violence à peine voilées à l'égard de Kylara, l'autre femme, ancienne amante de F'lar (dans le tome 1), qu'elle souhaite voir réduite en lambeaux, à l'image de la proie déchirée par le dragon (mâle). Le trope de la rivale constituant une menace pour l'héroïne s'en trouve renforcé. D'ailleurs, c'est, encore une fois, la voix masculine, par l'entremise du dialogue et d'un personnage focal masculin (le héros, F'lar), que le parallèle visant la comparaison entre les deux femmes est ouvertement tressé (plutôt que suggéré par les caractéristiques des deux femmes, comme elle l'est ensuite). Les préférences et les sentiments de F'lar sont énoncés crûment au détriment de ceux de Lessa, invalidés en même temps que l'est Kylara. Une femme stérile est préférable à la blonde et sensuelle Kylara – « blonde sensual Kylara » (McCaffrey, 1971/2017, 249) –, dont la promiscuité est aussi soulignée par F'lar une dizaine de pages plus tôt : « Just as well Kylara was in Weyrlife. With her proclivity, she'd have had her throat sliced long ago in a Hold or a Crafthall. » (249) La promiscuité sexuelle des femmes est punie, à l'extérieur du *Weyr*, par la mort. La menace, ici explicite, vient confirmer que le *Weyr* est une structure sociale plus « tolérante » : les hommes et les femmes peuvent y avoir des relations sexuelles plus libres qu'ailleurs[302]. La femme qui enchaîne les amants (Kylara) subit le regard et le jugement des autres, sans pour autant être tuée. Cet argument de la « tolérance » du *Weyr* concourt toutefois à masquer les violences

[302] Le cycle souligne régulièrement ce fait. Ceci n'a toutefois pas empêché la domination masculine du *Weyr* de se consolider, le contrôle des femmes n'allant pas toujours de pair avec la prohibition de la sexualité avant le mariage. Au contraire, le discours de la libération sexuelle peut servir à consolider la domination des hommes sur les femmes si les structures d'inégalité et les discriminations fondées sur le sexe/genre demeurent (Przybylo, 2019, 40). En ce sens, le discours de la libération sexuelle masque la persistance du patriarcat par la comparaison dichotomique à un ailleurs où la situation des femmes est perçue comme étant mauvaise (et peut effectivement l'être), tout en édifiant en parallèle la supériorité de la société de référence. Sexisme et xénophobie se croisent ici.

vécues par les femmes, et plus particulièrement par Kylara, ici sujette à la violence discursive (déjà moins perceptible que la violence physique comme le meurtre).

À l'instar de Jora, Kylara est représentée d'emblée comme une figure repoussoir, excessive, qui conçoit l'absence d'enfant de manière diamétralement opposée à celle de Lessa. C'est la mise en scène et la caractérisation du personnage que se manifeste l'écart avec la protagoniste, en particulier en ce qui a trait à la maternité :

> Kylara ran her hands down her sides, testing the smooth curves sensuously, drawing one hand across her flat belly: Flat even after five brats. Well, there'd be no more. She had the way of it now. Just a few moments longer *between* at the proper time and…
>
> She pirouetted, laughing, throwing her arms up to the ceiling in a tendon-snapping stretch and hissing as the bruised deltoid muscle pained her. (274, souligné dans le texte original)

Les cinq grossesses ne laissent aucun stigmate – au contraire de celle de Lessa, qui en est presque morte. Les enfants sans nom, ou dont Kylara n'a pas pris la peine d'apprendre les prénoms, sont désignés à l'aide du vocabulaire péjoratif « brats » – au contraire de Felessan, nommé, individualisé. L'opposition entre Kylara et Lessa se déploie par la caractérisation des deux femmes et de leur rapport à la maternité. L'une est une bonne mère, qui s'est presque sacrifiée pour son fils ; l'autre rejette le statut de mère et devient par là une « mauvaise mère ».

À la colère et à la jalousie de Lessa, désormais stérile, ce passage oppose aussi l'enthousiasme débordant que ressent Kylara à l'idée de maîtriser son propre corps en avortant. Grâce au vol *between*, à la puissance de l'élévation et de la traversée de l'espace, auparavant réservée aux hommes et qu'elle s'est appropriée à la suite de Lessa, la jeune femme peut se débarrasser des fœtus non désirés. Le processus de l'avortement est seulement suggéré par l'usage des points de suspension et d'un saut de paragraphe. Il est laissé en marge du texte, comme si l'acte était trop monstrueux pour être nommé, faisant par là écho aux pratiques sociales de l'époque : malgré la révolution sexuelle, l'avortement fait *de facto* partie des discours évités aux États-Unis dans les années 1960 (Przybylo, 2019, 40). Le tabou est donc perpétué, car il n'est pas nommé concrètement. Sa réalité n'est cependant pas effacée, mais est plutôt remplacée par les points de suspension, qui rendent visible le silence qui enveloppe l'interruption de grossesse. Le vol réapproprié, s'il est dépeint comme source de libération pour la jeune femme, n'est, somme toute, pas montré sur un jour positif par le texte. C'est plutôt la réaction de Kylara devant ce qui ne peut être énoncé qui est mise en lumière : sa joie excessive. Sa posture, l'occupation exacerbée de l'espace, fait écho à la capacité de voler *between* et montre le sentiment de liberté ressenti par la jeune femme ; elle met également en relief la personnalité de cette

dernière. La pirouette, le rire, les bras lancés dans les airs rappellent l'image d'une adolescente frivole, généralement associée à la sottise, mais aussi à la figure de mystique féminine analysée par Friedan, qui est caractérisée par refus de grandir (1963/2019, 377) et une attitude puérile (425). Cette démonstration s'accompagne d'ailleurs d'une douleur à l'épaule, à la fois dénonciatrice des violences genrées subies par la *Weyrwomen*[303] et annonciatrice des événements à venir. Car, bien qu'elle soit violentée, ce sont les débordements multiples de Kylara, certes amplifiés par son vécu, qui finissent par la blesser irrémédiablement, de même que d'autres personnages féminins.

En effet, ses débordements se manifestent dans toutes les sphères de son existence : Kylara est colérique, excessive dans sa joie comme dans sa fureur[304], rit sans compassion de la stérilité de Lessa, dans le désir d'enfant de laquelle elle voit une marque de soumission[305], porte une attention soutenue à son apparence (ici encore, un écho à la mystique féminine)[306], se compare continuellement aux autres femmes, dont elle se moque, et met en valeur ses formes – aussi débordantes, lorsque opposées à celles de Lessa ou de Brekke, une future *Weyrwoman* –, qu'elle met directement en relation avec ses propres compétences sexuelles[307], allant jusqu'à se définir elle-même comme objet – trait, encore une fois, de la mystique féminine. À ce sujet, Friedan indique que les bornes de la mystique confinent les femmes au domaine de la sexualité (1963/2019, 387) : « il n'est en effet d'œuvre à accomplir, de statut à acquérir, d'existence personnelle à réaliser qu'à l'intérieur de la vie sexuelle : conquête sexuelle, statut d'objet sexuellement désirable, existence

[303] Il est montré que Kylara est violentée par le *Weyrleader* T'bor : « While sleeveless, its folds almost covered the big bruise on her right arm. She could always blame that on a natural accident. Not that she cared a whistle what T'bor thought but it made for less recrimination. And he never knew what he did when he was well wined-up. » (McCaffrey, 1971/2017, 273) C'est cette blessure à l'épaule qui se rappelle ensuite. Le passage donne donc un aperçu du quotidien de Kylara, et jette un éclairage différent sur son comportement et son désir d'émancipation. La violence conjugale n'est pas nommée directement, mais est plutôt mise en scène à quelques brefs moments qui peuvent passer inaperçus pour le lectorat moins attentif – la violence domestique commençant à être criminalisée dans les années 1970 aux États-Unis sous la pression des mouvements féministes (Ross, 2015, 72-74), Or, si le texte montre une certaine sensibilité à l'égard de Kylara, sa tendance à détourner la violence qu'elle vit vers d'autres personnages féminins – humaines et dragonnes – et son instrumentalisation systématique des vivants sont, somme toute, dénoncés, comme le reste de mon analyse le démontre.

[304] « "Shut up, you old fool. The whole point of being Weyrwoman is I can do what *I* please. I'm not my mother. I don't need your advice." "Aye, and I know it," the old nurse said » (McCaffrey, 1971/2017, 274) ; « "You'll pay for that, you scum, you snivelling boy-lover," Kylara screamed at him, enraged by the unexpectedness of his retaliation. Then she burst out laughing […]. » (277)

[305] « Lessa was too subservient to F'lar now, aching to be pregnant again, playing the dutiful Weyrwoman, too content to see what could happen under her nose. Lessa was a fool. She could have ruled all Pern if she had half-tried. » (McCaffrey, 1971/2017, 277-278)

[306] « There, she'd frowned unattractively: She must remember not screw her brows that way; it made wrinkles. » (McCaffrey, 1971/2017, 274)

[307] « Then she burst out laughing at the thought of Brekke as the Weyrwoman, or Brekke as passionate and adept a lover as she knew herself to be. Brekke the Bony, with no more roundness at the breast than a boy. Why, even Lessa looked more feminine. » (McCaffrey, 1971/2017, 277)

sexuellement réussie d'épouse et de mère » (396). Si le dernier élément ne correspond pas à Kylara, ce n'est pas le cas des deux autres. La promiscuité de la jeune femme, qui enchaîne les amants, peut ainsi être lue comme le résultat de son passé : ayant grandi dans une société fortement patriarcale, elle a intégré que sa seule valeur reposait sur sa sexualité.

À sa promiscuité, à son agressivité et à son tempérament changeant (et immature) se mêle cependant un désir de pouvoir. Celui se manifeste d'abord dans les jugements qu'elle pose sur Lessa, puis dans la façon dont elle s'empare des petit·es dragon·nes messager·gères dont l'espèce est découverte dans *Dragonquest* : « Lessa was a fool. She *could have ruled all Pern if she wanted*. She had half-tried. She'd had the chance and lost it. » (McCaffrey, 1971/2017, 276-277, je souligne) ; « I'll have the bronze! Of course. The bronze'll do fine," [Kylara] exclaimed. There was something *so repellent about the glitter in her eyes and the nasty edge to her laugh* that F'nor felt *the hair rise on the back of his neck*. » (288, je souligne) ; « "With such messengers, I'd have the advantage," Meron said […]. "More than mere advantage, Lord Meron," [Kylara] said, *her voice an insinuating purr*. "*Control*." » (321, je souligne) Le texte construit ainsi le personnage d'une femme avide de pouvoir, terrifiante (plus particulièrement pour F'nor, frère de F'lar, et personnage masculin focal et central du deuxième tome) dans la manière dont elle s'empare de ce qui symbolise la puissance (les petit·es dragon·nes) et l'utilise ensuite pour manipuler les personnages secondaires masculins déjà avides de pouvoir – et donc, plus faibles que les protagonistes masculins. *Libido dominandi*, voix séductrice, silhouette désirable, manipulation, sexualité affirmée, la figure de la femme fatale se cristallise chez Kylara. Dans *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre, and American Cinema* (2018), Katherine Farrimond souligne la difficulté définitoire entourant le terme « femme fatale » : « The term is connected with sexuality, feminity, danger, violence and deceit, but these connections are slippery, as many of those characters popularly associated with the term do not fit a coherent pattern. » (2) La femme fatale est le plus souvent blonde, blanche, jeune et mince ; sa puissance relève de sa capacité à se conformer aux critères physiques de la beauté normative mise de l'avant par le système de la domination masculine (Simkin, 2014, ; Farrimond, 2018, 10 ; Özdinç, 2020, 177). Citant Stacy Gillis (2005, 84), Farrimond ajoute que la femme fatale constitue moins un archétype qu'une constellation de caractéristiques et de tropes émergeant en raison de préoccupations au sujet des femmes et du pouvoir (2018, 8), dont l'amalgame est, dans une conception du monde patriarcale, perçu de manière négative. Elle est aussi étroitement liée à la figure renversée de la Déesse, emblème de la puissance féminine empreinte de dangers qui doit être contrôlée (Leeming et Page, 1994, 88-89; Özdinç, 2020, 176)[308]. Kylara s'inscrit donc dans cette lignée féminine dérangeant le système en place, dominé, malgré le plus grand espace accordé aux femmes, par les hommes.

[308] Consulter aussi *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women* (1979) de P. Bade, et *The Representations of Femme Fatale in Literature and Movies: A Feminist Phenomenon or a Sexual Object?* (2017) de T. Barić.

Son désir de pouvoir est menaçant – d'autant plus qu'il se mêle à un contrôle jugé excessif de son corps, à un soin jugé trop prononcé pour son apparence, à un dédain pour ses enfants et pour ses proches, à un comportement erratique, dépeint comme immature, qui verse continuellement dans les excès, à une affirmation sans équivoque de sa sexualité et de ses désirs (surtout sexuels).

Ce contrôle dangereux est aussi manifeste dans la relation de Kylara avec sa dragonne, Prideth. Il se mêle cette fois à une obsession de l'image :

> Kylara thought of her own mother, a woman too early used and cast aside by Lord Telgar, for younger, more vital bedmates. Why, if she hadn't been found on Search, she might have had to marry that dolt whatever-his-name-had-been. She'd never have been a Weyrwoman and had Prideth to love her. […]
>
> *You are my mother,* Prideth said, turning great opalescent eyes on her rider, her tone suffused with love, admiration, affection, awe and joy.
>
> Despite her annoying reflections, Kylara smiled tenderly at her dragon. She couldn't stay angry with the beast, not when Prideth gazed at her that way. Not when Prideth loved her, Kylara, to the exclusion of all other considerations. Gratefully the Weyrwoman rubbed the sensitive ridge of Prideth's right eye socket until the protecting lids closed one by one in contentment. The girl leaned against the wedge-shaped head, at peace momentarily with herself, with the world, the balm of Prideth's love assuaging her discontent. (McCaffrey, 1971/2017, 275, en italique dans l'original ; je mets en évidence)

Le stéréotype de la femme vaniteuse, obsédée par son image, est réactivé. Les yeux opalescents de la dragonne Prideth deviennent un miroir grandissant, magnifiant pour Kylara, dans lequel elle peut s'observer sans se sentir menacée (par le monde patriarcal, qui l'aurait autrement forcée à se marier si elle n'avait pas été sélectionnée pour vivre au *Weyr*)[309]. La puissance du regard draconique (Jones, 2000, 91 ; Arlaux, 2017, 13) est transformée en reflet, modelé selon les désirs de Kylara. L'identité de Prideth, dont le nom évoque le péché de fierté (*Pride*), est appropriée par la jeune femme, qui l'utilise pour s'en faire une image grandie. Elle s'y voit, telle qu'elle aurait voulu être : maternelle (« *You are my mother* »), forte, aimée, admirée, mais aussi crainte (comme le sous-entend la dénotation de « awe »). L'énumération de noms communs « love, admiration, affection, awe and joy », utilisée pour décrire les sentiments de Prideth à son égard, contribue à cet effet général de magnification. Dans un monde patriarcal, destinée à un mariage qu'elle ne souhaitait pas, Kylara était impuissante. Dans sa relation (certes déséquilibrée) avec sa dragonne, elle est désormais puissante. Elle s'approprie le pouvoir de l'animal et le déforme par l'entremise de sa vanité, que permet de mettre en image le motif du miroir (Manukyan, 2009, 268). À noter que cet extrait peut aussi être lu comme

[309] Le motif du miroir permet de mettre en image la vanité du personnage, plutôt que la réalité.

une forme de libération, pour Kylara, du regard masculin, que subissent les autres dragonnières qui vivent dans des mondes patriarcaux : le « awe », la crainte mêlée d'admiration, ne vient pas ici d'un homme, mais bien de Prideth. C'est dans une relation autre qu'hétéroromantisexuelle que la jeune femme s'affirme. Le regard masculin perd sur elle son emprise, ce qui explique en partie le danger qu'elle représente pour l'ordre patriarcal de Pern. L'acquisition d'une certaine liberté se joue toutefois par la domination de l'humaine sur l'animal[310].

Cette dernière ne va pas sans conséquence. Dans *Dragonquest*, si l'animal n'est pas respecté, le lien peut se retourner contre l'être humain. Par une plongée dans l'inconscient de la jeune femme, le narrateur omniscient annonce par ailleurs les contradictions de l'humaine et les effets de son comportement sur son lien avec la dragonne :

> She would never understand that her imperious nature had subconsciously fought against the emotional symbiosis of her dragon queen. Instinctively Kylara had known that only as a Weyrwoman, a queen's rider, could she achieve the unparalleled power, privilege and unchallenged freedom as a woman on Pern. Skilled at ignoring what she didn't wish to admit, Kylara never realized that Prideth was the only living creature who could dominate her and whose good opinion she had to have. In the fire-lizard, Kylara saw a miniature dragon which she could control – easily control – and physically dominate in a way she could not dominate Prideth. (McCaffrey, 1971/2017, 323)

En énonçant clairement ce que le récit a déjà mis en scène (l'alliage du pouvoir, du privilège et de la liberté auquel donne accès l'ascension vers la position de *Weyrwoman*), le narrateur fait ressortir les intentions de Kylara et le désir de dominer de cette dernière, joint à celui de se libérer. Plus que s'élever, la jeune femme souhaite contrôler, comme le laisse voir le champ lexical de la domination qui traverse l'extrait (« unparalleled power », « privilege », « unchallenged freedom », les répétitions de « control » et de « dominate »). Cette mise en relief de l'intentionnalité de Kylara témoigne du jugement de l'instance narrative et montre les valeurs condamnées par le texte : dans la trilogie *Dragonriders of Pern*, le narrateur omniscient se distancie rarement autant des personnages (le prologue faisant exception[311]) pour explorer

[310] Ce passage fait aussi surgir la grande vulnérabilité du personnage. De fait, si la domination de l'humaine sur la dragonne est plus subtile que lorsque Kylara s'empare physiquement, comme montré plus haut, du petit dragon bronze, c'est que le narrateur omniscient relaie cette fois le point de vue de Kylara plutôt que de celui d'un homme. La focalisation sur les sentiments de la jeune femme contribue à nuancer le personnage qui, malgré son contrôle sur l'animal et ses actes dépeints comme répréhensibles, est paradoxalement représenté comme fragile. Ce n'est que dans son lien avec Prideth que Kylara s'apaise, baignée dans l'amour joyeux et craintif de la dragonne. Comme c'est le cas avec Ramoth et Lessa, la créature possède aussi un pouvoir (toutefois moindre) sur l'humaine, dont elle peut influencer les émotions.

[311] Dans une pratique courante des textes plus anciens, le prologue met en place la situation initiale en informant le lectorat des événements antérieurs à la formation de Pern, plutôt que de mettre en scène ses personnages découvrant

leur inconscient et se faire porteur de mauvaises nouvelles. De fait, l'auxiliaire « would », au début du passage, est utilisé afin de montrer les possibles conséquences du présent comportement de Kylara (son ignorance volontaire du pouvoir que son lien avec Prideth donne à la dragonne) : elle ne comprendra jamais les nuances de la symbiose. Le commentaire du narrateur fait ici office d'une prolepse qui sous-entend un drame à venir, causé par l'ambition et les excès de la jeune femme – lesquels ont des effets directs sur la dragonne. C'est effectivement le lien qu'elle partage avec la créature, doublée de son désir sexuel, qui les mène toutes deux à leur perte. Pendant les chaleurs de la dragonne Wirenth (à laquelle est liée une autre femme, Brekke), Prideth n'aurait pas dû se trouver dans les environs[312]. Or, Kylara ne l'a pas éloignée, et le texte sous-entend que la jeune femme est aussi engagée dans un rapport sexuel avec son amant du moment, Meron. Les émotions de Kylara sont alors trop fortes pour Prideth, qui s'élance dans une bataille à mort avec Wirenth. Aucune des dragonnes, si importantes pour la planète et pour la reproduction des *Weyrs*, ne survit. Ici, le pouvoir de l'animal d'insuffler le désir sexuel chez une femme est renversé et transformé en force destructrice. Celle qui ne contrôle ni son désir de domination, ni son désir sexuel, ni ses pulsions, celle qui fait la sourde oreille au lien symbiotique et qui ne fonde pas sa relation avec l'animal sur un respect mutuel et sur un rapport (relatif) d'égalité, est source de malheur pour le monde. Elle métamorphose sa dragonne en monstre. L'imaginaire patriarcal joignant monstruosité féminine et dragonne est réactivé. Ainsi, là où Jora représente la diminution, la déchéance par le manque (de mobilité, d'énergie, de dragon·nes), et est rendue monstrueuse (et, paradoxalement, immense) par ce même manque (Braidotti, 2011, 228), Kylara se situe à l'autre extrême du spectre : elle est une figure de l'excès féminin et de ses dangers (228), de ce qui se produit lorsque the *wild feminine other* ne peut être contrôlé. L'affirmation de sa sexualité devient une menace pour le maintien de l'ordre patriarcal. Elle se reproduit trop, sans considération pour les autres. C'est le débordement monstrueux qui caractérise son arc narratif et sa déchéance.

Tout comme Jora, Kylara contribue à la valorisation de la protagoniste Lessa, qui, dans un fragile équilibre, se situe entre deux pôles négatifs : ni totalement stérile ni trop prolixe (sauf par l'entremise de sa dragonne) ; capable de dominer ses pulsions et celles de la dragonne ; dotée d'une sexualité affirmée mais dans une union hétéroromantisexuelle monogame ; caractérisée par un désir initial de pouvoir, de mobilité, de s'élever sur le dos sa dragonne, mais dont l'objectif est de participer au bien commun en protégeant la planète – quitte à y sacrifier sa vie et la maternité. De fait, à la fin du tome 1, *Dragonflight*, Lessa et Ramoth

---

le passé de leur monde : des êtres humains ont colonisé la planète, située dans le secteur près de la constellation du Sagittaire, avant de perdre, après deux générations, le contact avec leur planète mère et leur technologie plus avancée (McCaffrey, 1968/2017, XI-XIV).

[312] Sur Pern, il convient d'éloigner les reines dragonnes les unes des autres lorsqu'elles entrent en chaleur, dans le dessein d'éviter ce qui se produit entre Wirenth et Prideth. Kylara, plutôt que de se plier aux règles et de penser aux autres, a préféré se rendre dans les environs afin de s'ébattre avec son amant du moment.

passent *between*. Leur objectif n'est pas de traverser l'espace plus rapidement, mais de remonter le temps pour recruter les dragonnier·nières du passé et les convaincre de les aider, en venant à leur époque, à sauver la planète. L'héroïne y laisse presque la vie et, à en juger par les conséquences du vol *between* sur sa fertilité énoncées dans le deuxième tome, sa capacité à enfanter. L'arc narratif de Lessa mêle donc le sacrifice au désir d'élévation. C'est son souhait de participer au bien commun qui en fait un personnage de guerrière admiré par les autres (les hommes), au contraire de Kylara, perçue comme égoïste et terrifiante. Pour être bien vue, le désir de pouvoir doit donc être, minimalement, utilisé pour la communauté plutôt que dans un but individuel.

Cette division idéologique est amplifiée par les destins réservés aux deux dragonnières monstrueuses : Jora, je l'ai dit, est déjà morte, effacée au début du récit ; Kylara, quant à elle, perd la raison à la suite de la mort de sa dragonne, Prideth : « She lives […] with no more mind or wit that a babe. She exists in the prison of her guilt! » (McCaffrey, 1971/2017, 477). Kylara meurt symboliquement. Son parcours est terminé, elle est effacée de la narration de la trilogie, n'étant plus mentionnée que par quelques rares allusions à sa fin. L'instance narrative laisse par ailleurs à la protagoniste Lessa le soin de prononcer la sentence : celle qui est encensée par le texte juge une autre femme, verbalise l'horreur de ses agissements et les conséquences désastreuses de ceux-ci. Chacun des arcs narratifs, celui de Lessa, celui de Kylara et celui, reconstitué par fragments, de Jora, vient donc appuyer les discours politiques déplacés dans le récit : parce qu'elle incarne les valeurs perçues comme positives, Lessa s'élève, est élevée ; Jora et Kylara chutent, sont écrasées. Leur fin, mort réelle ou symbolique, renseigne ultimement sur le système de valeurs en place (DuPlessis, 1985).

4.3.2.2.2 Julia Stormscrouge : ascension féminine, désir de pouvoir, domination

Les choses se jouent un peu différemment dans *Fireborne*, récit plus contemporain où la dragonnière antagoniste sert plutôt d'avertissement par rapport à l'ascension d'une figure féminine lorsque cette élévation ne s'accompagne pas d'un questionnement sur l'ensemble des structures de domination se croisant au cœur d'un même système. Rappelons que, dans le roman, c'est le personnage d'Antigone, une jeune serve, qui fait office de protagoniste. À celle-ci s'oppose Julia Stormscrouge, fille de *dragonlord* et l'une des rares nobles à avoir échappé au massacre. À l'instar de ce qui s'est produit pour Antigone, cette chute de la dynastie masculine s'est accompagnée, pour la jeune femme, d'une opportunité inespérée. Elle a pu devenir dragonnière et même *Firstrider* de la flotte ennemie, constituée des garçons et des filles des familles nobles exilées :

> "You ride, too." Julia nods. The corner of her lip quirks as she looks at me [Lee]. A smirk I remember. The smirk Julia has when she's won.

> “The families started allowing female riders?”
>
> “Desperate times,” Julia says mildly.
>
> But her lifted shoulder doesn’t belie the fact that she moved a mountain, and the smile that plays at her lips shows she knows she did. There’s something gladdening about the realization that, after all we’ve lost, this at least Julia gained. (Munda, 2019, 132)

L’antithèse « lost/gained » met en lumière le paradoxe sur lequel s’édifie l’ascension vers le pouvoir de Julia. Contrairement aux hommes de la famille, elle a tiré profit de leur perte. La chute a été accompagnée d’un envol : elle a gagné, et énormément, puisque l’instabilité familiale – la mort des *dragonlords* et des garçons futurs dragonniers – qui a suivi chez les survivant·es a suffisamment déstabilisé la structure patriarcale pour permettre à la jeune femme d’acquérir un pouvoir qu’elle n’aurait jamais pu obtenir autrement. La réplique de Julia, « Desperate times », se teinte donc d’ironie et d’une connotation positive : le désespoir familial, lié à la déchéance d’une lignée mâle, est porteur de liberté pour les femmes nobles. La métaphore « she moved a mountain » est d’ailleurs dénotative de la prouesse que Julia a accomplie, et de son agentivité. De fait, Mary Beard rappelle que les femmes de pouvoir sont perçues comme brisant des barrières, ou, de façon alternative, comme s’emparant de quelque chose qui ne leur appartient pas (2017, 57). C’est ce qu’a fait Julia, déplaçant une montagne pour abattre la barrière qui s’érigeait devant elle. D’ailleurs, la dénotation de « gladdening » laisse entendre que sa prise de pouvoir est d’abord perçue comme quelque chose de positif par Lee. Le narrateur masculin contribue, encore une fois, à attester de la légitimité des actes et de l’agentivité du personnage féminin.

Cependant, le versant plus négatif de cet accès au pouvoir se rappelle progressivement au fil de *Fireborne*, à mesure que l’agentivité initiale de Julia, son « pouvoir de », se teinte d’un désir de domination, *libido dominandi*, qui la pousse jusqu’à la destruction – et jusqu’à la mort. Au fil de ses apparitions, Julia s’accroche au passé et au mode de fonctionnement de sa famille : « […] *I want you to know what it’s like to feel the might of the world at your feet. Not in pretend: in earnest* » (Munda, 2019, 157, en italique dans l’original), écrit-elle à son cousin Lee. Par l’emploi de l’hyperbole « the world at our feet », Julia réactive l’imaginaire monarchique des *dragonlords*, dont elle exacerbe la puissance en la généralisant à une domination du monde (alors que Callipolis est un état parmi d’autres, dans un monde secondaire beaucoup plus vaste). Cette formulation recrée aussi une image de l’asservissement qui fait écho à la position des serf·ves à genoux, aux pieds des monarques dragonniers. De plus, il faut souligner qu’elle est régulièrement employée dans *Fireborne* par les descendant·es de *dragonlords*. Lee lui-même l’utilise dans son combat contre Antigone, après que son dragon Pallor a craché le feu pour la première fois : « As though the world were at our feet. » (282) Qu’elle se retrouve répétée lorsque Lee est narrateur et sous la plume de Julia révèle

qu'il s'agit là d'une formule *transmise* par leurs pères, qu'il et elle réitèrent par leurs gestes, leurs paroles, leurs pensées au-delà de la mort de ces derniers. L'injonction à la domination des autres est devenue un réflexe. Le système et ses dynamiques perdurent, peu importe le genre de l'individu.

Ainsi, la domination masculine et noble s'affirme chez Julia et devient le moteur de sa quête et de son désir, sans qu'elle en questionne les fondements. Sous sa plume et dans sa bouche sont répétées les injonctions des pères alors qu'elle tente de convaincre Lee de se joindre à elle : « *Our fathers may be dead, but their blood runs in our veins. We were born to this* » (158, souligné dans l'original) ; « You and I were born to rule » (410-411) ; « We will do what it takes to regain what is ours » (410-411) ; « […] *there will be no forgiveness between us, only fire and death.* » (350, souligné dans l'original) Si le sang, l'héritage comme mode d'accès au pouvoir est remis en question par le personnage d'Antigone, il prend une connotation définitivement négative chez Julia. C'est chez cette dernière que culmine la critique de la transmission du pouvoir par le sang.

Par ailleurs, Julia peut aussi être lue comme un reflet renversé et remanié de Lessa, la protagoniste de *Dragonriders of Pern*, dont elle réactive certains traits[313] :

> Dressed in *flowing white*, Lessa was *distinctly visible* on the curved golden neck. (McCaffrey, 1968/2017, 107-108, je souligne)

> A strange, bitter smile twists Julia's face. *The moonlight glints silver* on her dark hair, on her cloaked shoulders. […] The *moonlit* karst *comes back into focus*, and with it *the silver outline of my cousin with her streaming hair and riding cloak*, her feet planted on the rock beneath them like she owns it, as she waits for my answer. (Munda, 2019, 185-186, je souligne)

La silhouette nimbée par l'éclat argenté de la lune de Julia, soulignée à deux reprises en deux pages, rappelle la pâleur de la robe blanche de Lessa. Blanc et argent contribuent à rendre les jeunes femmes visibles (« distintcly visible », « back into focus »), à les démarquer dans le ciel ou la nuit. Cette ressemblance est d'autant plus accentuée par le fait que les deux jeunes femmes ont les cheveux noirs : toutes deux sont des portraits légèrement déplacés de la princesse conventionnelle, leur chevelure contribuant à les en distancer[314].

[313] Daenerys Targaryen, dans le cycle *A Song of Ice and Fire* (1996-) et dans *Game of Thrones* (2011-2019), son adaptation télévisuelle, s'inscrit aussi, avec sa robe blanche caractéristique de son règne à Meereen, dans la lignée de Lessa.

[314] Elles rappellent les princesses de *Dealing with Dragons* (1990) et *Histoire de la Princesse et du Dragon* (1990), étudiées au chapitre 3. La crinière noire est donc bel et bien un marqueur diégétique et physique servant à souligner que cette figure féminine là se distingue des demoiselles en détresse sérialisées à la chevelure blonde. Dans le cas de

Cependant, là où leur apparence les rapproche, les interprétations que leurs postures suscitent les séparent. La robe blanche de Lessa contribue à l'affirmation de son pouvoir, en une réactivation positive de la figure pâle et pure de la princesse qui, cette fois, chevauche la dragonne et impose sa présence aux hommes qui cherchaient à la contraindre au sol et à la domesticité. Chez Julia, l'argenté met plutôt en relief le danger latent que la jeune femme représente : sa posture dominatrice, possessive (soulignée par « her feet planted on the rock like she owns it »), et le sourire (« strange, bitter smile ») qui lui tord le visage suggèrent que l'affirmation de son pouvoir est menaçante plutôt que source d'admiration pour le narrateur – c'est alors Lee qui tient les rênes du récit.

Comme c'est le cas pour Jora et pour Kylara, Julia est d'ailleurs l'objet de critiques par le personnage masculin principal :

> [Julia] tosses her head back, lets out a laugh of abandon, and breathes a word. It takes me [Lee] a moment to understand that it's a command, and it's for Erinys. Erinys lifts her head like a wolf to the moon and *fires.* […]
>
> "Even if it were just Erinys. One sparked dragon is enough to level a town. What do you have right now? Pikes and shields?"
>
> Her words wash over my rising incredulity. *Level a town?*
>
> Does she hear herself?
>
> "Julia, *this is madness*." The coldness has been stripped from my voice as the desperation hits. "Thousands of innocent people will die. You quote the old poetry? You must see that these are the kinds of mistakes that brought down the Aurelians, that finished the dragonlords –" (184, souligné dans l'original).

L'ascension sociale de Julia, sa prise de pouvoir, sa capacité d'agir, s'accompagne du massacre et de l'oppression. Il devient alors difficile de parler d'agentivité, puisque la jeune femme ne crée pas une structure alternative (Irigaray 1981b ; Kuykendall 1983 ; Allen, 2016). Elle n'use pas de son pouvoir, mais en abuse, dans une logique de reconduction d'une domination héritée[315]. Que le désir de vengeance de

---

Lessa, ceci est d'autant plus vrai que Kylara est blonde. Antigone, quant à elle, se distingue de Julia par sa tignasse rousse, laquelle évoque plutôt celles de Tirza et Sirialée (personnages aussi analysés au chapitre 3) et convoque l'imaginaire de la rousseur lié à la détermination, à la transgression (Hubier, 2015, 21), mais aussi au lien devenu concret (les cheveux évoquant le feu) avec les flammes des dragon·nes.

[315] Cette logique se confirme dans le deuxième tome. Le lectorat y apprend que Julia avait pris comme amant Griff, un serf, moins par plaisir que par souhait d'affirmer sa libération sexuelle et sa puissance de dragonnière en prenant la place des *dragonlords* – qui, je l'ai déjà dit, étaient réputés pour avoir des rapports sexuels avec les paysannes. Julia

Julia – mis en relief par le nom de sa dragonne, Erinys[316] – soit celui d'une femme n'a finalement aucun impact, si ce n'est de souligner sa féminité. Le texte montre donc que l'ascension d'une femme ne change rien aux structures de domination si elle ne s'accompagne pas d'une remise en question de ces dernières. Au contraire, elle les renforce, faisant par-là écho à l'avertissement d'Anne Cranny-Francis, qui met en garde contre la simple substitution du héros masculin par un héros féminin : « [it] does nothing to redefine that characterization and the ideology it naturalizes; [the female hero] may even reinforce it by lending it a new legitimacy » (1990, 9). Le système masculin fondé sur la noblesse est alors réaffirmé comme une norme et le fait qu'il s'agisse d'une construction, invisibilisé.

Également, l'usage de la dragonne, ici Erinys, par la dragonnière d'origine noble pour affirmer son pouvoir est dénoncé par le héros masculin, lequel, une nouvelle fois, a pour rôle de tracer la limite entre l'acceptable et l'inacceptable. En qualifiant le comportement de sa cousine, qui ne fait que reprendre les méthodes de leurs pères, de folie (« madness »), les paroles de Lee réactivent la figure de la femme folle, avide de pouvoir, que l'on retrouve aussi chez le personnage de Kylara (et, à un degré moindre, chez Jora, neuroatypique mais sans désir de pouvoir), menée à sa perte par sa *libido dominandi*. Elles annoncent, en creux, le destin de Julia – tuée par le narrateur Lee, son cousin, à la fin du premier tome[317].

Quant à la protagoniste Antigone, si elle ne juge pas directement Julia, elle porte un jugement sur le comportement qui consiste à employer le feu pour violenter autrui. Aussi, lorsqu'elle se trouve réduite à devoir réitérer l'oppression des *dragonlords* sur la population en obligeant, par le feu, le peuple à faire acheminer de la nourriture à la capitale afin d'éviter une famine, la protagoniste dit : « We're monsters, even if they call us something else. » (Munda, 2019, 338) Ce faisant, Antigone dénonce la conceptualisation d'un pouvoir sans limites, et les effets de sa propre ascension sociale. Elle est, à l'instar des *dragonlords*, un

ne fait alors qu'inverser le rapport asymétrique entre les genres, sans déconstruire la structure de pouvoir associée, et reproduit le système classiste de l'Ancien régime. Ce faisant, elle reconduit une double domination et sa liberté d'agir (« power of ») se transforme en oppression (« power over »). Chez Julia, il n'y a pas de détournement des symboles associés à sa domination (Beard, 2017, 81) : il n'y a qu'une imitation, renversée (le genre) ou pas (la classe), des structures d'oppression.

[316] Dans la mythologie grecque, les Érinyes sont des déesses de la vengeance.

[317] *Fireborne* ayant été publié en 2019, le personnage de Julia peut difficilement être lu sans tenir compte de Daenerys « Stormborn » Targaryen et de sa fin (folie, puis mort par la main d'un homme de sa famille), dont Julia se rapproche au fil des pages. Les déclarations de Julia évoquent aussi celles de Daenerys : « You and I were born to rule » (Munda, 2019, 410-411) / « I was born to rule the Seven Kingdoms » (S07E03) ; « We will do what it takes to regain what is ours » (Munda, 2019, 410-411) / « I will take what is mine » (S02E06) ; « *only fire and death* » (Munda, 2019, 350, souligné dans l'original) / « With fire and blood, I will take it » (S02E06). On perçoit aussi un écho à Daenerys dans le prénom de la dragonne de Julia (Eryn*is*), dans le nom de famille de la jeune femme (*Storm*scrouge) et lorsqu'elle affirme sa puissance en indiquant qu'un seul dragon peut raser une ville. Il en va de même pour la lumière argentée de la lune qui éclate sur sa chevelure sombre, rappel là aussi des cheveux argentés de la protagoniste de *Game of Thrones*.

monstre. La jeune femme ne perçoit donc pas sa transformation comme positive (ou merveilleuse). Indirectement, et même si Antigone ne la vise pas spécifiquement, c'est également le comportement de Julia qui est ici dénoncé par la protagoniste. L'usage des dragon·nes, que Julia est loin de remettre en question, fait d'elle, comme d'Antigone, un monstre, lorsqu'il est joint à une réitération de la violence plutôt qu'à une redéfinition réelle du pouvoir. Les dragon·nes, dans ce contexte, ne sont pas perçu·es comme des êtres à part entière, mais comme des outils. C'est d'ailleurs l'un des éléments mis en scène dans *Fireborne,* bien que la relation entre Antigone et Aela, et celle entre Lee et Pallor, tendent à nuancer, par le biais du lien psychique, cette représentation de l'animal comme accessoire du pouvoir. Ce n'est cependant que dans le troisième tome de *The Aurelian Cycle*, *Furysong* (2023), que les enjeux liés à la liberté et à l'agentivité des dragon·nes se profilent. Aussi, Antigone remet en doute, à la fin du cycle, la légitimité du lien mental qui unit les dragon·nes et les êtres humains. Apprenant qu'il existe, au nord, un endroit où les dragon·nes vivent sans ce lien psychique, un lieu où les dragon·nes dont les humain·es décédé·es auraient migré pour vivre, plutôt que pour mourir à leur tour (au contraire de ce qu'elle croit initialement), la jeune femme dit : « For all we know, the dragons might like it better to fly wild, too. » (375)

4.4 Conclusion : guerrière à dos de dragonne, entre reconduction et résistance

Prise des armes, violence, combat physique, mobilité exacerbée, accès au pouvoir, transformation du système contre lequel elle lutte : la guerrière reconduit, en occupant un rôle traditionnellement masculin, le schéma patriarcal du héros dont est imprégnée la fantasy, mais le nuance néanmoins. La narrativisation de son expérience de femme – le plus souvent celle d'une femme dans un monde où les valeurs viriles sont de mise, et où des contraintes non désirées pèsent sur son corps et sur ses possibilités d'agir – met de fait en lumière les obstacles qu'elle doit affronter afin de survivre et de gagner sa liberté. Dans cette quête, les dragon·nes, et le plus souvent, les dragonnes, comme c'est le cas avec les demoiselles du chapitre 3, constituent des allié·es de taille, que ce soit en raison de leur apport symbolique (dans le cas spécifique de la tueuse, pour laquelle la chasse est à la fois tentative d'émancipation et reconduction de la violence patriarcale) ou de la capacité de mouvement que leur relation à la protagoniste, qu'il s'agisse de la traque ou du partage de leur pouvoir, exacerbe. Aussi le combat de la guerrière contre le système revêt-il généralement l'aspect de la lutte contre le patriarcat, de manière plus ou moins directe selon les textes, avec toutes les nuances et contradictions qui en découlent. Même Tané, la seule des personnages étudiés qui ne vit pas dans une société dominée par les hommes, doit reproduire les codes extradiégétiques associés à la virilité afin de se démarquer et se battre, à l'instar des autres combattantes analysées, contre des adversaires masculins qui tentent, discursivement et physiquement, de lui barrer la route vers l'envol.

Dans le cas plus précis des dragonnières, le vol à dos de dragonne constitue un moteur d'ascension tant sociale que littérale. Il permet l'accès à une catégorie sociale prestigieuse, souvent mais pas toujours interdite aux femmes pour la protagoniste, soit noble, soit issue d'une classe pauvre. L'élévation acquiert également une dimension érotique positive, exacerbant les sens de l'humaine, alors en contact avec le monde qui l'entoure. Par leur alliance avec les dragon·nes, les guerrières reconquièrent et revalorisent donc leurs sens et, ce faisant, leurs propres corps. Le lien entre les protagonistes et les dragonnes de ces textes revisite donc un imaginaire mythique normatif masculin, et le transforme en l'imprégnant de symbolismes et de discours faisant écho aux enjeux corporels mis de l'avant par les mouvements féministes occidentaux : sensualité, désir, contrôle des corporalités féminines, effets et conséquences de la réappropriation corporelle. Un nouvel espace symbolique s'ouvre, au croisement des discours et interprétations contextuelles sur le désir féminin, sur l'affranchissement, sur l'exaltation des sens et du lien, sur la relation entre l'héroïne et la créature, sur les symboles hégémoniques associés à l'envol. Le vol, resignifié, peut donc aussi être lu comme la concrétisation d'une capacité d'agir qui s'étend au-delà de la scène de l'envol : les jeunes femmes mises en scène changent le monde.

Cependant, le vol ne libère pas toujours la guerrière de ses entraves, le pouvoir masculin pouvant se rappeler à elle. Ainsi la figure masculine, et plus précisément l'intérêt hétéroromantisexuel, joue souvent un rôle narratif et idéologique fondamental d'allié dans la prise de pouvoir de la combattante en confirmant sa légitimité. La protagoniste, bien que les textes mettent l'accent sur son émancipation, demeure inféodée au regard masculin, qui trace la limite entre les comportements acceptables pour une femme et ceux qui ne le sont pas. Ce faisant, il participe à l'édification d'une dualité entre le personnage principal féminin et son antagoniste, « l'autre femme », et à la reconduction du discours extradiégétique de la rivalité féminine sur lequel se fonde la conception patriarcale des relations entre femmes. Si seule Tané, encore une fois, se démarque, c'est que ni la romance ni la sexualité ne l'intéressent, et que sa société d'origine est non sexiste. Il semblerait donc que, pour s'éloigner des conceptions patriarcales, il faille qu'un texte s'en extraie doublement, en refusant l'injonction à l'hétéronormativité (et à l'allonormativité qui l'accompagne) et en proposant la mise en scène d'un monde secondaire qui ne réifie pas des rapports asymétriques entre les hommes et les femmes[318]. Paradoxalement, l'émancipation mise en scène chez Tané, moins contrainte que celle des autres dragonnières, reprend les codes associés au vol du héros mâle et réaffirme ces derniers. La

[318] Cette sortie de l'allonormativité ne règle toutefois pas la question plus large de la représentation des relations romantisexuelles en fantasy et des discours genrés qui les accompagnent. À quoi ressemblerait, dans un monde secondaire non sexiste, une relation romantisexuelle (queer ou hétérosexuelle) qui ne réitère pas les discours genrés extradiégétiques ?

liberté paraît finalement difficile à envisager à l'extérieur du cadre de la masculinité. Il demeure, somme toute, complexe de s'extraire des schémas conservateurs.

En résumé, la guerrière de la fantasy, libérée à différents degrés par le biais de son lien avec les dragon·nes, change le monde en conquérant sa liberté. Or, ici, le vocabulaire de la conquête est employé à dessein. Ce dernier s'ancre dans une conception de la masculinité hégémonique, soit reposant sur l'appropriation des femmes et leur chosification (Dussault Frenette, 2017, 52-58), vision du monde avec laquelle la combattante doit en partie s'accorder si elle veut survivre. On peut ainsi se demander si la protagoniste humaine domine, à sa manière, la créature ailée, qu'elle tue ou chevauche. Cet enjeu constitue un élément-clé de certains textes du corpus et, par conséquent, l'un des piliers du prochain chapitre.

CHAPITRE 5
UNIONS MONSTRUEUSES ET MERVEILLEUSES

« May I realize that I
am a
monster. I am
a
monster
I am a monster.

And I am proud. »
Robin Morgan
Monster (1972)

« Our own chatter erupts in response to the abundant articulations of the world:
human speech is simply our part of a much broader conversation. »
David Abram
Becoming Animal: An Earthly Cosmology (2010)

Sandra Unernan conclut ainsi son article « Dragon in Twentieth Century Fiction » : « the changing role of dragons in modern fiction expresses deeper changes in society. One is a change in the attitude towards dangerous animals […]. Another is a change in attitude to humanity, which means fictional evil is more convincing and more frightening when people, not dragons, are the true enemy. » (2002, 100) Les dragon·nes, selon Unernan, ne sont plus représenté·es comme des entités bonnes ou mauvaises, mais simplement différentes. Ce constat sert de socle aux travaux subséquents de Brendan Sheridan, pour lequel les représentations actuelles de ces créatures ailées tendent à minimiser le rôle d'altérité monstrueuse associé à ces dernières et à accentuer le point de rencontre – « point of connection » (2016, 27) – entre les êtres humains et les animaux (27). Cette dernière tendance a pour conséquence la destruction de la bicatégorisation des figures draconiques entre le bien et le mal. Les représentations actuelles peuvent au contraire être perçues sur un spectre s'étendant des animaux pouvant être apprivoisés au modèle tolkienien, incarné par ces créatures puissantes et intelligentes avec lesquelles la communication est possible (27).

De quelles manières s'articule ce point de rencontre entre êtres humains et animaux, discursivement, structurellement, narrativement, dans les textes de fantasy mettant en scène des femmes et des dragon·nes ? Il s'agit là des enjeux au cœur de ce dernier chapitre, consacré à ce qui se produit lorsque dragon·nes et humaines ne sont plus des entités séparées, mais des êtres *mélangés*, liés par les visions du monde, les pensées, les sens, les corps ; par une union dont découle un partage, une monstruosité merveilleuse hybride qui bouleverse l'ordre des mondes secondaires mis en scène.

J'envisage ici ce mélange sous la forme d'un spectre, allant des unions moins visibles aux plus prononcées, matérialisées, celles des corps. D'abord, j'explore comment la relation entre femmes et dragon·nes met en scène des modes de communication inédits entre être humain et animal essentiellement fondés sur le partage et, ultimement, sur l'empathie, qui permettent de repenser la communication entre espèces. Ensuite, je me penche sur la façon dont ces canaux de communication sont également une manière d'accéder, pour la protagoniste, à de nouveaux modes de pensée qui s'écartent de la conceptualisation patriarcale dominante de sa société, proposant d'autres conceptions des genres. Finalement, je m'attarde aux enjeux qui émergent lorsque le lien avec, le plus souvent, une dragonne, est poussé à son extrême : à ce qui se produit lorsque la figure féminine s'hybride concrètement à celle de la dragonne, devenant soit dragonne elle-même, soit mi-dragonne. Ces relations entre êtres humains, hybrides draconiques et dragon·nes posent la question du vivre ensemble et de la symbiose, réarticulant en profondeur les fondations des mondes secondaires.

5.1 De corps à corps, d'esprit à esprit : repenser la communication entre être humain et animal[319]

Rappelons ici l'une des prémisses de base de ma réflexion : la diégétisation de discours féministes et queers, le plus souvent intégrés par le biais du déplacement (la relation avec un·e dragon·ne, la présence de magie, la figure d'une guerrière, etc.) dans les univers secondaires dépeints, a également un impact structurel et narratif, décentrant ou, du moins, critiquant le texte normatif de fantasy articulé autour de la masculinité hégémonique. Cette même logique peut être appliquée aux discours écologiques, qui transforment eux aussi les textes, dont la narration et la structure sont anthropocentrées. Féminismes, queers et écologie ne sont d'ailleurs pas mutuellement exclusifs. Au contraire, ils se croisent dans l'écoféminisme, mouvement qui souligne les liens entre la domination des femmes et autres êtres humains subordonnés, et la domination de la nature (Warren, 1996, x), et qui se questionne sur ces liens :

> [t]he very wide-ranging ecological feminist critique is focused on the destructive effects of settled, intensive ("plough") agriculture, and then industry or capitalism, as well as colonialism.

[319] Une partie des analyses et du cadre conceptuel reprend ceux ayant servi dans mon chapitre « Femmes et dragon·nes en fantasy : le pouvoir au croisement des espèces », qui figurera dans l'ouvrage à venir *La Fantasy, un genre à l'état sauvage ?*, sous la direction d'Anne Besson, Pierre Audran, Olivier Clerc, Charlotte Duranton, Romain Guillaud-Bataille, Marie Kergoat, Pascale Laplante-Dubé et Raphaëlle Raynaud. Le chapitre en question creuse la question de l'*umwelt* animal en couvrant des textes publiés après 2019 (ne faisant donc pas partie du corpus retenu pour la présente thèse), lesquels approfondissent davantage les liens sensoriels entre dragon·ne et humaine et la relation qui en découle. Il s'agit des tomes subséquents de *Fireborne* (2019), *Flamefall* (2021) et *Furysong* (2022), et du cycle en cours *The Empyrean Series* (2021-) de Rebecca Yarros.

> A familiar theme is the rampant (masculinist) exploitation and steady destruction ("rape") of the natural and animal world, a central argument being that ecological exploitation and destruction has been intimately tied to patriarchal modes of social organization. (Raddeker, 2009)

Cette destruction de la nature par le patriarcat est également fictionnalisée. Jane Caputi, dans *Goddesses and Monsters* (2004), écrit que le schéma d'une figure masculine tuant une créature femelle consiste en une réitération des structures de pouvoir patriarcales. Le héros y représente la civilisation mâle triomphante sur une nature associée au féminin (4). Et il est vrai que la nature a souvent été assimilée aux femmes par les discours patriarcaux, concourant à l'édification d'un imaginaire justifiant à la fois le contrôle des femmes et la destruction de la nature[320] par le biais d'une force civilisatrice masculine (4). Féminité et animalité se trouvent ainsi exclues d'un même mouvement de la sphère du pouvoir, et connotées comme négatives[321].

Or, dans *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* (1993/2009), Judith Butler indique que ces exclusions, violentes, édifiées par rapport à une norme, peuvent être conçues comme des « sites de perturbation » (61). Les croiser offre alors la possibilité de déstabiliser le système de pouvoir en place en ouvrant la voie à la resignification positive, à la valorisation de celleux qui ont été exclu·es, et, dans le cas de la fantasy, au réenchantement des représentations qui hybrident féminité, nature et dragon·nes – les dragon·nes étant des « incarnation[s] surnaturelle[s] de la nature » (Gourarier, 2005, 26) d'autant plus puissantes lorsqu'il s'agit de femelles ou d'entités n'étant pas exclusivement mâles. Cette imagerie, déjà présente au Moyen Âge, prend dans ce contexte une valeur positive : là où il fallait auparavant qu'elle terrasse la créature pour accéder à la culture (26), la jeune protagoniste s'en fait une alliée, qu'elle vole ou combatte (ou pas) sur son dos, allant parfois jusqu'à devenir elle-même dragonne ; et dans un jeu de miroir, ce sont la nature et sa puissance qui deviennent alliées de la figure féminine[322]. Ce n'est plus la domination de l'autre qui est au cœur des récits, mais bien le refus de la domination, posture qui reflète parfaitement les réflexions de Charlotte Spivack sur la fantasy écrite par les femmes (1987, 10).

Ce refus de la domination se matérialise généralement après l'établissement d'un lien entre la protagoniste et la créature, lien qui passe par la mise en place d'un canal de communication. Celui-ci diffère, on le verra,

[320] Les peuples non occidentaux, associés à la nature et considérés comme plus « primitifs », subissent aussi les conséquences de ce discours.

[321] Judith Butler écrit que la sphère de l'exclusion est occupée, depuis l'Antiquité grecque et notamment dans la pensée platonicienne, par « [l]es esclaves, [l]es enfants et [l]es animaux » (1993/2009, 61).

[322] Annis Pratt relève cette association entre femmes et nature dans la fiction féminine des XVIII^{e}, XIX^{e} et XX^{e} siècles : il y s'agit de l'un des archétypes récurrents (*the green world archetype*) (1985, 16-24).

selon les textes, mais s'articule autour de la diégétisation d'une notion centrale à ma réflexion : l'empathie. Le concept, qui est employé tant en sciences sociales[323] que dans l'analyse de textes littéraires et de leur réception[324], provient du terme allemand « *Einfülhung* » et est traduit approximativement par « ressentir de l'intérieur » (Larrivée, 2015). Dans son article « Empathie fictionnelle et écriture en "je" fictif », Véronique Larrivée retrace brièvement l'historique de la notion et fait état de la polysémie de sa définition actuelle :

> selon les domaines dans lesquels il est utilisé, le mot peut renvoyer à différentes réalités. Il désigne parfois la contagion émotionnelle, c'est-à-dire le fait d'être envahi par les émotions de l'autre sans savoir pourquoi, mais aussi la sympathie ou le partage conscient des émotions d'autrui. L'empathie peut désigner également la compréhension de ce que l'autre ressent, pense et croit. Elle peut enfin, comme par exemple [sic] pour le psychanalyste Serge Tisseron (2010), être un synonyme du mot « altruisme ». (2015)

Considérant le nombre de définitions possible, j'adopte pour ma part celle synthétisée par Charles-Antoine Barbeau-Meunier dans sa recherche croisant empathie et crise écologique, « L'empathie peut-elle changer le monde ? Des fondements empathiques de l'action sociale au rôle de l'empathie face à la crise écologique ». Je considére donc l'empathie comme « l'essence même de la compréhension d'autrui » (Barbeau-Meunier, 2013, 66), laquelle se manifeste dans la relation à l'autre. L'empathie consiste, plus spécifiquement,

> à se décentrer et à se mettre projectivement à la place des autres, à se représenter ce qu'ils voient, ressentent, pensent, peuvent dire ou faire en fonction de la connaissance qu'on a d'eux. Ces autres sont souvent des êtres humains, mais rien n'empêche qu'ils puissent être des animaux, dont on imagine les points de vue. (66)

En d'autres termes, l'empathie tient davantage d'une « projection corporelle » (66) vers l'autre, d'un partage non seulement de ses pensées, mais de ses sens et de sa vision du monde.

C'est cette conceptualisation même de l'empathie qui est diégétisée par la relation entre femmes et dragon·nes, principalement dans les textes mettant en scène la figure de la dragonnière. Le phénomène se

[323] Sur le concept d'empathie, voir entre autres Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.) (*L'empathie*, 2004), Jean Decety (« L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui ? », 2004), Patricia Attigui et Alexis Cukier (dir.) (*Les paradoxes de l'empathie*, 2011), Marie-Lise Brunel et Jacques Cosnier (*L'empathie. Un sixième sens*, 2012), Jacques Hochmann (*Une histoire de l'empathie*, 2012), etc.

[324] Sur l'empathie en littérature, voir Véronique Larrivée (« Empathie fictionnelle et écriture en "je" fictif », 2015) et Jean-François Vernay (« Accueillir l'autre en soi : la création littéraire au service de la littérature de l'empathie », 2023).

joue généralement en deux temps : d'abord, par l'établissement d'un lien qui passe par le regard, lequel concrétise alors l'alliance qui se noue entre les deux parties ; ensuite, par le partage des sens entre humaine et dragon·ne, lequel s'accompagne d'une dimension narratologique.

5.1.1 Regards croisés

Monique Bile, dans « Étymologies » (2000), retrace la transformation du terme grec « drakôn », lequel désigne « le "serpent" et/ou le "dragon" » (121) et est doté d'une connotation complexe, tant positive que négative (122). Notamment, Bile s'attarde sur une thématique fondamentale, celle « de l'œil, du regard […], [celle] "de la réciprocité du voir et de l'être-vu" » (122) qui traverse la pensée grecque antique et sa mythologie. Claire Arlaux écrit d'ailleurs, dans *Le Dragon en Bretagne. Mythes et symboles* (2017), que « [c]e qui distingue le dragon pour les Grecs, c'est […] son regard caractérisé à la fois par l'acuité de la perception, la constance de la vigilance, le pouvoir meurtrier, et aussi une connaissance des choses secrètes qui lui confère une sorte de sagesse » (13). Cette prégnance de l'œil peut être retracée jusqu'au verbe « derkomai ». Signifiant « je regarde fixement » (Bile, 2000, 124), ce dernier a servi à la création du substantif « drakôn » en grec, puis à celle du substantif latin « draco » (130), lequel, dans la littérature latine chrétienne, se pare d'une connotation négative et sert à dépeindre un être maléfique (131). Or, si, selon Bile, une « simplification s'opère avec la Bible » (133), menant à l'amoindrissement de l'importance accordée au regard de la bête auparavant centrale chez les Grec·ques, cette dernière n'a toutefois pas disparu et se manifeste à plusieurs reprises dans l'imaginaire occidental :

> The wide and staring eyes of the dragon are distinguished in folklore as possessing the power to paralyze victims. In many European languages the word for "dragon" suggests penetrating gazes or sharp-sightedness. In paintings of dragons worldwide, the eyes are most typically wide open, bright, fiery, and large. (Jones, 2000, 91)[325]

Il en va ainsi en fantasy, qui reprend, à sa manière, la connotation complexe associée à l'œil des dragon·nes.

La première occurrence dans mon corpus peut être retracée dans *Dragonflight* (1968) d'Anne McCaffrey. Lors de l'éclosion de la dragonne dorée Ramoth, cette dernière sème la panique parmi les jeunes femmes

[325] Jones y établit également un parallèle avec l'œil du prédateur fixé sur sa proie, auquel les iconographies des dragon·nes empruntent : « During attacks, predators' eyes remain in very close proximity to their prey and are, in the case of our three major predators, wide open. This serves two purposes: to help the predator gauge distance and to momentarily freeze the prey, as would a loud noise. » (2000, 91)

qui lui sont présentées comme potentielles partenaires. Elle en tue plus d'une jusqu'à ce que Lessa, la protagoniste, s'impose :

> Lessa swung the head around so that *the many-faceted eyes were forced to look at her*… and *found herself lost in that rainbow regard*.
>
> A feeling of joy suffused Lessa; a feeling of warmth, tenderness, unalloyed affection, and instant respect and admiration flooded mind and heart and soul. Never again would Lessa lack an advocate, a defender, an intimate, aware instantly of the temper of her mind and heart, of her desires. How wonderful was Lessa, the thought intruded into Lessa's reflections, how pretty, how kind, how thoughtful, how brave and clever! […]
>
> The dragon blinked at her wistfully, extremely sad that she had distressed Lessa. Lessa reassuringly patted the slightly damp, soft neck that curved trustingly toward her. The dragon reeled to one side and one wing fouled on the hind claw. It hurt. Carefully Lessa lifted the erring foot, freed the wing, folding it back across the dorsal ridge with a pat.
>
> The dragon began to croon in her throat, her eyes following Lessa's every move. She nudged at Lessa, and Lessa obediently attended the other eye ridge.
>
> The dragon let it be known she was hungry.
>
> "We'll get you something to eat directly," Lessa assured her briskly and blinked back at the dragon in amazement. How could she be so callous? It was a fact that this little menace had just seriously injured, if not killed, two women.
>
> She couldn't believe her sympathies could swing so alarmingly toward the beast. Yet it was the most natural thing in the world for her to wish to protect this fledgling.
>
> *The dragon arched her neck to look Lessa squarely in the eyes*. Ramoth repeated wistfully how exceedingly hungry she was, so long confined in that shell without nourishment.
>
> Lessa wondered how she knew the golden dragon's name, and Ramoth replied: Why wouldn't she know her own name since it was hers and no one else's? *And then Lessa was lost in the wonder of those magnificently expressive eyes*. (McCaffrey, 1968/2017, 65-66, je souligne)

Le lien entre l'humaine et la dragonne s'affermit. Ce dernier, relevé par plusieurs chercheur·euses (Burkhardt, 2009 ; Sheridan, 2016 ; etc.), tient du lien psychique, du partage de pensées qui circulent librement entre la protagoniste et la créature. Ramoth devient un personnage (Honegger, 2009, 41-53) au même titre que Lessa : ici, la personnalité distincte de la jeune dragonne émerge par l'usage du discours indirect libre, permettant aux désirs et pensées de Ramoth de se manifester au sein du tissu narratif de

l'extrait, dont Lessa est le personnage focal – Ramoth admire Lessa, Ramoth a faim, Ramoth est triste d'avoir perturbé Lessa, Ramoth réaffirme être affamée. La formule formelle « Let it be known » officialise le lien entre l'humaine et la dragonne : impérieuse, reine du *Wrey*, Ramoth s'impose, exige.

C'est toutefois la prépondérance du regard de Ramoth qui doit être notée : à trois reprises dans l'extrait (passages en italique), Lessa croise les yeux de Ramoth : « found herself lost in that rainbow regard », « The dragon arched her neck to look Lessa squarely in the eyes », « And then Lessa was lost in the wonder of those magnificently expressive eyes ». Dans deux cas sur trois, le verbe « lost » (se perdre) est employé afin de décrire ce que ressent Lessa. Cette dernière est subjuguée par la petite dragonne, impression renforcée par l'emploi d'adjectifs mélioratifs mettant l'accent sur la beauté que Ramoth irradie : « rainbow regard », « magnificently expressive eyes ». La créature n'est plus source d'effroi : son regard se pare d'une connotation merveilleuse, détournant la symbolique chrétienne qui veut que les yeux de lea dragon·ne soient maléfiques. Certes, Ramoth n'a pas de mauvaises intentions, bien qu'elle doive tout de même être crainte. On retourne ainsi à la complexité initiale du terme « drakôn » : la créature que tient Lessa dans ses bras est à la fois meurtrière (pour les autres) et source d'enchantement. La jeune femme acquiert la connaissance de secrets (les pensées de la dragonne), son pouvoir, voit et est vue.

De plus, c'est par le regard que le lien entre l'humaine et la dragonne se tisse, mais c'est aussi par ce dernier que Ramoth affermit son emprise sur Lessa, comme le laisse deviner le fait que la jeune dragonne s'empresse de fixer Lessa lorsque cette dernière se questionne sur les raisons qui l'ont subitement poussée à changer d'attitude à l'égard de cette créature qui vient – purement et simplement – d'assassiner deux autres femmes. Cette emprise est néanmoins mutuelle, puisque le discours indirect libre met en lumière que la petite dragonne est tout aussi charmée par l'humaine : « How wonderful was Lessa, the thought intruded into Lessa's reflections, how pretty, how kind, how thoughtful, how brave and clever! »

Cette puissance hypnotique du regard draconique est reprise dans les textes subséquents, dont *Eon* (2008), *The Priory of the Orange Tree* (2019) et *Fireborne* (2019) :

> He[326] [the Miroir-Dragon] ducked his head, bringing *his eyes closer, the ancient gaze pulling me* into light and dark, Sun and Moon, Lin and Gan. (Goodman, 2008/2014, 94-95, je souligne)

[326] À ce moment du récit, Eona est encore persuadée que la dragonne est un mâle.

> [Tané] reached out a hand. Head down. *Eyes shut*. Her hand was steady, but the rest of her was quaking.
>
> Cold scale brushed her fingers. She dared not look. She must. When she did, *two eyes, as bright as fireworks, stared back* from the face of a Lacustrine dragon. (Shannon, 2019, 231, je mets en évidence)
>
> *[Lee] followed* her gaze *and saw that* she *[Antigone]* was looking at an aurelian, and that the aurelian was looking back at her.
>
> *He'd heard it said before that a kind of magic came with a dragon Choosing you – that the dragon bound you to it, that you formed a connection that was deep and full of an old magic. His father had always told him this was simply a myth, that it was a matter of imprinting and that there was nothing mystical about it.*
>
> *But he couldn't help thinking, as he watched the girl's face transform, that he was seeing something unearthly. The girl who, a moment ago, had been cowering against him now released his hand as if she had forgotten it. She took one step toward the dragon, then another,* never taking her eyes off the dragon's face. *When they stood nose to nose, she stretched out a hand and laid it between the dragon's eyes*. (Munda, 2019, 239, en italique dans le texte original, je mets en évidence)

Tous ces passages mettent en scène ce moment que Brendan Sheridan désigne comme *the bond* (le lien). Ce moment charnière où les regards sont échangés vient remplacer, dans l'arc narratif de lea protagoniste, l'instant où le tueur de dragon·nes abat la créature. Ce n'est plus par la violence que lea dragon·ne est « vaincu·e », que le danger est écarté, mais par l'empathie, par une compréhension mutuelle. L'altérité n'est pas éliminée, elle est d'abord apprivoisée, puis comprise.

On remarque, encore une fois, l'influence du regard de la dragonne sur l'humaine, les yeux de la créature possédant une force d'attraction magique, mystique. La protagoniste, attirée par la dragonne, n'est pas dévorée, mais récompensée : elle acquiert dès lors le pouvoir de la créature, qui partage avec elle sa puissance. À cette prépondérance du regard s'hybride aussi, dans *The Priory of the Orange Tree* (2019) et *Fireborne* (2019), textes plus récents, un nouveau motif, celui de la main tendue vers la figure de la créature (voir passages soulignés). Le geste physique, popularisé par la scène iconique du premier film (2010) du cycle cinématographique *How to Train Your Dragon* (2010-2019)[327], symbolise la confiance mutuelle

[327] Voir annexe E. Il y est courant de poser la main, voire le front, sur le chanfrein du cheval ou de la jument. En fiction, ce geste symbolise la confiance accordée par la monture à l'humain·e. Mettre la main sur le museau des dragon·nes renvoie donc à une pratique réelle entre les êtres humains et les chevaux et représente l'établissement d'un lien entre les deux parties.

nécessaire à la relation magique qui prend forme. Il vient consolider le lien d'empathie en adjoignant un contact corporel, qui n'est présent ni chez McCaffrey (1968) ni chez Goodman (2008), à un contact mental, comme s'il était besoin de confirmer que le partage ira plus loin que celui de la psyché, mais englobera – comme on le verra – l'univers perceptif de la créature dans son ensemble.

Ainsi, chez McCaffrey émerge le trope du lien psychique entre dragonnier·nières et dragon·nes, qui sera ensuite repris dans plusieurs œuvres subséquentes : un·e dragon·ne s'imprègne[328] à un être humain (et vice versa) avec lequel la créature partage dès lors son pouvoir – voire, dans la plupart des cas, ses pensées et ses sens. C'est là une diégétisation de l'empathie telle que précédemment définie, puisque ce lien permet de représenter ce que lea dragon·ne voit, ressent et pense. La projection corporelle propre à la définition de l'empathie (Barbeau-Meunier, 2013, 66) est donc amplifiée et rendue concrète par le phénomène magique mis en scène en fantasy. Le regard n'est certes que l'embrayeur de la relation empathique, mais constitue un seuil, un lieu de passage et de reconnaissance mutuelle jetant les bases nécessaires à l'établissement d'un rapport de confiance et de partage entre les parties. L'altérité potentiellement effrayante que représente lea dragon·ne devient connue et la protagoniste se reconnaît en la créature, qui à son tour la reconnaît.

5.1.2 Toucher, odorat, ouïe

À cette communication, à ce lien établi par le regard se joint donc celui des autres sens, dont le partage est l'un des éléments phares de la relation entre dragon·nes et protagonistes en fantasy. L'empathie n'est alors plus seulement un enjeu diégétisé au sein des récits, mais a aussi des incidences narratologiques. Permise par le trope central de la fantasy qu'est la magie, cette matérialisation de l'empathie permet le décentrement, quoique partiel et périodique, d'une narration centrée sur la figure humaine vers la figure animale, mettant en avant le point de vue de cette dernière. L'objectif est ainsi de « tenter une sortie de l'anthropocentrisme » (Milcent-Lawson, 2023) par la mise en scène d'un « discours animal » (2023), soit par une production

[328] Le *Larousse* définit l'imprégnation comme relevant de l'« acquisition de stimulus-signaux spécifiques au cours du processus d'empreinte » (S.a., s.d.h.), un phénomène d'attachement étudié en éthologie chez les oiseaux et mammifères « par lequel le comportement social d'un jeune animal se restreint à un objet particulier ou à une classe d'objets. [Il] se traduit, peu après l'éclosion [chez les oiseaux], par un comportement d'approche et de suivi de l'objet le plus visible de l'environnement. » (Campan et Scapini, 2002, 209) Lors que l'animal vient de naître, il peut s'agir de ses parents, d'un des membres de la fratrie ou d'un substitut artificiel ; l'empreinte est aussi possible à d'autres moments de l'existence d'un individu (208-214). Les cas relevés dans le corpus empruntent tous à des éléments de cette définition, rendant tangible un processus d'attachement transpécifique.

verbale « qu'il est possible de définir comme [une] reconstitu[tion] empathi[que] et dialogi[que] par [laquelle] des locuteurs humains entendent rendre compte des pensées qu'ils prêtent à des animaux. » (2023)

Si, dans cette perspective, l'anthropocentrisme ne peut être entièrement évité[329], c'est entre autres en raison des principes qui régissent la narration des récits étudiés. De fait, narrer est relié aux rapports de pouvoir mis en scène (Lanser, 1992 ; Havercroft, 1999). Les textes constituent des lieux de lutte entre les discours et les voix qui les portent (Lanser, 1992). Déterminer qui est en position de pouvoir peut s'effectuer en posant les questions suivantes : qui parle ? Qui voit ? À ces dernières, j'ajouterai ici une série d'autres interrogations, car le fait même de parler de « voix » narrative, en raison de son lien étroit avec la parole humaine, a une connotation anthropocentrée : qui goûte ? Qui sent, entend, ressent, qui perçoit quoi et surtout, avec quels effets ?

Les réponses à ces questions sont révélatrices des rapports de pouvoir et des angles morts du sujet-énonciateur. Or, dans les textes du présent corpus, le personnage focal principal, qu'importe le type de narration, est presque toujours la protagoniste humaine ou humanoïde. Ce plus grand espace accordé à la subjectivité des figures féminines, résultat de l'intégration de discours féministes au sein des textes, est donc à double tranchant : s'il donne voix à ces femmes autrement effacées (dans la fiction normative masculine de fantasy comme dans les mondes secondaires où ces femmes vivent), il témoigne d'une difficulté à s'éloigner concrètement d'une conscience humaine et d'enjeux principaux plus anthropocentrés. Ceci n'empêche néanmoins pas le corpus de mettre en avant l'ouverture à l'altérité par le biais d'une empathie mise en diégèse, filée de magie, qui se développe et s'affermit au fil des récits. Ni de tisser un réseau d'échos entre la condition des dragon·nes et celle des protagonistes.

Pour ce faire, la narration du récit doit premièrement devenir lieu de manifestation de l'*umwelt* animal. Ce concept a été théorisé et popularisé par le zoologiste allemand Jakob von Uexküll dans *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*, puis a été repris par Ed Young dans *An Immense World. How Animal Senses Reveals the Hidden Realms Around Us* (2022) : « an Umwelt is the part of those surroundings that an animal can sense and experience — its *perceptual* world. Like the occupants of [the same] imaginary room, a multitude of creatures could be standing in the same physical space and have completely different Umwelten » (5, l'auteur souligne). Les sens d'un être vivant lui permettant de transformer « le chaos du

[329] C'est, en effet, un mode de communication humain, soit le langage écrit, avec ses biais culturels et sensitifs, qui tente de véhiculer et de donner sens à une manière d'être animale.

monde en perceptions et en expériences – des éléments auxquels nous pouvons réagir et sur lesquels nous pouvons agir » (8, ma traduction), les actes de toute créature sont considérés comme motivés par son environnement et par la manière dont elle le perçoit. L'*umwelt* est, en cela, limité : ce qui ne peut être perçu ne peut causer de réaction, restreignant ce qu'un être vivant peut faire (8) et traçant les frontières entre lesquelles se déploie son agentivité potentielle. Les sens, dans cette perspective, sont autant ouverture sur le monde que fermeture à ce dernier.

Dans les textes de mon corpus existent certains passages où l'*umwelt* des dragon·nes est davantage mis en scène, passant à l'avant-plan du récit. C'est le cas lorsque les sens de la créature deviennent ceux de la protagoniste. *Umwelt* humain et draconique se mêlent, exacerbés par le lien que femme et dragonne entretiennent. C'est un jeu entre altérité et identité qui s'engage, entre ouverture et fermeture.

Dans le cas d'Eona, le premier accès réel aux sens de la dragonne se fait par le biais d'une fusion, tant sensorielle que narrative, au moment où Ido tente de la violer à la fin du premier tome :

> My mind-sight split. I was the Mirror Dragon, my huge head whipping around to face the fury of the blue dragon on my back. His huge jaws closed around the arch of my neck. His opal claws sliced down my flanks, opening up bright, searing wounds of golden light.
>
> But I was also in the alley, fighting Ido as he slammed my hands back into the wall and locked my wrists against the cold stone with his forearm. He forced his leg between mine, his other hand tearing silk and linen. Above, the Mirror Dragon rolled, and I was a desperate twist of red and orange muscle that sent a rumbling shock of power through the air. Paving and dirt flew up at my effort […].
>
> *Give her to me*. Ido's hunger was like a fist punching through my mind.
>
> "No," I screamed.
>
> The red dragon shrieked my defiance, meeting the blue dragon in a thunderous clash of heavy chests and raking claws that boomed across the sky. The world burst into pure energy as the dragon and I fused into one shimmering being. In front of us, the flesh and blood of Ido melted into a streaming network of Hua. […] His hold on us faltered, the blue dragon rearing back in confusion […].
>
> We watched ldo's fear flick and jump in the flow through his transparent body […]. Then we saw the dull green point nestled in his chest. […] A sickness. Easy to heal. We channeled our power into it […]. Our hand touched ldo's chest and the connection of Hua shivered between

> us. Gold and silver power blending, building into a burst of compassion that snapped his green point wide open […]. (Goodman, 2008/2014, 420, l'autrice met en italique ; je souligne)

Le lien entre la protagoniste et la dragonne est rendu perceptible par l'usage des déterminants possessifs et des pronoms (éléments soulignés), de même que par l'alternance entre les perceptions d'Eona, agressée par Ido dans l'allée, et celles de la *Mirror Dragon*, agressée au-dessus d'eux par le dragon mâle. D'abord, les sensations et le corps de la dragonne deviennent ceux de la protagoniste, qui circule entre les deux formes, comme en témoigne la prépondérance du pronom personnel « I » et du déterminant possessif « my ». Plongée dans l'*umwelt* de l'animal, Eona devient ce dernier, sans totalement s'y immerger, car elle est en mesure de décrire les mouvements et couleurs du corps de la dragonne d'une perspective extérieure.

Le lien culmine ensuite en une fusion : la première personne du pluriel (pronoms « we » et « us » ; déterminant « our ») remplace la première personne du singulier. Si le pouvoir de la dragonne est partagé avec Eona (« our power »), c'est le corps de la jeune fille qui lui permet de se matérialiser et de soigner. La chair d'Eona devient ainsi celle de la dragonne (« our hand »). Le « we » est plus inclusif, manifestation d'un partage de perspective là où le « je » était individuel et témoignait davantage d'un emprunt des sens.

Ce partage ne se joue pas uniquement du côté des corporalités et des systèmes sensitifs : il est aussi partage de l'autorité narrative, du pouvoir de dire et de raconter, autrement donnée exclusivement – à l'exception du prologue – à Eona. On y retrouve une narration qui n'est pas sans rappeler la technique narrative de la voix collective théorisée par Susan Lanser dans *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (1992) : « a spectrum of practices that articulate either a collective voice or a collective of voices that share narrative authority » (21). Or, comme le rappelle Lanser, l'utilisation de la narration collective dans un texte est toujours intimement liée aux thématiques mises en scène :

> Because the structures of both narration and plot in the Western novel are individualist and androcentric, the articulation of a communal female voice is not simply a question of discourse but almost always one of story as well. Although it is possible to represent female community without communal voice, it is difficult to construct communal voice without constructing female community. Communal voice thus shifts the text away from individual protagonists and personal plots, calling into question the heterosocial contract that has defined woman's place in Western fiction. (22)

En inscrivant la communication et l'alliance entre une jeune fille et une dragonne à même le tissu narratif, l'emploi des pronoms « we » et « us » et du déterminant « our » déstabilise le système narratif dominant,

masculin, centré sur l'individualité[330], mais également, dans ce cas-ci, sur la figure humaine. Cette désanthropisation est d'ailleurs une possibilité, volontaire ou pas de la part de la théoricienne, suggérée par la théorie de la narration collective chez Lanser : le terme « female », qui n'est pas exclusif à l'être humain, ouvre au partage entre les espèces.

Cependant, cette narration collective n'est qu'amorcée dans *Eon*. La scène ne culmine ni en un partage de ses interprétations ni en une compréhension mutuelle. Jamais les pensées de la créature ne deviennent-elles celles de la protagoniste, au contraire de ce qui se produit dans d'autres textes du corpus, comme dans *Dragonflight* (1968) d'Anne McCaffrey, sur lequel je reviendrai sous peu. Dans le second tome de la duologie *Eon & Eona*, la joie de l'union, l'accueil de la *Mirror Dragon*, le partage de ses sens avec ceux d'Eona prennent une autre signification ; l'espoir que la jeune fille comprenne que les dragon·nes ont été réduit·es en esclavage : « There was no bargain between man and beast. We had stolen their egg […]. I had misread my dragon's joy, blinded by so much power at my command. » (Goodman, 2011, 410) À rebours, le lectorat comprend que l'*umwelt* de la jeune femme a effacé celui de la dragonne puisque l'humaine n'a pas initialement saisi les motivations de la créature. Eona *utilisait* la magie et les sens de la *Mirror Dragon* plutôt que de réellement les *partager*. Or, pour reprendre les mots d'Audre Lorde, partager le pouvoir des émotions d'autrui ne signifie pas les instrumentaliser (1978/2007, 58). C'est ainsi le problème de lecture, d'interprétation, d'Eona qui est placé au cœur du récit. En ce sens, l'usage de la première personne se révèle plutôt une amorce de narration collective, dans laquelle une voix – une interprétation, un *umwelt* – domine encore l'autre. Ceci est d'autant plus marqué par le fait que le glissement vers la voix collective se produit lors d'une explosion de pouvoir qui est le résultat de l'asservissement de la nature par l'être humain[331].

[330] À ce sujet, Lanser indique que la voix communautaire se fait effectivement plus rare dans la littérature dominante, sur laquelle est construite la narratologie (1992, 21) : « the communal mode seems to be primarily a phenomenon of marginal or suppressed communities » (21).

[331] Cet asservissement est limité par la mise en place de règles intradiégétiques qui régissent l'usage du pouvoir des dragon·nes et qui sont accentuées par deux redondances antithétiques : « The dragons were for harmony; for life. Not killing. Not war » (Goodman, 2011, 308) La régulation de la magie draconique n'écarte toutefois pas la menace de la catastrophe écologique, puisque le lien avec un être humain brise le cycle naturel en empêchant les dragon·nes de mourir pour ensuite renaître. Kinra, ancêtre d'Eona, le souligne dans une analepse : « "Not so many cycles ago, one Dragoneye could take care of their own province themselves. […] Now every wind-water disaster needs the power of at least two Dragoneyes to quell it. Sometimes even three. […]" I point to our daughter; click-clacking her horse across the parquetry. So innocent. "Do you want her children's children to bear the bad luck that our greed will bring upon them? They will curse our names as the land dies around them! […]" » (411-412) L'ambiance de fin du monde dépeinte par Kinra rejoint les discours de la crise écologique contemporains, dont il sera question en fin de chapitre.

Le contraire se produit dans *Dragonflight* (1968) d'Anne McCaffrey. Dans un passage que j'ai également cité au chapitre 4, la protagoniste Lessa fait l'expérience de l'envol par le biais du lien qu'elle partage avec la dragonne Ramoth. Le vol y est une réaffirmation du corps, de ses sensations et du désir sexuel :

> All other sense and feeling were aloft with Ramoth. And she, Ramoth-Lessa, was alive with limitless power, her wings beating effortlessly to the thin heights, elation surging through her frame, elation and – desire. She sensed rather than saw the great bronze males pursuing her. She was contemptuous of their ineffectual efforts. For she was wing-free and unconquerable (McCaffrey, 1968/2017, 95-96).

Alors que, dans la première phrase, les sens et sentiments de Lessa sont bien délimités, ce qui appartient à la dragonne et ce qui appartient à l'humain est aussitôt brouillé par l'usage d'un nouveau prénom, « Ramoth-Lessa », qui englobe les deux entités. Ce n'est pas Lessa qui s'empare des sensations de Ramoth. Le prénom-fusion donne la première place à celui de la dragonne. Dès lors, le personnage qui émerge, hybride des deux autres, devient l'antécédent de tous les déterminants et pronoms du texte, et marque le brouillage de l'*umwelt* animal et de celui de l'humaine, dont la subjectivité se dilue dans celle de la créature. Ici, on pourrait même dire que c'est l'univers perceptif de la dragonne qui prend le dessus sur celui de la jeune femme, laquelle partage temporairement ses pensées et ses sens au détriment des siens[332].

5.1.3 Voix animale

Quoique l'*umwelt* draconique ne soit généralement pas à l'avant-plan du récit, mais mis en lumière par quelques incursions magiques, bien délimitées, dans le système sensitif de la créature, certains textes, plus rares, accordent un espace narratif plus large aux dragon·nes. L'altérité de celleux-ci est alors atténuée au profit du développement potentiel d'une empathie qui s'étend à l'extérieur des frontières des romans, soit au lectorat. Comme le rappelle Thomas Honegger dans *Good Dragons are Rare: An Inquiry into Literary Dragons East and West* (2009), l'espace narratif accordé à lea dragon·ne a un impact direct sur la manière dont ciel-ci est perçu·e (54). Plus il est large, plus le lectorat conçoit la créature comme un personnage intimement connu plutôt que comme un obstacle ou un simple motif informant de l'appartenance du texte au domaine générique de la fantasy. C'est, d'ailleurs, cette caractérisation qui, pour Brendan Sheridan, s'avère nécessaire à la représentation d'une relation égalitaire entre être humain et dragon·ne :

[332] Puisqu'en effet, rappelons-le, c'est le désir de la dragonne Ramoth qui pousse initialement Lessa à avoir des rapports sexuels avec un autre dragonnier, F'lar.

> If the dragon is not properly characterised, then it can appear as little more than a glorified horse, or flying super weapon with wings serving a human master. Ideally when the dragon is properly characterised the partnership is one of equals (2016, 22).

Le chemin narrativement le plus simple pour mener à cette caractérisation est celui le plus emprunté par les textes : lea dragon·ne est doté·e d'une voix qui lui permet de communiquer plus ou moins directement avec les êtres humains et de faire valoir son point de vue. Deux méthodes sont alors employées, individuellement ou en alternance :

(1) le discours direct, par lequel les pensées ou dialogues, narrativement marqués par l'usage de l'italique ou de caractères variables, sont convoyés[333]
(2) la focalisation interne.

Cette dernière stratégie permet la transmission de l'*umwelt* animal tel que précédemment analysé, mais aussi d'élargir la notion d'empathie au lectorat lorsque ce n'est plus le point de vue de la protagoniste qui est véhiculé, mais celui de la créature. Si rares sont les textes empruntant de façon plus marquée la perspective narrative de lea dragon·ne non pas de manière ponctuelle mais systématique, ils n'en existent pas moins.

Ainsi, dans *The Rain Wild Chronicles* (2009-2013) de Robin Hobb, l'une de la douzaine de focalisations internes relayées au fil des quatre tomes par la narration hétérodiégétique est celle de la dragonne Sintara :

> A reflex opened [Sintara's] useless blue wings. **There were stirrings of longing in her**. She **felt** the mating flush warm **the scales of her belly and throat** and **smelled the scent of her own desire** wafting from the **glands under her wings**. She **opened her eyes** and **lowered her head**, feeling almost shame. A true queen worthy of mating would have powerful wings that could lift her above the clouds that now threatened to drench her. **Her flight would spread the scent of her musk and inflame every drake for miles with lust.** But a true dragon queen would not be marooned here on this sodden riverbank, companioned only by inept flightless males and even more useless human keepers. (2011, 25)

[333] Burkhardt, dans « Dragons de la fantasy », fait la même observation sur les dragon·nes de McCaffrey et de Vonarburg, et ajoute que le procédé met « en évidence la différence de communication » (2009, 311). L'usage des italiques est différent chez Hobb, marquant plutôt les communications d'esprit à esprit, peu importe l'espèce (312). Cette technique rapproche et éloigne d'un même mouvement les partis en interaction : « Si cette absence de trait distinctif peut indiquer une certaine proximité entre dragons, serpents et humains, le discours lui-même se hâte de montrer l'inverse : les propos des dragons montrent sans ambiguïté leurs différences et leur supériorité. » (312) Je reviendrai sur cette question du discours de la prétendue supériorité des dragon·nes en dernière partie de ce chapitre afin de le nuancer.

Chez Hobb, le désir sexuel et de voler de la dragonne n'est plus médié par le système de perception humain, comme c'est le cas chez McCaffrey. Le lectorat a accès au point de vue de Sintara, marque de l'agentivité de celle-ci dans la narration. Cette technique contribue à la fois à rapprocher Sintara du lectorat, à atténuer son altérité, et à l'en éloigner : ce n'est plus le corps humain qui ressent, mais celui de la dragonne, par le biais de ses écailles, de ses glandes. Son désir est à la fois reconnaissable et étranger. Il est celui d'une corporalité différente, dont le désespoir et la honte prennent forme par le biais de la focalisation interne. En effet, Sintara ne *peut* voler ; ses ailes atrophiées l'en empêchent et le seul fait qu'elle laisse sens et désir l'envahir lui vaudra d'être réprimandée par le mâle Mercor. Elle-même a d'ailleurs intégré le système capacitiste sur lequel s'érige la structure sociale des dragon·nes : elle n'est pas une *vraie* reine (« true queen »), puisqu'elle est clouée au sol. Son désir est ainsi transgressif et la honte qu'elle ressent est d'autant plus éloquente.

Du côté de *L'Histoire de la Princesse et du Dragon* (1990), roman jeunesse d'Élisabeth Vonarburg, la vulnérabilité draconique est mise en scène certes de façon thématique, comme il a été montré au chapitre 3, mais s'étend aussi à la sphère narrative. La dynamique d'ouverture à l'Autre et à sa vulnérabilité implique le lectorat, qui entretient avec lea narrateur·trice une relation privilégiée. Sous le couvert d'une confidentialité ludique, l'instance narrative, par quelques commentaires glissés au fil du roman, partage avec les narrataires, « homologue[s] fictif[s] du [lectorat] réel » (Paterson, 1990, 19), des informations précises sur les dragon·nes :

> Non, ce n'est pas vraiment comme la petite place molle dans le crâne des bébés, cette place sans écailles sur le dos du Dragon. *Mais je vais vous le dire, si vous jurez de ne le répéter à personne* : c'est le seul endroit vraiment vulnérable du Dragon. Ses yeux, il peut les fermer hermétiquement grâce à une membrane transparente, mais très dure. Et son ventre est couvert de ses écailles les plus épaisses et les plus résistantes. Mais ce petit creux sur son dos... Il faut être au-dessus d'un Dragon pour pouvoir l'attaquer, *voyez-vous*. (Vonarburg, 1990, 36, je souligne)

> Si Alyne avait mieux connu les Dragons, *comme vous et moi*, elle aurait tout de suite compris que la magie du Dragon était en train de s'évaporer. (40, je souligne)

Ces adresses ont ici un double effet. Elles contribuent à l'édification d'un savoir encyclopédique et intertextuel du jeune lectorat sur les dragon·nes, dans l'éventualité où ces connaissances n'auraient pas encore été acquises, tout en tissant un lien de connivence avec lui : « Mais je vais vous le dire, si vous jurez de ne le répéter à personne ». Par cette interactivité de l'instance narrative, le lectorat est inclus dans le secret, découvrant, bien avant l'héroïne, Alyne, le point faible des dragon·nes, ou comment les blesser et

les tuer. Le jeu se mêle donc à l'acte de lecture, en transmettant connaissances et manières d'être fondées sur la confiance. Je soulignerai également que l'adresse, « vous », est plurielle, renvoyant à une communauté de narrataires plutôt qu'à une personne particulière. La vulnérabilité des dragon·nes devient donc le vecteur d'édification d'une relation *et* d'une collectivité.

Cette fragilité, partagée au lectorat sous le mode de la confidence ludique, est d'autant plus signifiante lorsqu'analysée à la lumière des toutes dernières lignes du roman. Lea narrateur·trice y révèle qu'iel est un·e dragon·ne[334] qui raconte l'histoire à de jeunes humains·es et qui met au lit ses dragonnet·tes :

> Mais maintenant, c'est fini, il faut aller dormir. Descendez de mon dos, dites-moi bonsoir, retournez dans vos chambres au premier étage de la tour. Et moi, je vais rassembler mes petits sous mes ailes, poser ma tête sur ma queue, clore mes paupières, et pendant que vous dormirez, je poursuivrai mes propres rêves pour vous les raconter demain. (84)

Tout se joue comme si la relation entre Alyne et Dragonne se répercutait à même les processus narratifs, pour finalement déborder des limites du récit. De fait, selon Janet Paterson, la clôture d'un texte est abolie par « la présence du narrataire derrière lequel se profile toujours l'ombre multiple et diffuse du lecteur réel » (1990, 19). Dans ces circonstances, le rapport à la dragon·ne narrateur·trice, construit sur un lien de coopération, de confiance, de partage et d'ouverture plutôt que sur la lutte et la violence, pave le chemin vers un autre mode d'être pour le jeune lectorat. Lui aussi peut s'envoler à dos de dragon·ne, en partager les secrets, concourir à préserver sa vulnérabilité, afin de permettre au merveilleux de changer le monde.

Bref, dans les textes du corpus se déploie une multitude de stratégies à l'intersection du thématique et du narratif qui permettent l'édification de l'empathie, souvent matérialisée, tissée d'une magie transformatrice. L'empathie se manifeste au cœur des récits, entre les personnages, tout en ayant le potentiel de franchir les frontières de la fiction.

5.2 Autres langues, autres discours : quand les dragon·nes s'expriment sur le sexe et le genre

Au sein même des œuvres, ce partage de l'*umwelt* n'est pas sans conséquence sur les protagonistes – ni sur lea dragon·ne qu'elles fréquentent. Deux types de transformation en découlent : une transformation du cadre

[334] La narration étant à la première personne, le sexe de lea dragon·ne demeure indéterminé et donc variable en fonction des différentes interprétations possibles ou du genre du parent lisant à voix haute le roman à son enfant.

de référence humain, sur laquelle portera la présente section, et une transformation physiologique, qui sera analysée dans le troisième.

Les héroïnes se transforment au contact de l'altérité draconique, si bien que leurs visions du monde s'en voient souvent irrémédiablement changées. Parmi les cadres de référence qui sont métamorphosés se trouve la manière dont elles conçoivent les sexes et les genres, perçus comme immuables et comme irrémédiablement liés l'un à l'autre dans les sociétés – généralement dominées par les hommes – dont elles sont issues. C'est, globalement, le système sexe/genre dans son entier, androcentré et cishétéronormatif, qui est mis à mal par l'existence des dragon·nes.

Cette déstabilisation du système s'articule selon trois stratégies, qui, parfois, se croisent au sein d'une même diégèse :

(1) la remise en question de la fixité du sexe biologique par la représentation de créatures reptiliennes changeant de sexe
(2) la désarticulation du lien entre le sexe et le genre
(3) la resignification du genre féminin

5.2.1 Choisir son sexe

La première technique met à profit la capacité des serpents à muer, à changer de forme au cours de leur vie, et la transpose sur les dragon·nes pour diégétiser positivement le changement de sexe. La mutabilité sexuée des reptiles devient une voie menant à questionner les limites du sexe biologique, dont les frontières binaires ne sont pas si imperméables chez l'être humain non plus[335].

[335] L'existence de personnes trans, « dont l'identité de genre et/ou l'expression de genre est différente de leur sexe assigné et/ou des attentes sociétales et culturelles quant à celui-ci » (Arsenault, Berg et al., 2015, 11), et d'individus intersexes, « dont les caractéristiques sexuelles [primaires et/ou secondaires] ne correspondent pas aux "normes" typiques et binaires masculines ou féminines » (11), est l'un des faits venant appuyer cette perméabilité des frontières sexuées. De son côté, la terminologie scientifique différencie le sexe phénotypique (l'apparence des caractères sexuels observables chez une personne) du sexe chromosomique (relié à la 23^{e} paire de chromosomes, XX et XY), du sexe gonadique (testicules/ovaires) et du sexe hormonal. Les avancées de la science ont d'ailleurs montré que les êtres humains ne sont pas divisés en deux catégories hermétiques, mâle et femelle, en mettant au jour qu'il existe plusieurs sexes chromosomiques (XY, XX, XXY, XYY, OX, etc.) et que le sexe chromosomique peut ne pas correspondre au sexe phénotypique. Le dosage des hormones sexuelles (que possèdent tous·tes les humain·es, peu importe leur sexe chromosomique, gonadique et phénotypique), quant à lui, a une influence non seulement sur le sexe phénotypique, mais aussi sur la variabilité des corps au sein d'un même sexe phénotypique. Affirmer qu'il n'existe que deux sexes

Dans *Dealing with Dragons* (1990), premier tome du cycle *The Enchanted Forest Chronicles* (1985-1993) de Patricia C. Wrede, la princesse Cimorene se trouve, dès sa première rencontre avec les dragon·nes, face à un fait qui s'écarte de celui de son royaume, humain et patriarcal : chez les créatures ailées, le sexe n'est pas toujours une caractéristique fixe, ce qui a un impact considérable sur les possibilités d'être et d'agir des dragon·nes. Ainsi Cimorene décrit-elle ces dernier·nières, qu'elle rejoint lors de sa fugue :

> Each of the males (there were three) had two short, stubby, sharp-looking horns on either side of their heads; the female dragon had three, one on each side and one in the center of her forehead. *The last dragon was apparently still too young to have made up its mind which sex it wanted to be; it didn't have any horns at all.* (Wrede, 1990/2015, 15, je souligne)

Il est ici indiqué que, chez les dragon·nes, la variation biologique (le nombre de cornes est le marqueur du sexe physiologique) ne dépend pas uniquement d'un bagage génétique, mais aussi de l'environnement et, plus précisément, du choix de la créature, qui doit décider (« make up its mind ») de son propre sexe. Le désir personnel (« it *wanted* », je souligne) est donc un facteur prépondérant dans la constitution de l'identité sexuée des dragon·nes, de leur « être »[336] (comme l'usage du verbe « to be » l'illustre) individuel et charnel. C'est lui qui a des effets réels, déterminant la catégorie sexuée à laquelle la jeune créature appartiendra (sans doute) jusqu'à la fin de ses jours.

De plus, il est, dans l'extrait ci-haut, sous-entendu que la période liminaire, pendant laquelle lea dragon·ne n'est ni mâle ni femelle, est associée à l'enfance et, par conséquent, à une forme d'immaturité à la fois sociale et physiologique. De fait, lea dragon·ne sans cornes est « still too young to have made up its mind ». Le passage à l'âge adulte comprend ainsi le choix d'appartenir à un sexe plutôt qu'à l'autre, choix qui a pour conséquence de rendre lea jeune dragon·ne identifiable, lisible (par ses cornes) en fonction de la dichotomie entre les sexes autour de laquelle s'articule sa société. Jamais la possibilité de demeurer indéterminé·e, « illisible » relativement aux catégories sexuées, n'est mentionnée dans le roman. Le fait de pouvoir choisir un sexe est certes innovant pour l'époque à laquelle le cycle a été écrit, faisant écho aux

---

se résume ainsi à un acte homogénéisant et violent, qui efface la diversité humaine et l'existence d'individus bien réels en édifiant une norme discriminatoire. Au sujet des hormones, des enjeux intersexes et ceux reliés à la transidentité, voir « The Birth of Sex Hormones » (2000) de Nelly Oudshoorn, « Doubtful Sex » (2000) d'Alice Domurat Dreger, de même que les travaux de la sociologue Janik-Bastien-Charlebois et, plus généralement, ceux de la Chaire de recherche sur la diversité sexuelle et la pluralité des genres (DSPG) de l'Université du Québec à Montréal.

[336] Comme l'indique Judith Butler, l'identité est une fabrication (re)produite et régulée par un ensemble de dispositifs discursifs, institutionnels et politiques (1990/2005/2010, 53). Elle relève d'un « faire » plutôt que d'un « être » donnant « l'illusion d'un soi genré originel et intérieur » (262).

découvertes sur le développement embryonnaire humain[337] et déconstruisant le discours selon lequel le sexe est une donnée fixe depuis la naissance (voire avant) et celui stipulant l'existence d'une cloison hermétique entre les mâles et les femelles. Néanmoins, ce lien entre immaturité et nécessité d'avoir un sexe fixe et normalisé pour appartenir au groupe réactive un schéma de pensée cishétéronormatif et queerphobe.

Si aucun·e dragon·ne adulte intersexe ou changeant de sexe n'est représenté·e dans *The Enchanted Forest Chronicles,* c'est le contraire qui est mis en scène dans l'une des œuvres plus récentes de mon corpus : *Tess of the Road* (2018) de Rachel Hartman. La protagoniste, Tess, y est accompagnée dans sa fugue par le quigutl mâle Pathka. Or, lorsqu'elle a fait la connaissance de Pathka des années auparavant, ce dernier était femelle. Au moment où la jeune fille retrouve son ami, son sexe la déstabilise momentanément :

> Tess's **mouth fell open**. This quigutl was a male, with ruddy streaks on his throat; **he couldn't be the same Pathka**, who'd been laying eggs when Tess first met her. And yet he knew her name […]. She knew the voice, and even though it sounded like a heron choking on a frog – a double-strong croak, as it were – it brought a lump to her throat.
>
> What other quigutl would know her name or be happy to see her? […]
>
> "**Pathka, is it really you?**" Tess managed.
>
> "I might ask the same thing. You've grown so tall," said Pathka, head spines waggling playfully. "But come closer so I can sniff you. I can't leave my bench."
>
> […] Tess knelt beside him, holding out her arm to be sniffed and studying his scaly face as he did so. This was Pathka, all right; there was the broken head spine, and the scar behind her ear where her mother had bitten her.
>
> His mother. Its mother?
>
> "What are you doing here? […] How is it that you're male now?"
>
> Pathka clapped his mouth, quigutl laughter, and said, "I became male three years ago. It was overdue. The others teased me, 'Do you want to lay another clutch of eggs, after it nearly killed you?' But I worried *thuthmeptha* would hurt."

[337] En 1992, la philosophe Élisabeth Badinter écrit, dans son essai *XY. De l'identité masculine*, en s'appuyant sur des données scientifiques contemporaines, que « [p]endant les premières semaines, les embryons XX et XY sont anatomiquement identiques, dotés à la fois des canaux femelles et mâles. Ils sont sexuellement bipotentiels. » (65)

> Tess didn't know the word *thuthmeptha*; few non-quigutl did. Even the greater dragons of the Tanamoot, who stayed one sex their whole lives, didn't quite comprehend it. Quigutl couldn't change into humans like the saar could, but the drive to change was still in them. They changed back and forth from female to male several times across their life spans, and evidently *thuthmeptha* was what they called that process. It was like the metamorphosis of a caterpillar in its chrysalis, though the caterpillar, that rank amateur, only manages it once. (Hartman, 2018, 111 à 113, l'autrice souligne ; je mets en évidence)

La surprise et le déni (passages en gras) alternent d'abord avec la reconnaissance de traits immuables (passages soulignés) – comme le rythme de la voix de Pathka à l'approche de Tess – avant que le doute ne soit plus possible. Ce n'est pas le sexe qui permet à Tess d'identifier son ami Pathka, mais bien d'autres caractéristiques physiologiques auparavant occultées par le fait que le quigutl soit désormais un mâle. Par conséquent, le sexe est davantage une entrave au renouement du lien entre Tess et Pathka qu'un facilitateur : le fait que le regard de la jeune fille, personnage focal de l'extrait, se soit attardé en premier sur les marques permettant d'identifier le quigutl comme étant mâle (« This quigutl was a male, with ruddy streaks on his throat ») et lui ait opposé la figure femelle auparavant associée à Pathka (« Pathka, who'd been laying eggs when Tess first met her ») montre l'importance qu'accorde la protagoniste au sexe. Sa socialisation s'articule autour d'une dichotomie clivée entre l'individu mâle et l'individu femelle. La preuve en est qu'il s'agit du premier trait qu'elle remarque chez Pathka.

Il en va de même chez les grand·es dragon·nes du monde secondaire de *Tess of the Road*, lesquel·les, à l'instar des êtres humains, restent du même sexe toute leur vie (« sta[y] one sex their whole lives »). Si ces deux espèces conçoivent qu'un·e dragon·ne soit capable de se métamorphoser en humain·e (le processus est courant dans cet univers), les quigutls, par leur sexe fluctuant, échappent à leur grille d'intelligibilité (Butler, 1990/2005/2010 ; 2004/2012)[338] – et, ce faisant, au statut d'êtres légitimes, la première ayant un impact majeur sur le second. C'est ce qui explique l'absence de mot, dans la langue humaine ou dans celle des grand·es dragon·nes, pour désigner le processus. Le langage donne corps à la réalité : à défaut de terme adéquat dans sa langue maternelle, Tess emprunte donc celle de Pathka et parle de « *thuthmeptha* », tout en se permettant une comparaison des quigutls aux chenilles (« It was like the metamorphosis of a caterpillar in its chrysalis, though the caterpillar, that rank amateur, only manages it once. »). Ici, le processus, par le biais de l'analogie, est désormais plus clair et s'accompagne d'un jugement : la chenille, comparée au

[338] Judith Butler indique que le corps est construit et interprété par une grille d'intelligibilité régulatrice, « conçue comme l'effet de la reconnaissance selon des normes sociales dominantes » (2004/2012, 15). Le genre et le sexe font partie de ces grilles (1990/2005/2010, 83). Sont lisibles, légitimes, ceux qui y correspondent. Les corps s'éloignant de ces normes hégémoniques sont relégués à l'« inintelligible », à l'illégitimité (176).

quigutl, n'est qu'une « amateure » dont l'infériorité est accentuée par la valeur péjorative du nom employé par Tess. L'étrangeté des quigutls n'en est que davantage mise en relief.

Au cours de l'extrait, la narration insiste néanmoins sur une modification presque immédiate de la perspective de Tess : ne pouvant plus associer le pronom « her » à Pathka, cette dernière emploie alors, vers le milieu de l'extrait, l'équivalent masculin, « his », avant de se tourner vers le « it » (pronom neutre désignant, en anglais, des objets et des animaux). À ce changement se joint la réplique joueuse de Pathka à la question « is it really you? » de Tess : en rétorquant « I might ask the same thing. You've grown so tall. », le quigutl trace un parallèle entre sa métamorphose et celle d'un·e enfant devenu·e adulte. Ce faisant, il normalise le changement de sexe des individus de son espèce, contribuant à son apparition dans l'horizon des possibles mis en place dans la diégèse.

D'ailleurs, comme pour les dragon·nes de *The Enchanted Forest Chronicles*, la transformation n'est pas forcée et doit relever du choix de la créature draconique : que Pathka ait retardé sa métamorphose en raison de la crainte qu'il entretenait suggère qu'il a un certain contrôle sur celle-ci. Malgré les moqueries et la pression des autres quigutls, malgré la possibilité de retomber enceinte et de mourir en couches, Pathka a attendu que sa peur se soit dissipée – l'usage du verbe « worry » au passé (« I worried ») sous-entend que cette peur a disparu – avant de procéder au *thuthmeptha*. Dans *Tess of the Road*, le changement de sexe n'est conséquemment pas représenté comme un état immature précédant le choix d'un corps définitif, mais comme une manière d'être et de vivre tout en mouvance, qui peut même devenir source de violence (par les pairs) si elle n'est pas respectée. L'existence de Pathka et les conversations de la protagoniste avec le quigutl contribuent d'ailleurs au changement de la vision du monde de Tess; il en va de même pour la présence de Kazul dans la vie de Cimorene, comme je le montrerai dans la sous-partie suivante.

5.2.2 Penser autrement le genre

Le système sexe/genre s'organise autour d'une répartition sociale hiérarchique de valeurs genrées en fonction de caractéristiques physiques (Delphy, 1998/2013, 24, 31 ; 2001/2013, 259-277). Dans la pensée patriarcale, plus spécifiquement, les traits associés à la masculinité (puissance, intelligence, génie, etc.) sont valorisés au détriment de ceux reliés à la féminité (faiblesse, sottise, corps, etc.). Les deux pôles ainsi constitués sont diamétralement opposés, ne laissant aucune place à l'entre-deux et à la circulation entre eux ; ils sont également naturalisés, c'est-à-dire que les éléments liés à un genre (comportements, goûts, intérêts, rôles sociaux, etc.) sont considérés comme découlant d'une « nature » intrinsèque servant à justifier la domination des hommes sur les femmes en raison de caractéristiques physiques (Guillaumin, 1992/2016,

49; Delphy, 1998/2013, 24, 31) et pas comme le produit d'une socialisation genrée qui encourage le développement de certains traits psychologiques au détriment d'autres chez un individu en fonction de la catégorie dans laquelle il a été classé à la naissance. En d'autres termes, dans le schéma de pensée associant sexe et genre, la personne née avec un utérus sera nécessairement une femme et féminine ; l'individu né avec un pénis sera un homme et masculin[339]. Or, lorsqu'il est question de sociétés draconiques dans mon corpus, le sexe, même dans les cas où il est fixe, ne s'accompagne pas nécessairement des significations genrées propres aux cultures humaines patriarcales. La déconstruction du sexe comme catégorie fixe va donc, tant dans *Dealing with Dragons* que dans *Tess of the Road*, de pair avec celle du lien entre le sexe et le genre, et avec la dénaturalisation des catégories édifiées par le système de la domination masculine.

Ainsi, dans *Dealing with Dragons*, être mâle ou femelle n'est pas socialement déterminant chez les dragon·nes. La princesse Cimorene réalise que les créatures opèrent une distinction entre la biologie et les rôles genrés. De fait, lorsque la dragonne Kazul mentionne vouloir régner sur son peuple, Cimorene lui partage son soulagement (puisqu'elle n'aurait pu occuper son poste si Kazul avait été en position de pouvoir à l'arrivée de l'adolescente chez les dragon·nes) et commet l'erreur de qualifier sa protectrice de « reine ». Elle est aussitôt rabrouée :

> "Because you wouldn't have had any use for a princess if you were the Queen of the Dragons, and if you hadn't decided to take me on, that yellow-green dragon Moranz would probably have eaten me," Cimorene explained.
>
> "You mean, if I were the King of the Dragons," Kazul corrected her. "Queen of the Dragons is a **dull job**."
>
> "But you're a female!" Cimorene said. "If you'd carried Colin's Stone from the Ford of Whispering Snakes to the Vanishing Mountain, you'd have had to be a queen, wouldn't you?"
>
> "No, of course not," Kazul said. "Queen of the Dragons is a totally **different job** from King, and it's not one I'm particularly interested in. Most people aren't. I think the **position**'s been vacant since Oraun tore his wing and had to retire."
>
> "But King Tokoz is a male dragon!" Cimorene said, then frowned. "Isn't he?"

[339] Dans ce même système, la femme-féminine et l'homme-masculin seront cishétérosexuel·les et cishétéroromantiques. Sexe, genre, sexualité et romance sont étroitement liés, et ce lien est présenté comme naturel, logique, allant de soi.

> "Yes, yes, but that has nothing to do with it," Kazul said a little testily. "King' is the name of the **job**. It doesn't matter who holds it."
>
> Cimorene stopped and thought for a moment. "You mean that dragons don't care whether their king is male or female; **the title** is the same no matter who the ruler is."
>
> "That's right. We like to keep things simple."
>
> "Oh." Cimorene decided to return to the original topic of conversation before the dragon's "simple" ideas confused her any further. (Wrede, 1990/2015, 84-85, je mets en évidence)

Le dialogue, empruntant la forme du discours direct, met l'accent sur l'échange d'idées entre la princesse et la dragonne, et sur le gouffre qui sépare les visions du monde respectives de l'humaine et de la créature. Cimorene peine à assimiler les nouvelles informations et ramène incessamment les fonctions de reine et de roi au sexe (« But you're a female! », « But King Tokoz is a male dragon! »), elle qui provient d'une société patriarcale où le sexe détermine un horizon des possibles et oriente de manière rigide les rôles sociaux qu'un individu peut occuper – soit le genre. Ainsi est-il impossible, selon la jeune fille, qu'une dragonne soit roi et qu'un dragon soit reine. Kazul, quant à elle, insiste afin de dissocier clairement sexe et rôle social, allant jusqu'à qualifier les titres royaux de « job » et de « position » (groupes du nom en gras). Par conséquent, chez les dragon·nes, les concepts genrés de « féminité et de « masculinité », bien qu'existants, sont séparés des corps sexués : un même individu, quel que soit son sexe, peut occuper un rôle social lié à l'un ou à l'autre, voire accumuler les rôles au sein d'une vie.

Deux visions du monde s'affrontent dans cet extrait sans que la dragonne et l'humaine puissent trouver un terrain d'entente : l'une comme l'autre considère que sa façon de voir les choses est plus simple, si bien que Cimorene, confuse, préfère finalement orienter la conversation ailleurs. Il faut toutefois noter que les perspectives des protagonistes ne s'opposent pas totalement. De fait, Kazul met de l'avant une perception péjorative de la féminité qui n'est pas sans faire écho à celles des sociétés patriarcales : qualifiant le poste de reine d'ennuyeux (« dull »), elle manifeste son désintérêt – d'ailleurs partagé par la majorité des autres dragon·nes – pour ce dernier sans donner de détails et elle insiste pour que Cimorene comprenne que ce rôle n'a rien à voir avec celui de roi – auquel Kazul aspire. Or, ce dégoût de la dragonne fait écho à celui de Cimorene, qui s'enfuit au début du tome 1 afin d'échapper au mariage qui aurait fait d'elle une reine. Le rôle féminin, ennuyeux, de reine est ainsi dévoilé comme une position à la fois sociale et narrative que *personne* – ni les dragon·nes ni l'humaine – ne souhaite occuper. Lorsque le choix de poser leur candidature au poste de reine est donné aux personnages, il semblerait que ces derniers préfèrent s'abstenir. L'espace

social et narratif demeure donc vide – de reine comme de sens, d'autant plus que le rôle en question ne semble ni nécessaire au bon fonctionnement de la société draconique ni à celui du roman. Au contraire, il constitue une entrave potentielle aux aventures de Cimorene. Le texte, en cela, contribue à la reconduction d'une perception péjorative de la féminité traditionnelle.

De façon similaire, dans *Tess of the Road*, le genre est détaché du sexe chez les quigutls, qui conservent leur rôle de mère peu importe leur sexe biologique : « "[Kikiu] still calls you Mother, even though you're male?" Tess asked, trying to work out the nuances. "I laid her egg," snapped Pathka, "so I am her mother. That can't change." » (Hartman, 2018, 116) Ici, le rôle social de mère est à la fois associé à une fonction biologique – celle de pondre des œufs – tout en étant détachable de celle-ci – le fait d'être mâle ne change rien à ce rôle. Contradictoire pour Tess, cette conceptualisation de la maternité n'en est pas moins logique pour Pathka, dont la frustration (traduite par le verbe « snapped ») trahit son irritabilité à l'égard des questions de la jeune fille.

Il convient également de souligner que, au contraire des dragon·nes de *Dealing with Dragons*, les quigutls n'utilisent les pronoms genrés « he » ou « she » que lorsque leur interlocuteur·trice est humain·e. Leur vision du monde fluide a, de fait, un impact sur leur langue natale, dans laquelle il n'existe qu'un seul pronom, « ko » : « *Ko* was the pronoun quigutl used for each other, although Tess could never bring herself to use it. The word was hard to say correctly with human mouth parts, but more uncomfortably, it was ungendered. <u>It, to Tess's mind, implied a thing, or at best animal. It seemed disrespectful.</u> » (107, l'autrice souligne, je mets en évidence) Outre sa valeur informative, cet extrait illustre tout le malaise ressenti par Tess à l'égard du pronom « ko ». Le trouble de la jeune fille tient de l'absence de traduction adéquate dans sa propre langue, laquelle témoigne de sa vision du monde. Une langue qui ne laisse aucun espace à la fluidité du genre ou à la possibilité pour un individu de ne pas se définir par un genre s'accompagne de l'impossibilité d'exister hors du système sexe-genre. Dans le pronom « ko » se cristallise ainsi la distance entre les imaginaires de Tess et de Pathka, leur difficulté à se comprendre. Celle-ci est d'autant plus probante que, dans la langue maternelle de la protagoniste, la notion de « ungendered » est péjorative et s'accompagne d'une objectification, d'une réduction au statut de chose ou d'animal[340].

[340] En anglais, le pronom « it » est critiqué par les mouvements écologiques, car il reconduit des rapports de pouvoir spécistes et une objectification des corps des animaux. Son usage laisse donc voir la hiérarchisation des espèces dans la vision du monde de Tess, qui, si elle fait une différence être les objets et les animaux, conçoit néanmoins ces derniers comme inférieurs, car elle considère le pronom qui leur est associé comme étant irrespectueux.

Toutefois, au contact de Pathka, Tess se fait progressivement à l'usage du pronom « ko ». Lorsqu'elle raconte comment elle a aidé son ancien amant et violeur, Will, à voler les herbes médicinales de lea dragon·ne Spira[341], sa vision du monde s'est manifestement transformée : « "[…] Those herbs were medicine. He— " No, that was wrong. She still wasn't treating the scholar like a person, saying he. "*Ko* had Tathnann's syndrome. No maternal memories, no male or female parts, weak immune system. We made *ko* sick." » (315, l'autrice souligne, je mets en évidence) Pour Tess, la connotation associée au pronom « ko », auparavant péjorative, a changé : l'objectification est devenue édification au rang d'être, un signe de respect pour Spira et pour sa différence[342]. En l'espace d'un peu plus de 200 pages, Tess passe donc de la répulsion vers l'usage actif du terme, montrant une sensibilité grandissante, plus ou moins limitée par sa langue maternelle[343], à l'égard des individus ne correspondant pas à la norme sexe/genre[344].

5.2.3 Repenser le féminin : « You Are the Queen. You Decide. »

La dernière stratégie relève de la resignification positive du genre féminin par le biais du nom commun « reine ». L'alliance entre dragonne et figure féminine issue de la royauté – ou provenant généralement d'une classe sociale aisée – ne date pas d'hier, comme en a témoigné le chapitre 3. Or, il est aussi courant que, dans le corpus, le terme « reine » soit également associé à la dragonne : ainsi la *Mirror Dragon* de la duologie *Eon and Eona* (2008-2011) est qualifiée de « *Queen* of the heaven » (Goodman, 2008/2014, 325) ; les dragonnes, dans *The Liveship Traders* (1998-2000) et *The Rain Wild Chronicles* (2009-2013) de Robin

[341] Dans le deuxième tome des aventures de Tess, *The Serpent's Wake* (2022), Spira est l'un des personnages focaux. Le pronom alors employé par la narration est « they », que j'ai choisi de traduire en français par « iel ». Les accords relatifs à Spira sont faits par rapport à ce choix.

[342] Un parallèle peut être tracé entre ce que vit Spira et les enjeux intersexués. Il s'agit d'un des rares cas de personnage intersexe en fantasy.

[343] Cette critique des limites de la langue dans la conceptualisation d'identités de genre variées est courante chez Hartman. La duologie *Seraphina Series – Seraphina* (2012) et *Shadow Scale* (2015) – met en scène le pays de Porphyry, dont la langue possède six genres : « naive masculine, naive feminine, emergent masculine, emergent feminine, cosmic neuter, point neuter » (2015, 199). Ceci permet à l'autrice de représenter une société dans laquelle les individus choisissent leur genre indépendamment de leur sexe phénotypique lors de leur « Day of Determination », et peuvent ensuite le changer si ce dernier ne leur correspond plus. Différentes normes sociales s'articulent autour du genre, dont celui de ne pas présumer du genre d'une personne inconnue : « Abdo gave me the expected fish-eye, but for an unexpected reason: *Wrong gender. You use cosmic neuter for a stranger. /* I glanced at Rodya […]. *He's not a stranger anymore. If ever anyone embodied naive masculine, surely Rodya — / You use cosmic neuter for a stranger*, Abdo insisted. *And he's a stranger until you've asked, "How may I pronoun you?" / But you told me cosmic neuter was the gender of gods and eggplant,* I protested, unsure why I was arguing with a native speaker about his own language. / *People may choose it*, said Abdo. *But it's polite for strangers. You may be almost sure he's not an eggplant, but he might still be some agent of the gods*. » (207, souligné dans l'original)

[344] Cette sensibilité grandissante de Tess s'étend à tous les personnages, la jeune femme étant, au début du roman, dépeinte comme une protagoniste rendue violente par l'ostracisation et le viol qu'elle a subis.

Hobb, sont considérées comme des reines, « [j]ust as female cats are queens » (2009, 321), et l'hybride mi-humaine-mi-dragonne Malta est nommée « queen of the Elderlings » ; plus récemment, les souveraines Zoya de *Rule of Wolves* (2020) de Leigh Bardugo, Wu Zetian d'*Iron Widow* (2021-2024) de Xiran Jay Zhao et Elodie de *Damsel* (2023) d'Evelyn Skye se transforment littéralement en dragonnes – par le biais de la magie ou d'une machine. La position dénoncée par la princesse Cimorene et la dragonne Kazul, qui ne veulent pas occuper le rôle social ennuyeux qui y est lié, prend, dans ces cas, une tout autre signification : au nom « reine » se joint une connotation de pouvoir et de liberté qui n'est pas sans évoquer celle associée au vol de la dragonne, analysée au chapitre 4.

Si la popularité de la série télévisuelle *Game of Thrones* (2011-2019) et de la reine et Mère des dragons Daenerys Targaryen a certes contribué à amplifier cette association, cette dernière était déjà présente dans le texte le plus ancien de mon corpus, *Dragonflight* d'Anne McCaffrey, qui a popularisé la figure de lea dragonnier·nière (chapitre 4) : « Lessa was aware of a loud hum within the Hall. Glancing up at the audience, she realized it emanated from the watching bronze dragons, for this was the birth of their mate, their queen. » (1968/2017, 65) Le glissement de signification se produit dans la dernière partie de l'extrait, au moment où de partenaire sexuelle (« mate »), la dragonne à naître, Ramoth, se transforme en reine (« queen »). La créature est certes destinée à une reproduction passive (et initialement réduite à celle-ci, voir chapitre 4), mais néanmoins révérée par les mâles, dont le chant accueille son arrivée dans le monde.

Ce n'est qu'à la fin du roman que le nom « queen » est associé à une fonction plus active. Au moment où la protagoniste, Lessa, parvient à ramener de son voyage dans le temps les dragonnier·nières disparu·es du passé, l'association entre dragonne, reine et pouvoir s'affirme pleinement :

> "You don't keep your queens from fighting, do you?"
>
> "Our *queens?* T'ton, we at Benden have had only *one* queen dragon – at a time – for so many generations that there are those who denounce the legends of queens in battle as black heresy!"
>
> "Do you mean to say that you allow your queens to fly – against Threads?" F'lar ignored the fact that F'nor was grinning, and T'ton too. "Allow?" D'ram bellowed. "You can't stop them. […]" (214, l'autrice souligne).

Ramoth n'étant plus la seule dragonne, son importance diminue et, parallèlement, sa puissance augmente. C'est dans le nombre que la femelle est véritablement libre, souveraine – une parmi d'autres reines en mouvement, que les mâles ne peuvent arrêter.

L'affirmation de la puissance des reines-dragonnes prend de l'ampleur chez Robin Hobb, dans les cycles *The Liveship Traders* (1998-2000) et *The Rain Wild Chronicles* (2009-2013). L'autrice revisite dans sa propre œuvre le réseau de significations tressé par sa prédécesseuse pour y apporter de nouvelles nuances. La société humaine mise en scène, qui englobe les cités marchandes de Bingtown et de Trehaug, se trouve à la croisée des chemins : à l'origine une colonie dans laquelle tous·tes devaient mettre la main à la pâte de façon égalitaire[345], elle est de plus en plus influencée par les mœurs de la mère-patrie, Jamaillia, et du royaume voisin, Chalced. Alors qu'elle mettait auparavant en avant des possibilités aussi diversifiées pour les femmes que pour les hommes, elle promeut désormais une féminité fragile, destinée à la sphère domestique et ne se préoccupant guère des affaires politiques et économiques[346]. Dans ce contexte, la dragonne Tintaglia, dernière de son espèce, émerge de son cocon dans l'antique ville en ruines située sous Trehaug ; parallèlement, les *liveships*, bateaux vivants pouvant communiquer avec les humain·es (par leur figure de proue ou le contact avec leur bois), réalisent qu'ils et elles ont été construit·es à partir des cocons de dragon·nes mort·es[347], dont des fragments d'identité et de souvenirs leur sont souvent restés. Le retour des dragon·nes, issu·es d'un passé oublié, chamboule les rouages du monde – et les vies de plusieurs femmes.

À l'instar des conversations entre Cimorene et Kazul, et entre Tess et Pathka, c'est par le biais d'échanges (dans ce cas-ci, télépathiques) prenant la forme du discours direct que les représentations du monde des dragonnes influencent progressivement les actions et conceptions du monde des humaines. Ainsi, Tintaglia adresse les paroles suivantes à Malta Vestrit lorsque cette dernière prétend devoir se reposer sur Reyn, son fiancé, afin de libérer la dragonne de la cité souterraine :

> "Please. I have no control over Reyn! I can't make him do anything." The dragon chuckled, a deep rich laugh. "Don't be foolish. He is only a male. You and I, we are queens. *We are destined to master our males*. It is the proper balance of the world. Think about it. *You know how to get what you want*. *Take it. Free me*." (Hobb, 1999/2014, 466, je mets en évidence)

[345] Se retrouve ici une actualisation de l'imaginaire de la colonisation des Amériques, où les femmes doivent travailler dans les champs et commerces, notamment, pour que le groupe survive. L'embourgeoisement relègue ensuite leurs descendantes au foyer et aux activités philanthropiques. Qu'une épouse travaille est synonyme de la pauvreté du ménage, alors qu'une épouse demeurant à la maison dénote un certain confort financier.

[346] Sur les dynamiques genrées et violences sexuelles dans la société de Bingtown et les méthodes employées par les femmes pour y résister, voir Pascale Laplante-Dubé et Amélie Lamontagne (2018), « Corps-femmes, corps-résistances : les corps féminins entre contrôle et réappropriation dans *The Liveship Traders* de Robin Hobb ».

[347] Ces dragon·nes étaient déjà mort·es lorsque les êtres humains ont réduit leur cocon en planches de bois ou ont été tué·es par le processus.

La domination marque les paroles de Tintaglia, qui l'associe d'emblée aux femelles plutôt qu'aux mâles. À la plaidoirie de Malta, dont le manque de contrôle sur son fiancé est illustré par ses phrases négatives (« I have no control over Reyn! I can't make him do anything »), la dragonne oppose sa conception du monde, qui repose sur la diminution de l'importance des mâles, la maîtrise de ces derniers et la liberté des femelles (segments en italique). Elle associe d'ailleurs la faculté de la jeune femme à faire preuve d'agentivité, à devenir, comme une femelle dragonne, comme elle, une reine, à sa propre libération : si Malta agit en sa faveur, Tintaglia pourra émerger du cocon dans lequel elle est emprisonnée. Destins de l'humaine et de la dragonne s'entrecroisent : ils préfigurent ici combien les actes de l'une affecteront, au fil du récit, l'autre, et vice versa.

Le thème de la libération féminine par l'association avec d'une dragonne est récurrent chez Hobb. Ainsi, Bolt, une *liveship*, convainc Etta, ancienne travailleuse du sexe devenue amante du roi des pirates, Kennit, de retirer le charme, fait en bois de dragon·nes (*wizardwood*), comme les *liveships*, qui l'empêche de concevoir. Ce faisant, c'est surtout sur son utérus et sur sa destinée qu'Etta reprend le contrôle :

> "We know how males are. **A drake hunts to fill his own belly**. When a queen takes flight and seeks a kill, it is *to preserve the race itself. We are the ones who know, from our entrails out, that that is the purpose of every movement we make. To continue our species*. […] Take it off," Bolt suggested. […] "[…] Take it off. It does no honor to the one it was once part of, nor you to put him to such a purpose."
>
> The thought that the charm had once been part of a dragon suddenly made Etta's flesh crawl. She longed to take it off. However, "I must talk to Kennit first. He will tell me when he is ready for us to have a baby."
>
> "Never," Bolt said flatly. […] "*Never wait for a male on any such decision. You are the queen. You decide.* **Males are not made for such decisions.** […] *A queen knows that when times are hardest and game most scarce, that is when one must care most about the continuance of the race*. Some things are not for males to decide." […]
>
> Etta found herself grinning in spite of herself. She leaned on the railing. It had been a long time since there had been another woman to talk to, let alone one who spoke as forthrightly as a whore herself. […]
>
> "Well, then. Will you wait until he [Kennit] commands you? For shame. *No female should wait on a male's command for what is our business. You are the one who should be telling him such things*. Take it off, queen." (Hobb, 2000/2014, 228-229, je mets en évidence)

À la vision d'Etta, qui croit initialement que Kennit doit disposer d'elle et de son utérus comme il l'entend, et que remettre le choix d'avoir un enfant entre ses mains est une marque de fidélité à son égard, s'oppose celle de Bolt. Encore une fois, la figure draconique trace un portrait contraire des relations entre mâles et femelles à celui de l'humaine : là où les premiers sont lâches, égoïstes et incapables d'agir (passages en gras), les deuxièmes sont courageuses, savent songer au bien commun et font preuve d'une agentivité féroce lorsque vient le temps de choisir d'avoir une descendance (passages en italique). Ces traits sont magnifiés par Bolt, qui y voit une preuve de supériorité[348]. Miroir inversé de la condition d'Etta, la voix de l'Autre draconique permet ainsi la mise en lumière des rapports de pouvoir genrés chez les êtres humains, de même que leur nature construite : car s'ils changent selon la structure sociale et la perception individuelle, ils ne sont ni figés ni ontologiques, mais bien variables. En ce sens, Etta perçoit la possibilité d'un autre destin et de reprendre possession de son utérus, grâce à la conversation avec Bolt. Notons toutefois que le féminin, pour les dragonnes ou les humaines, demeure articulé autour d'une caractéristique physiologique unique : l'utérus. La socialisation des dragonnes est donc aussi le résultat d'un système sexe/genre binaire. Ce sont les valeurs symboliques attribuées aux genres qui sont inversées. Chez Hobb, le miroir de l'humanité que représentent les dragon·nes est ainsi certes déformé, mais ne brouille pas les frontières entre les genres et les sexes à la manière des quigults mis en scène dans *Tess of the Road*.

C'est d'ailleurs le fait que Bolt lie explicitement son état à celui d'Etta qui pousse la jeune femme à agir – rappelons que Tintaglia, dans l'extrait cité ci-haut, a fait la même chose avec Malta : « <u>You and I, we are queens</u> » (1999/2014, 466). Après que la *liveship* a qualifié la pirate de « queen », lui donnant son propre titre, l'instance narrative enchaîne avec une incursion dans les pensées de l'humaine :

> Queen. Etta knew that by the term, the dragon meant no more than female. Female dragons were queens, like cats. Yet, when Bolt said the word, it teased to mind an idea that Etta scarcely dared consider. If Kennit were to be King of the Pirate Isles, what would that make her? Perhaps just his woman. But if she had his child, surely, then… (2000/2014, 229, je mets en évidence)

Etta serait reine. Cette conclusion n'est pas énoncée explicitement, mais plutôt suggérée par l'usage de la phrase interrogative (« If Kennit were to be King of the Pirate Isles, what would that make her? ») et des

[348] La dragonne Tintaglia oppose également les mâles et les femelles lors de ses conversations avec Malta, signe que cette conception du monde est partagée par différentes dragonnes : « "[…] Males are timorous creatures at best. They think only to feed and breed. But you and I, young queen, we know there is more. Females must be ruthless, to shelter their young and continue the race. Chances must be taken. Males will quiver in the shadow, fearing their own deaths. We know that the only thing to be feared is the end of the race." The words rang oddly in Malta's soul. Almost true, she whispered to herself. But she could not sort out the part of it that was false. » (Hobb, 1999/2014, 788-789)

points de suspension. L'utérus devient une arme, une manière pour Etta de se soustraire à sa situation d'impouvoir pour s'assurer une place de choix dans la société construite par Kennit. Cette place demeure cependant toujours inféodée à celle du personnage masculin, son amant, preuve qu'il est difficile pour la jeune femme de s'imaginer un monde où son destin ne dépendra pas exclusivement de celui d'un homme[349]. Notons d'ailleurs que la conception d'Etta de la manière dont se perçoivent les dragonnes manque de justesse : qu'elle compare ces dernières à des chattes insistantes, sachant ce qu'elles veulent, témoigne davantage de sa conception du monde androcentrée que de celle de Bolt. Le point de vue humain vient ainsi occulter celui de la créature draconique (pourtant précédemment clarifié par celle-ci), indice d'autant plus criant de la difficulté de la jeune femme à s'imaginer un monde où les femelles ne sont pas continuellement dominées par les mâles.

Cette posture de domination des dragonnes est clarifiée dans *The Rain Wild Chronicles* (2009-2013), également de Robin Hobb. Débutant quelques années après que des serpents de mer ont été conduits par Tintaglia vers la plage, en marge de Trehaug, où certains ont pu tisser le cocon dans lequel ils se sont transformés en dragon·nes, l'intrigue se centre sur les quelques individus difformes qui ont survécu à la métamorphose et aux saisons subséquentes. Incapables de voler et, donc, de chasser, figurant le manque, ils requièrent l'aide des êtres humains pour remonter le long de la rivière en quête de la cité perdue de Cassarick. Les gens de Trehaug, heureux de se débarrasser des créatures, profitent de la situation pour leur attribuer des humain·es écailleux·ses, à la limite du monstrueux en raison du contact trop étroit avec les dragon·nes et la magie des villes enfouies sous Trehaug et Cassarick. Parmi ceux·lles-ci, l'adolescente Thymara, née avec des griffes plutôt qu'avec des ongles, doit s'occuper de Sintara, une femelle dont le point de vue est rapporté par l'instance narrative : « She would live to rise as a queen. Demand that which was owed to a queen dragon now. The right of first survival in hard times » (2009, 11) ; « Her mind spun, trying to make sense of it. She was Sintara, a dragon, a queen dragon, born to rule the skies. » (47) Dans ces deux extraits, le nom « reine » est explicitement lié à l'élévation (« rise ») et à l'acte de régner sur les cieux (« rule the skies »). On peut ainsi dire que la connotation de liberté, associée au vol et au pouvoir dans le chapitre 4,

[349] La situation d'Etta change à la fin de *The Liveship Traders* : Kennit succombe lors de la bataille finale ; la jeune femme, enceinte, devient reine des pirates. Comme pour Isabella dans *A Memoir by Lady Trent* (2013-2017), le veuvage (symbolique, puisqu'Etta et Kennit n'étaient pas marié·es) et la présence d'un héritier assurent une certaine liberté à Etta. Des années plus tard, elle conserve aussi le pouvoir à la suite de la mort de son fils dans *The Fitz and the Fool* (2014-2017). Il semble donc que dans un monde construit par les hommes, pour les hommes, les femmes ne trouvent leur place qu'une fois ces derniers disparus. D'autres textes du corpus font état de la même situation : Antigone (*The Aurelian Cycle,* 2019-2022) ne demeure à la tête des forces aériennes que parce que Lee, qui n'est plus dragonnier (son dragon est mort) et qui a été déclaré mort, lui a cédé volontairement sa place.

croise ici celle de royauté. La symbolique de la puissance est dédoublée par cette convergence, attestant de la force des femelles, qu'il devient impossible de dominer si celles-ci ne le souhaitent pas au préalable[350].

Ce statut des dragonnes a également une incidence sur les jeunes femmes qui les accompagnent. Les liens qui se tissent, loin d'être toujours harmonieux, ne sont pas uniquement de nature sociale, mais également comportementale et physiologique. Alors que le voyage avance, les caractéristiques physiques atypiques déjà présentes chez les êtres humains se développent davantage : Thymara, au contact prolongé avec Sintara, se transforme progressivement en *Elderling*, créature mi-humaine mi-dragonne. Avec cette métamorphose, les attentes de la dragonne à l'égard de la jeune fille vont en augmentant. C'est ce que montre l'instance narrative tant dans les chapitres où Sintara est le personnage focal que dans ceux où ses pensées sont accessibles par le biais de débats d'idée avec d'autres personnages :

> "She can ill afford to be sensitive," the dragon replied scathingly. […]
>
> "She is already tough and strong," Alise boldly contradicted the dragon. "Coarsening her spirit will not make her a better person. Only a harsher one. I think it would be a shame for that to happen to her."
>
> "It would be more of a shame for her to continue as she is meek, bound by rules that she did not make, always holding in her words. Among dragons and Elderlings, *we knew that every female is a queen, free to make her own choices and follow her own wishes*. This is something Thymara must learn if she is to go on serving me."
>
> "Serving you!" Alise spluttered. "Is that how you see it? That she is your servant?" […]
>
> "Of course she serves me. Or at least she has the potential to do so, *if she rises to have the spirit of a queen*. […]" (Hobb, 2010, 122-123, je souligne)

Ici encore, l'élévation (« rises ») est étroitement liée à la liberté de l'individu femelle (« free to make her own choices ») et au nom commun « reine » (« every female is a queen »). Dragonnes et femmes *Elderlings* sont puissantes, occupant une situation de pouvoir dans leurs sociétés respectives – une situation « élevée », métaphoriquement et concrètement située en hauteur puisqu'elles volent. Le feu, réel chez les dragonnes,

[350] Le dragon cherchant à s'accoupler avec une dragonne doit, comme dans *Dragonflight* (1968) d'Anne McCaffrey, montrer sa puissance en luttant deux fois. Une première fois contre les autres mâles et une seconde contre la femelle, qui teste de cette manière la valeur de son prétendant : « […] Dragon queens did not mate with weaklings. Nor would a drake accept as a mate a docile female. Why mingle one's bloodline with that of a bovine female, whose offspring might lack the true fire of a dragon? » (Hobb, 2009, 138)

devient d'ailleurs métaphorique chez les *Elderlings*, amplifiant le parallèle : « An Elderling female had to share something of a dragon queen's decisiveness and fire. » (2010, 8, je souligne) On peut donc dire que dans l'univers créé par Hobb, le terme « queen » désigne autant les dragonnes qu'un mode de pensée et d'être, celui d'une femelle capable de prendre ses propres décisions, pour elle et pour son espèce. Le fait d'être « queen » tient, de fait, davantage du comportement, d'une performance de genre donnée (un genre féminin agressif, enflammé, dur), qui peut être appris et renforcé par les personnages féminins. Avoir un utérus n'est pas suffisant pour prétendre au titre :

> She [Thymara] recalled now that she had initially found him [Greft] attractive. It had been flattering to have an older man pay attention to her. But even then, she recalled, he had been talking of "changing the rules." Somehow his claim of honoring the Rain Wild traditions that women could determine their own futures rang false to her.
>
> "I won't be pushed," she said aloud to the night. "If they fight one another, that's their problem, not mine. If any one of them thinks that somehow they can claim me that way, he's going to find out he's wrong." She had not been aware of Sintara on the edge of her thoughts until the dragon responded sleepily, *Now you are thinking like a queen. There may be hope for you yet*. (2010, 204, l'autrice souligne)

Dans la nouvelle société en formation des exilé·es, Thymara est perçue par la majorité des jeunes hommes comme un objet qu'il faut s'approprier, qu'il faut contrôler avant qu'elle n'instigue la jalousie entre eux : « she represented territory to be won to one side or the other » (2009, 250-251). L'hypocrisie de Greft est d'ailleurs soulignée par Thymara : reprenant le discours fondateur des *Rain Wilds* à son avantage, il cherche à fonder sa nouvelle société sur la domination des jeunes filles par leur compères masculins. Si les garçons sont maintenant libres d'avoir des rapports sexuels comme ils l'entendent et avec qui ils le veulent, c'est au détriment de la liberté de choix de celles-là, qui sont réparties entre les jeunes hommes sans avoir leur mot à dire. Lorsque l'adolescente s'insurge contre le comportement de ses compagnons, sa réaction obtient rapidement le soutien, inattendu, de Sintara, laquelle cherche à renforcer ce trait de caractère chez elle. C'est donc la dimension genrée, la manifestation d'une manière d'être et d'agir qui repose sur le refus d'être contrôlée, qui rapproche Thymara et la dragonne – malgré leurs conflits incessants au fil des tomes. Que Sintara fasse usage du mot « queen » pour qualifier l'humaine implique donc tant l'approbation de la dragonne que la reconnaissance d'un comportement draconique chez Thymara. Ceci marque l'effacement des frontières comportementales entre les deux personnages féminins – et la concrétisation d'une alliance caractérisée par l'interdépendance qui transformera la jeune femme jusque dans sa chair et, dans certains cas, l'esprit même de la dragonne.

5.3 Rapports interespèces : enjeux du contrôle et de l'émancipation

La transformation des protagonistes féminines relève aussi d'un changement physique. Les œuvres à l'étude mettent en effet régulièrement en scène des femmes qui sont soit elles-mêmes des dragonnes, soit des êtres hybrides entre la créature draconique et l'être humain. La métamorphose, en ce sens, se joue à deux niveaux, qui se superposent parfois selon les textes. Le premier, en amont de l'écriture, consiste à accorder un espace plus large à la perspective draconique en incluant une femelle dragonne comme protagoniste ou en choisissant de seulement mettre en scène des dragonnes. L'humanité est ce faisant décentrée *et* recentrée, la « bête » servant alors, par le processus alliant éloignement et rapprochement de la fantasy (Besson, 2021), à rendre visibles et concrets certains comportements humains, voire à poser un discours critique sur eux.

Le deuxième niveau relève d'une transformation de l'humaine en créature hybride, mi-humaine mi-dragonne, transformation qui est cette fois au cœur de l'arc narratif de la protagoniste et liée au conflit identitaire de la jeune femme. Au sujet de l'hybridité, Axel Guïoux, Evelyne Lasserre et Jérôme Goffette indiquent qu'elle contient, en raison de ses racines latines signifiant « bâtard, sang mêlé » (2004, 187),

> une idée et une connotation. L'idée est celle d'un mélange de deux corps en un, allant d'un simple collage de juxtaposition jusqu'à une fusion parfaite. La connotation, celle de l'excès ou de la démesure, véhicule l'inquiétude et le trouble, renvoyant à des arrière-plans religieux ou cosmiques épris d'ordre face au chaos. L'idée d'hybridité est par nature une rupture d'ordre, un tiraillement de frontières, une brume ensevelissant des repères. (187)

Dans le contexte de mon corpus, c'est dire que les hybrides brouillent les frontières entre les espèces, déjà mises à mal par le lien empathique et par le partage du cadre de référence. Doublement transgressive, la figure féminine hybride est alors dotée d'une monstruosité exacerbée, tout comme l'aspect merveilleux du pouvoir qu'elle acquiert lors de sa transformation. La connotation, conformément à la figuration de la monstruosité merveilleuse, n'est de fait pas uniquement négative, la fantasy resémantisant la frayeur issue de l'hybridité en représentation positive, suscitant l'admiration, sans effacer la crainte qu'elle génère.

Dans les deux cas mis en scène, qui, je le rappelle, ne sont pas mutuellement exclusifs, la métamorphose de la protagoniste permet la mise en relief, par leur déplacement, d'éléments reliés à l'expérience de la féminité au sein d'un univers patriarcal. Ces derniers relèvent sans surprise de discours sur le contrôle des corps féminins, puis de l'émancipation. L'hybridité, cependant, les rend d'autant plus concrets, visibles, alors que les textes passent d'une interprétation péjorative de la corporalité féminine vers la réappropriation symbolique et matérielle de soi, pour finalement poser une réflexion critique sur une ouverture à la

différence alliant rejet du patriarcat et refus de l'anthropocentrisme. L'hybride, loin d'être, comme lea dragon·ne, éliminé·e, ouvre la voie vers un nouvel ordre.

5.3.1 Construction du monstrueux : contrôle social, physique et idéologique

Afin d'être considérées comme monstrueux, les corps des protagonistes doivent d'abord être identifiés, construits comme tels.

5.3.1.1 Marque du monstre féminin

Dans « Race et nature. Système des marques, idée de groupe naturel et rapport sociaux » (1992/2016), Colette Guillaumin appelle « système des marques » une structure sociosymbolique où diverses marques sont apposées sur différents groupes sociaux afin de leur donner une signification (173-174). Les marques sont donc un signe exprimant la « place [d'un individu ou d'un groupe d'individus] dans les relations sociales » (174). Puisqu'elles sont « superficiel[le]s ou inscrit[e]s dans le corps » (173), elles sont socialement variables et « exprim[ent] (et imprim[ent]) l'appartenance à un groupe social défini » (173) à même les corporalités. Guillaumin explique que « [l]e caractère de la marque varie, et son indélébilité comme sa plus ou moins grande proximité/association au corps est fonction : 1) de la permanence supposée de la place qu'elle énonce ; 2) du degré de dépendance qu'elle symbolise éventuellement » (173). La marque peut être :

(1) Permanente, comme celle des condamné·es, esclaves américains et concentrationnaires, qui « portaient la marque sur leur corps (numéro tatoué ou marquage au fer...), signe de permanence du rapport de pouvoir. *Le groupe dominant impose une inscription fixe à ceux qui sont dans sa dépendance matérielle.* » (173, je souligne)

(2) Réversible, soit davantage reliée au statut de l'individu et témoignant d'une dépendance contractuelle (173). Les vêtements, coupes de cheveux, perruques, barbes se rangent dans cette catégorie et expriment « la place [d'un individu] dans les relations sociales » (173). Entre autres exemples, la classe sociale et le genre relèvent de ce type de marque (173).

(3) Morphologique, c'est-à-dire reliée à un trait physique (la couleur de la peau, les caractères sexuels secondaires, les organes génitaux, etc.) qui est considéré comme étant le « *signe d'une nature spécifique* des acteurs sociaux. » (174, l'autrice souligne) Ce type de marque est censé précéder le classement, être « la CAUSE intrinsèque de la place qu'occupe un groupe dans les rapports sociaux.

> […] Ce seraient les “capacités” internes (donc naturelles) qui détermineraient les faits sociaux » (177, l’autrice met en majuscules). C’est ici l’idée de nature précédemment mentionnée qui vient s’hybrider à la marque. On justifiera donc, par exemple, la domination des hommes sur les femmes par le fait qu’ils seraient *naturellement* plus forts physiquement et plus rationnels, donc à même de prendre les meilleures décisions.

Dans ces trois cas, le rapport social donne sens à la marque, voire *l’institutionnalise*, inscrivant la domination et le pouvoir sur et/ou dans les corps. Le système des marques est bien davantage qu’un système fonctionnel : servant à classifier les individus et à organiser les relations entre dominant·es et dominé·es (172), il peut devenir discriminatoire relativement à la symbolique accordée à un trait ciblé. Dans le cas plus spécifique du corps atypique (femelle, féminin, non blanc, trans, en situation de handicap, animal, etc.), soit s’écartant morphologiquement de la corporalité de référence institutionnalisée (mâle, masculin, blanc, cis, valide, humain, etc.), ce dernier est plus souvent associé au monstrueux – la monstruosité, connotée péjorativement par la pensée patriarcale, capitaliste, raciste, cishétéronormative, spéciste et validiste, englobant les pratiques corporelles remettant « en cause la finalité sociale intégrée, admise du corps » (Foucart, 2010, 48).

5.3.1.1.1 Marque féminine et jugement social

Divers parallèles peuvent être établis entre la définition du marquage de Guillaumin et les structures sociales mises en scène dans les textes du corpus analysés. Les protagonistes évoluant le plus souvent en contexte patriarcal, il n’est pas rare qu’elles soient d’abord jugées et violentées sur la seule base de leur sexe/genre.

C’est le cas d’Eona, héroïne du cycle *Eon & Eona* (2008-2011) d’Alison Goodman, qui se retrouve affublée de deux marques : celle de son sexe/genre à laquelle se joint celle de son handicap physique. Les femmes du monde secondaire de Goodman sont d’emblée dépeintes comme ayant une valeur moindre que les hommes[351] et sont perçues comme étant naturellement intuitives et irrationnelles[352]. La possibilité d’entrer dans le monde des hommes et de la magie des dragon·nes (deux sphères liées) leur est ouvertement refusée par le discours dominant intradiégétique. Les premières pages du tome 1, *Eon*, témoignent d’ailleurs de ce phénomène. Contrairement au reste de la duologie, elles ne sont pas rédigées du point de vue de l’héroïne,

[351] « I did not want to be a girl before him. I did not want to become less. » (Goodman, 2008/2009, 346) ; « I faced up to the new look in his eye, lifting my chin. Did he now think even less of me? » (391)

[352] « […] I *knew* by intuition – the irrational knowledge only claimed by women. » (50, souligné dans l’original)

Eona, mais elles adoptent plutôt une tonalité didactique, distante, externe et surplombante au texte et à son univers. Sont brossés rapidement le monde et les structures de pouvoir genrées en place, par une voix narrative se rapprochant de celle narrateur omniscient : « Women have no place in the world of the dragon magic. It is said they bring *corruption* to the art, and do not have the physical strength or depth of character needed to commune with an energy dragon. It is also thought that the female eye, too practised in *gazing at itself*, cannot see *the truth* of the energy world. » (Goodman, 2008/2014, 2, je souligne) Par ce bref passage sont mises en relief les thématiques principales de la duologie : d'abord, celle de la corruption, qui a pour effet de reléguer les femmes à la sphère du monstrueux ; puis celle du miroir et du regard des femmes, connoté négativement puisqu'égocentrique, centré sur lui-même plutôt que tourné vers le monde et sa magie ; enfin, le thème de la vérité, qui permet à un homme de lire et de comprendre l'univers magique. S'y retrouve la coalescence de différentes significations associées au miroir dans le folklore, relevés par Kathleen Manukyan : vanité, vérité, mais également potentiel danger (2009, 268).

Or, ce sont ces thèmes et symboliques associées que l'existence d'Eona met à mal, enrichissant de ce fait même le motif du miroir. Car la jeune fille se lie à la puissante *Mirror Dragon*, gardienne de la vérité – une vérité qui se dévoile progressivement au fil des pages, alors que la protagoniste découvre que les femmes, leur héritage mais aussi leur magie draconique (liée à la *Mirror Dragon*) ont été effacées de l'histoire et de la sphère du pouvoir. Leurs savoirs ne survivent plus que difficilement, en marge du monde masculin. Ce qui reste d'elles a été détourné ; leur symbole (le miroir), déformé ou masculinisé (la *Mirror Dragon* est crue mâle). L'inversion des valeurs positives associées à la puissance féminine, dès lors devenues négatives, que l'on retrouve ici évoque de manière frappante la mise à mal de la Déesse, figure féminine divine de notre monde. En reléguant les femmes d'*Eon & Eona* à la sphère du mal et de la corruption, la duologie éclaire, depuis le point de vue du présent, la manière dont les femmes de notre monde primaire ont été marquées et violentées par la morale judéo-chrétienne – et le sont toujours. Et, à la manière de celui des figures féminines monstrueuses et reptiliennes de la tradition occidentale, le regard féminin et sa puissance deviennent un danger pour le monde – sous-entendu ici, pour les hommes, qui souhaitent s'en protéger. Dans *Eon & Eona*, le motif du miroir, en ce sens, est plus qu'une façon de mettre à jour ce qui est vrai : il permet de critiquer la distorsion de la réalité, la tromperie étant également l'une des symboliques associées à la glace (268). Or, ici, l'illusion n'est pas causée par les femmes, mais bien le fait des hommes.

Dans la diégèse, cette idée selon laquelle les femmes n'ont pas leur place dans l'univers des dragon·nes est *naturalisée* par le discours d'hommes en position d'autorité. Ainsi le maître d'Eona se questionne sur ce qui l'a poussé à tester les habiletés magiques de cette dernière :

> "It goes against all that is *natural*." He shook his head.
>
> I knew he was right; women *did* not have power. Or if they did, it was from the shapeliness of their body. Not from their spirit. And certainly not from their mind.
>
> "But you have more raw power than all of the Dragoneyes combined," he continued. (Goodman, 2008/2014, 31, je mets en italique)

L'absence de pouvoir des femmes est présentée comme un fait naturel, sur lequel on insiste doublement – par l'usage de l'italique, mais aussi par celui de l'auxiliaire « did », un marqueur d'insistance. Cette fois, c'est pourtant la voix de l'héroïne qui reprend ce que le maître et la narration omnisciente, surplombante, du début du roman, ont affirmé. Elle a internalisé la violence de l'effacement, qu'elle ne questionne aucunement. Elle confirme le maître dans sa position et dans son savoir (ses connaissances devenant les siennes : « I knew he was right »), de même que l'autorité de la voix narrative – et ce, même si la narration plus intimiste à la première personne devrait la poser dans une posture de puissance narrative en lui laissant l'espace – en lui donnant le pouvoir – de faire et de dire autrement. Si la jeune fille s'oppose au discours dominant au fil du cycle, on peut ainsi dire qu'initialement, le « je » d'Eona, cœur de son identité et de sa vision du monde, est contaminé par la parole des hommes, et que la narration s'en trouve d'abord restreinte.

La potentialité d'une magie chez les femmes est donc niée par les hommes et par la protagoniste. Ce même discours naturalisant contribue à reléguer les femmes à leur corps, voire à les enfermer dans celui-ci. On retrouve là aussi un schéma dichotomique issu de notre monde primaire : les femmes seraient ontologiquement liées à la chair ; les hommes, à l'esprit (Saint-Martin, 1990/2017, 39). Ceci engendre une haine paradoxale du corps des femmes, manifeste dans la diégèse par le rejet de la forme féminine du côté du monstrueux, de la corruption et du non-naturel[353]. Être femme devient une forme de marque, une difformité qu'il s'agit de contrôler, de dresser.

[353] Le pouvoir féminin, celui du corps, autrement démonisé, devient aussi une forme de résistance au « male gaze », concept élaboré par la théoricienne féministe du cinéma Laura Mulvey dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975) pour désigner la manière dont les femmes sont représentées comme des objets sexuels destinés à plaire au spectateur masculin hétérosexuel. Certains personnages féminins emploient la chair et la performance de la féminité pour survivre, reconduisant et détournant les structures de pouvoir sexistes : « It was Dolana, at the salt farm, who first told me about the gaze of men: that look of temporary possession that some men pressed against female flesh. About its dangers and possibilities. It can be used to survive, Dolana had said softly, showing me the power that lay in reflecting a man's desire » (Goodman, 2008/2009, 116). S'y retrouve encore une fois le thème du miroir, par le biais de la connotation du verbe « reflecting ». Ce passage annonce la façon dont Eona, plus tard, use de son identité propre (son nom) et l'affirme aux yeux du monde afin d'en faire un vecteur de puissance permettant d'acquérir le pouvoir de

Or, l'existence même de la protagoniste, Eona, contredit le discours dominant, comme le confirme son maître, qui, du haut de son autorité masculine, tente de s'expliquer la puissance de la jeune fille, qu'il considère contre-nature : « But you have more raw power than all the Dragoneyes combined » (2008/2014, 31). C'est cette posture « inconcevable » d'Eona, la posture de celle qui corrompt l'ordre et ce qui est conçu comme « naturel », qui lui donne son pouvoir, mais qui aussi pousse son maître à tenter de la faire entrer dans les rangs, à effacer ce qui fait d'elle une femme magique… en la faisant passer pour un garçon magique. Il tronque ainsi son nom, faisant Eon d'Eona. Réduisant, par ce demi-nom, l'héroïne à une demi-vie, à une identité cachée, limitée, ayant aussi des impacts sur sa corporalité.

De fait, la question du corps d'Eona et de ses limites est un enjeu principal du premier tome. Aussi sa corporalité y est représentée comme une entrave permanente. Eona doit policer sa chair, la cacher, aplatir sa poitrine, masquer ses règles[354], se contraindre à un apprentissage de la masculinité[355], s'effacer elle-même, comme elle est effacée de l'ordre « naturel » du monde[356]. Cette tentative de contrôler son corps est contrebalancée par la survisibilité de l'héroïne. Car Eona est en situation de handicap, son maître lui ayant broyé la jambe. Il s'agit là de la deuxième marque d'Eona. Celle-ci la relègue également à la catégorie des monstres : « [The boys] were the real candidates; I was a girl, a cripple, an abomination » (59). La

la *Mirror Dragon*. La source du pouvoir utilisé par Dolana, elle, est masculine. À sa résistance, qui utilise les préjugés envers les femmes pour se protéger, s'oppose le pouvoir émancipateur féminin d'Eona, qui s'affirme comme femme dans un monde d'hommes. Et Eona s'élève : se trouve ici aussi le schéma typique de l'héroïne « différente », articulé dans le chapitre 3, derrière laquelle s'accumulent nombre de femmes ordinaires qui ont échoué à faire changer les choses. Ou du moins est-ce le cas si l'on définit l'échec du point de vue de la protagoniste et de la posture du héros masculin, au niveau « macro ». Si cet échec est défini du point de vue de ces femmes « sans pouvoir », si l'héroïsme est ramené à la vie courante, au niveau « micro », on peut toutefois dire que parvenir à se protéger des hommes, peu importe la manière, est, au contraire, une victoire quotidienne pour ces héroïnes de tous les jours.

[354] Il s'agit d'une forme de travestissement récurrente des femmes (surtout des guerrières, mais plus généralement, des aventurières) dans la littérature au fil des siècles. Lea chevalier·lière d'Eon (1728-1810), figure historique de la France du XVIII[e] siècle ayant ouvertement vécu comme homme et comme femme (The British Museum, 2025), en est devenu·e l'emblème.

[355] La performance du genre masculin d'Eona requiert un apprentissage de gestes, de comportements et de réflexions. Si elle se fonde sur un effacement obligatoire de l'identité de la jeune fille, elle agit initialement comme une possible émancipation : « I was no longer a girl peasant or boy candidate. I was Lord Eon. In this new world of royalty and riches, I was a man. My every word was a command to those beneath me. » (Goodman, 2008/2009, 208)

[356] Cet effacement de sa féminité se répercute d'ailleurs dans la narration et dans la construction de l'horizon d'attente. Dans l'incipit du premier tome, la protagoniste est présentée, dans ses interactions avec les autres personnages, comme un garçon : elle se bat et se fait nommer « boy » par son maître d'armes (Goodman, 2008/2009, 3). Le pronom « I » participe à l'effacement narratif du sexe/genre d'Eona – rendu plus aisé en anglais, où les règles d'accord diffèrent – en jouant avec le fait que le jeune héros conventionnel de la fantasy est normalement un garçon. Il faut ainsi quelques pages, et un sous-entendu de la protagoniste à ses crampes menstruelles, pour comprendre que le héros est en fait une héroïne. Seul le titre laisse entendre, pour le lectorat qui connaît la référence à lea chevalier·lière d'Eon mentionné·e à la note 354, que la question du sexe/genre du personnage principal sera l'un des enjeux de la duologie.

symétrique de la structure syntaxique, accentuée par le point-virgule, fait ressortir les différences entre la fille difforme, monstrueuse, illégitime, et les garçons légitimes, tout en réactivant une division binaire du monde. De son côté du parallélisme, Eona prolifère, déborde : elle est fille, estropiée, abomination (« a girl, a cripple, an abomination »). La gradation ascendante culmine en une affirmation de sa monstruosité. Invisible et trop visible, doublement marquée, Eona rejoint les rangs des monstres féminins.

Il en va de même pour Therru, protagoniste enfant de *Tehanu* (1990), quatrième tome du cycle *Earthsea* (1968-2001) d'Ursula K. Le Guin. La fillette, à l'instar d'Eona, porte la marque d'une violence patriarcale qui vient s'ajouter à son sexe/genre, ce dernier la classant déjà comme différente, comme un objet à prendre, à dominer. C'est à Therru de porter le blâme de son agression par un groupe d'hommes qui l'ont défigurée par le feu avant de la laisser pour morte :

> [Therru] had been like a little animal, barely knowing human speech, and no human skills. […] Tenar had also seen [Tiff] make the sign to avert evil, surreptitiously, when Therru passed him. *Like most people, Tiff believed that you are what happens to you. The rich and strong must have virtue; one to whom evil has been done must be bad, and may rightly be punished*. (Le Guin, 1990/2018, 657, je souligne)

À l'instar de la princesse Sirialée qui, dans la nouvelle « De Draconis Gesta » de Geneviève Blouin (chapitre 3), revient de l'antre du dragon « robe […] en lambeaux et […] chair brûlée » (2012/2025, 77), Therru doit subir les jugements de sa société – ici incarnée par Tiff, un homme du voisinage. Si le feu a fait fondre la figure de la fillette, c'est que cette dernière méritait d'être punie. La faute lui incombe davantage qu'aux hommes l'ayant brutalisée. Dans « The Parallax View of Earthsea » (2008), Amy Clarke écrit d'ailleurs que Therru évoque Méduse, figure mythologique dont la punition, pour avoir été violée, est d'être transformée en un monstre que les hommes ne peuvent regarder directement (70). De fait, Méduse, réappropriée par les discours féministes (Bowers, 1990 ; Caputi, 1993 ; Wilk, 2000) incarne, entre autres symboles, « la beauté monstrueuse et [le] pouvoir de pétrification » (Oberhuber, 2013), mais également la violence sexuelle perpétrée à l'égard des femmes (Bowers, 1990, 221). En ce sens, le fait de ne pas regarder celle qui a été violée revient à refuser de voir les impacts de la violence patriarcale et à mettre la responsabilité de l'agression sur la victime plutôt que sur l'agresseur[357].

[357] Dans *La fabrique du viol* (2019), Suzanne Zaccour analyse comment les mots employés protègent les violeurs, voire les déresponsabilisent (102-106).

La dragonne Selandra, dans *Tooth and Claw* (2003/2009), doit, de manière similaire à Therru, porter l'opprobre de ses écailles roses. De fait, dans la diégèse, le rose est la marque des jeunes fiancées ; une dragonne ayant rosi (« blush ») sans mariage à l'horizon est considérée comme une « fille déchue » (Heinich, 1996, 235)[358]. Elle doit, dans les meilleurs cas, se marier avec le dragon qui l'a fait rosir et, dans les pires cas, elle se voit reléguée au ban de la société :

> [Selandra] sank down on her haunches, again flushed pink and reduced to a condition of near-paralysis.
>
> "Did he... approach you?" Haner asked. […]
>
> "You are pink!" Penn declared, though at that moment she was almost white. "If he has done that he will marry you in recompense."
>
> "But that's what he wants!" Selendra said, pinkening again […]. "He came here hoping to claim me as a bride. I hate him, and I will never marry him."
>
> "You should not have been alone with him," Avan said.
>
> "A parson!" Haner said, stung into defending her sister. […]
>
> "He should have asked me for permission to speak to you," Penn said, frowning. "[…] But if you are pink my dear, and I am afraid it seems you are, then it is too late […] and there must be a marriage. It is making the best of a bad situation, […], but consider the alternative." […]
>
> Avan and Penn exchanged speaking glances. […] [*T*]*he thought of what could be done with a sister who was neither maiden nor wife hung heavily upon them*. Avan was reduced to wondering if he had any acquaintance in Irieth who might consent to take his sister as a consort […]. *It would not be a marriage such as he would desire, one which would give her an establishment of her own, but there were dragons rising in the capital who might find her dowry and connections sufficiently attractive for that, despite her blush, even if they might not want to share their names and status with her. It was not what any dragon would choose for his sister*, but it might be better than a marriage with a parson she despised and who had deliberately ruined her. (Walton, 2003/2009, 52-53, je souligne)

Le contraste social entre les perspectives masculine et féminine est évident : la jeune Haner, sœur de la victime, prend le parti de Selandra (« "A parson!" Haner said, stung into defending her sister. »), alors que ses frères, Avan et Penn, lui font d'abord porter le blâme (« You should not have been alone with him »).

[358] La situation analogue de Sebeth, jeune dragonne se rapprochant aussi de la figure de la « fille perdue », fait l'objet d'une analyse au chapitre 3. Kidnappée puis violée, Sebeth doit subir le jugement de sa société.

La violence masculine faite à la dragonne n'est d'ailleurs pas immédiatement mentionnée : elle est élidée par les points de suspension, symboles du silence imposé aux personnages féminins. Ce sont, de fait, Penn et Avan, qui clament finalement à voix haute qu'il y a eu abus – et qui demandent réparation. Penn, particulièrement, ne le fait pas dans l'optique première de défendre sa sœur, mais son propre honneur en rappelant qu'il aurait fallu que le pasteur *lui* demande la permission de parler avec Selandra (« He should have asked me for permission to speak to you »). Cette dynamique est caractéristique des sociétés patriarcales humaines, où les corps des femmes (leur sexualité, leur capacité de reproduction, leur force de travail) sont perçus comme des monnaies d'échange (Tabet, 2004, 42). Dans ce contexte, une violence perpétrée à l'égard d'une femme est moins un affront fait à cette dernière qu'aux hommes (père, frère, mari) qui sont considérés comme ses protecteurs et ses « propriétaires » légitimes (Brownmiller, 1975, 26).

Avan, de son côté, paraît plus sensible que Penn à la détresse de Selandra. Plutôt que de la forcer à épouser son agresseur, il songe à une posture alternative (indiquée en italique) qui permettrait tout de même à cette dernière de vivre loin du pasteur : devenir la maîtresse, à défaut de l'épouse, d'un dragon à la position sociale avantageuse. Ce sont ici les dynamiques de pouvoir genrées et asymétriques qui sont dévoilées : si un mâle peut entretenir des relations hors mariage sans voir son statut atteint, la femelle disgraciée perd sa valeur. Un parallèle peut conséquemment être établi entre la teinte rose des dragonnes et la perte de la virginité chez les humaines. De fait, comme le rappelle Susan Brownmiller, dans une société patriarcale, « le vol de la virginité [est] une appropriation du bon prix qu'aurait valu [une] fille sur le marché » (1975, 28). Celle qui le subit est donc souillée, à la manière de Selandra, qui perd ses perspectives d'avenir[359].

5.3.1.1.2 Marques et dragon·nes : de la violence systémique aux écailles

Dans le corpus à l'étude, la notion de marquage se complexifie lorsqu'à la violence patriarcale faite aux protagonistes féminines s'ajoute la marque des dragon·nes. Le corps biologique des femmes (déjà marqué par les conceptions sexuées et genrées qui lui sont associées) est ainsi vu de manière d'autant plus péjorative dans les mondes secondaires. C'est le cas de Deirdra (*La Tueuse de dragons*, 2010) chez Héloïse Côté, de

[359] C'est par la bande que Selandra échappe aux deux destins proposés : sa servante, Amer, lui offre une potion ravivant sa teinte dorée, associée aux dragonnes intouchées. Cette solution comporte toutefois des risques, que Selandra accepte : « "If it doesn't work, you're no worse off than now. If it does, well and good. If it works too well, you'll be restored, but you'll not be able to blush when the right time comes. Now sit up and tell me you understand before I give it to you." » (56) Le choix revient à la jeune dragonne, dont l'accord éclairé est demandé par la servante. La résistance féminine est donc existante dans l'univers de *Tooth and Claw*, un réseau de solidarité féminine dissimulé aux mâles et reposant sur le consentement. C'est cet élément qui distingue les rapports entre les personnages féminins de ceux que ces dernières entretiennent avec les mâles : Selandra se voit retirer son agentivité potentielle par les personnages masculins. Agresseur ou frères, tous choisissent pour elle sans songer à lui demander son avis.

Malta (*The Liveship Traders*, 1998-2000) et de Thymara (*The Rain Wild Chronicles*, 2009-2013) chez Robin Hobb, et de Seraphina (*Seraphina Series*, 2012-2015) chez Rachel Hartman.

5.3.1.1.2.1 Rasage et tatouage

Elles furent violées.

Chez Côté, ce lien se tresse progressivement au fil de *La Tueuse de dragons*. Il passe par l'édification concomitante d'un univers secondaire patriarcal où les femmes sont perçues comme moins importantes que les hommes, où celles qui sont violées sont considérées comme « souillées » (voir chapitre 4), et par un rapprochement entre l'être humain, lea tueur·euse de dragon·nes, et le monstre traqué.

Considérés comme indésirables en Austrion[360], les individus qui chassent les créatures écailleuses sont reconnaissables physiquement. Leur crâne rasé constitue la marque de leur métier :

> *[Maître Bradeus] s'installe derrière Deirdra et empoigne sa crinière si vigoureusement que la jeune fille bascule.[…]*
>
> *« Comme ça, le venin de dragon ne brûlera pas tes cheveux et ta crinière ne restera pas prise partout. Tu seras plus libre de tes mouvements. »*
>
> *Elle hoche la tête d'un air absent, tout en continuant à caresser son cuir chevelu exposé à l'air libre. Elle a toujours su que le rasage précéderait son combat, puisque tous les tueurs de dragons depuis Ubad gardent leur tête nue. […] Bien que Deirdra connaisse l'histoire d'Ubad, voir ses cheveux éparpillés autour d'elle et sentir la peau lisse de sa tête sous ses doigts constitue une expérience bouleversante. Elle a l'impression d'avoir perdu les derniers vestiges*

[360] Leur « style de vie peu orthodoxe » (Côté, 2010, 38) va contre ce qui est considéré comme normal en Austrion, soit la sédentarité, à laquelle est liée la fondation d'une famille et la structure de pouvoir féodale en place (un seigneur règne sur ses serf·ves) : « sans terres, ils ne s'acharnaient pas à cultiver un sol rocailleux afin d'assurer la subsistance de leur communauté. Sans attaches, ils n'avaient aucune famille et ne paraissaient pas vouloir contribuer au renouvellement des générations. Sans lois sinon la leur, ils ne prêtaient de serment de fidélité à aucun seigneur et, parce qu'ils massacraient les enfants de Deirdris, ils ne semblaient pas respecter les esprits de la nature. À toutes ces raisons s'ajoutait encore leur consommation de dragonne, qui leur valait la désapprobation des bien-pensants, et leur mauvaise influence sur les individus faibles et aisément corruptibles. Enfin, la dernière – et non la moindre – cause de la faible popularité des mangeurs de cœurs était leur nature de tueurs et les problèmes qu'elle occasionnait. » (38) Les tueurs de dragon·nes sont ainsi perçus comme des agents du désordre plutôt que de l'ordre, alors que l'archétype est normalement associé au rétablissement de l'ordre. Cette conceptualisation porte, en creux, un écho à des questionnements contemporains : qu'arrive-t-il lorsque l'on ne respecte pas la nature ? La notion d'ordre est déplacée, décentrant le récit fondateur et civilisateur anthropocentré.

> *de sa féminité et de sa beauté. Bradeus lui a pris tout ce qu'elle avait, tout ce qu'elle était. Elle n'a plus rien. Elle n'est plus rien.* (Côté, 2010*,* 244, souligné dans le texte original)

Le glissement de la normalité de l'acte vers ses effets sur Deirdra dévoile la manière dont l'expérience est transformatrice – de façon négative – pour la protagoniste. Que la chevelure de la jeune fille soit rasée n'est pas un acte anodin : « Hair is indeed a veritable source of almost endless metaphors and symbolic meanings, from individual markers of identity to symbols of social demarcation […]. In short, hair operates not just an adjunct to the corporeal body, but constitutes a foundation for the social body. » (Barak-Brandes et Kama, 2018) Le changement de coiffure, notamment, peut être une manière, pour un individu, d'exprimer une transformation identitaire (Synnott, 1987). Ici, c'est bien l'identité de la jeune fille qui est métamorphosée : la perte de ses cheveux la change irrémédiablement, d'autant plus que le passage de son état d'apprentie vers celui de tueuse scalpe en chemin sa féminité. De fait, la chevelure des femmes est souvent dotée d'une symbolique érotique. Sigal Barak-Brandes et Amit Kama indiquent qu'en contexte patriarcal, le cheveu féminin est un signe de la moralité, de la sexualité et du charme de sa détentrice : « Cutting a woman's hair is […] a formidable symbol of public shame and marginalization » (2018). Raser sa chevelure n'a donc pas, pour Deirdra, la même connotation que pour ses compères masculins : là où ils s'élèvent, elle chute, y perd son pouvoir de séduction et son identité féminine (« perdu les derniers vestiges de sa féminité et de sa beauté »), ce sur quoi insiste le parallélisme « *Elle n'a plus rien. Elle n'est plus rien*. »

Ce changement identitaire de Deirdra est aussi cimenté à son retour du combat contre le dragon, qu'elle a finalement tué. À ce moment, son maître lui trace le tatouage des tueurs, « un sournius surmonté d'une étoile à cinq branches » (Côté, 2010, 39). Une seconde marque est apposée à la première :

> *Bradeus s'assied à côté d'elle et commence à tracer l'étoile du nord sur sa peau. Le processus est loin d'être indolore. Deirdra s'oblige à demeurer impassible en recourant à son mécanisme de défense habituel. Ce corps n'est pas le sien, elle est ailleurs, très loin, en train de traquer un dragon.*
>
> *Au bout d'un moment, maître Bradeus se relève et annonce : « C'est terminé. Tu m'auras dans la peau toute ta vie ! »*
>
> *Elle lui crache au visage et court vers la porte. Tout en essuyant la salive de sa figure, Bradeus lui lance d'un ton railleur : « Ne t'inquiète pas, Deirdra, ça ne durera pas longtemps ! Ce sournius n'était qu'un coup de chance ! Moi, je sais que tu n'es qu'une bonne à rien ! Tu n'es même plus bonne au lit ! »* (266, souligné dans le texte original)

La nouvelle marque de Deirdra est littéralement « inscrite » sur son corps, pour reprendre la terminologie de Guillaumin (1992/2016, 173). Son appartenance au groupe social des tueurs de dragon·nes est toutefois annoncée comme étant éphémère : Bradeus, joignant la violence verbale à la violence corporelle, ne perd pas l'occasion de dénigrer les capacités de la jeune fille sur le plan professionnel (son travail) et personnel (sa sexualité). À ses paroles s'ajoute la réaction physique de l'adolescente, qui a recours au « moyen de défense habituel » qu'elle emploie lorsque son maître l'agresse sexuellement (voir chapitre 4), soit la dissociation. La séance du marquage est dévoilée pour ce qu'elle est – le prolongement du viol de Deirdra, qui, à la manière de Selandra, la dragonne de *Tooth and Claw*, porte désormais les stigmates corporels et sociaux de la violence patriarcale sur sa chair. Elle est marquée comme étant doublement indésirable et marginalisée, à la fois tueuse et souillée, prisonnière d'un système qui s'évertue à la faire disparaître. Ce n'est donc pas la libération de la jeune fille qui est mis en scène, mais bien son emprisonnement – que la déclaration « C'est terminé. Tu m'auras dans la peau toute ta vie ! » de son maître confirme. Marquée par son métier, marquée par son viol. Deirdra devient, en quelque sorte, un monstre à deux têtes.

En témoigne le moment où la protagoniste rencontre un paysan et son fils parmi les ruines d'une maison dévastée par un dragon :

> Il dévisagea Deirdra, puis avisa le cimeterre et le bouclier qu'elle tenait de nouveau. Il leva aussitôt les bras.
>
> « Vous… Tu es une… une… »
>
> Il se signa en touchant de sa main droite son front, son nez, sa bouche puis le sol, son visage crasseux affichant un mélange de dégoût et de peur. […]
>
> « Toi aussi, j'te souhaite de crever, sale fauteuse de troubles ! C'est d'vot' faute, à toé pis tes semblables, si les dragons nous attaquent ! »
>
> La tueuse de dragons s'immobilisa. Elle se tourna vers les deux autres, sa lame dressée devant elle. Malgré la distance, le père tressaillit et s'assura d'une main que son fils était toujours caché derrière lui. De l'autre, il brandit sa griffe.
>
> « J'espère que Deirdris vengera ses enfants pis qu'un dragon te bouffera !
>
> — Ta malédiction ne vaut pas plus cher que ta griffe, se moqua Deirdra. Ce n'est pas une griffe de dragon, c'est une griffe d'ours. » (Côté, 2010, 5-7)

La tueuse est associée aux monstres qu'elle chasse : d'abord, par la crainte superstitieuse que manifeste le père de famille à son égard – effroi qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer celui de Tiff devant la fillette défigurée dans *Tehanu* de Le Guin. En effet, dès qu'il réalise à qui il a affaire, le paysan perd tout respect à l'égard de Deirdra. En témoignent ses paroles, barbelées d'insultes et de violence (« j'te souhaite de crever, sale fauteuse de troubles », « C'est d'vot' faute », « J'espère que Deirdris vengera ses enfants pis qu'un dragon te bouffera »), marquées par le passage du « vous » au « tu » du premier dialogue et par une hésitation initiale (traduite par les points de suspension) qui se transforme en agression (amplifiée par des points d'exclamation), mais aussi la série de ses gestes. De fait, l'homme « lèv[e] les bras », « se sign[e] », avant de « brandi[r] sa griffe ». Or, dans l'univers de *La Tueuse de dragons*, les gens du peuple ont coutume de faire l'acquisition de griffes de dragon·nes dans l'espoir que celles-ci tiendront à distance… les dragon·nes. L'association entre Deirdra et les créatures qu'elle traque ne peut être plus claire.

Un champ lexical de la terreur parsème aussi l'extrait, mettant d'autant plus en lumière la crainte ressentie devant Deirdra : le paysan l'observe avec « dégoût et […] peur », « trésaill[e] », cherche à protéger « son fils […] caché derrière lui ». L'épouvante et le souhait de l'homme de maintenir le mal à distance rappelle les réactions devant l'abject, le monstrueux, à repousser au-delà de la frontière de l'humanité. Le roman propose ici un glissement : dans la diégèse, les dragon·nes sont considérés, malgré les massacres perpétués, comme des « enfants » de l'esprit de la nature Deirdris (39) et les tueurs de dragon·nes, comme défiant l'ordre naturel. C'est l'être humain massacrant les créatures qui est, ici, abject, pas les monstres qu'il chasse[361]. S'érige alors un univers qui réactualise la formule liée à la figure archétypale du tueur de dragon·nes en la démasculinisant, mais aussi celle plus généralement associée au tueur de monstres, dont le personnage du Sorceleur d'Andrzej Sapkowski est sans doute l'incarnation la plus connue en fantasy contemporaine : un individu marginalisé, liminaire, entre l'être humain et le monstrueux, à mi-chemin, par ses traits mais aussi par ses capacités et comportements, à la fois hors de la communauté mais participant parallèlement à sa dynamique et à son maintien économique[362], social et matériel (puisque les vies sauvées des griffes du monstre permettent la reproduction sociale à long terme), et possédant par là un certain

[361] Cette limite entre respect et crainte se brouille continuellement au sein du texte : les habitant·es de l'Austrion craignent les dragon·nes, mais cherchent aussi à se protéger des tueurs qui les défendent face aux créatures ailées. Qui, dans cette perspective, incarne les véritables monstres ? Les dragon·nes ou les êtres humains qui les traquent ?

[362] Deirdra souligne à plusieurs reprises l'hypocrisie des habitant·es de l'Austrion, qui profitent de son travail sans l'en remercier : « les gens accusaient les tueurs de dragons. Pourtant, qui pouvait rapporter aux marchands la peau, la langue, le venin, le sang, les organes génitaux, les os et les autres parties des dragons qui se vendaient à prix d'or, sinon les tueurs ? Qui était assez brave, ou assez fou, pour éliminer les monstres qui ravageaient l'Austrion, à part les mangeurs de cœurs ? » (Côté, 2010, 38)

pouvoir malgré son statut qui devrait l'en priver. Les dynamiques entre norme et marges sont mises de l'avant : les marges sont socialement construites et situées, en plus de servir au maintien de la norme. Dans ce contexte, le statut de la tueuse est porteur d'une double symbolique : le métier comme la féminité souillée par le viol contribuent à la marginalisation de la protagoniste.

5.3.1.1.2.2 Écailles et difformités

Elles furent exilées.

Marginalisée, la protagoniste de la quadrilogie *The Rain Wild Chronicles* (2009-2013) de Robin Hobb, Thymara, l'est également. Au contraire des autres habitant·es des *Rain Wilds*, sur les corps desquels poussent des écailles au fil de leur vie en raison du contact prolongé avec une ancienne cité empreinte de la magie des dragon·nes sur laquelle leur ville a été construite, la jeune fille est née griffue, déjà écaillée comme un lézard. Or, une organisation sociale particulière régit les *Rain Wilds* : un système de marques, basé sur des critères morphologiques à la naissance, module les rapports sociaux et crée deux catégories de corps et d'individus. La première (les personnes nées « humaines », à la peau lisse) est socialement plus acceptable que la deuxième (les individus nés marqués, déjà transformés, ou plutôt défigurés, par la magie des dragon·nes). Parce que Thymara fait partie du second groupe, elle n'est pas exactement considérée comme un être humain. C'est pour cette raison qu'elle est recrutée en tant que gardienne (*keeper*) pour accompagner les dragon·nes difformes vers un nouveau territoire : « And so, in their wisdom, the Council has cast about for folk it considers expendable » (Hobb, 2009, 173) Si Thymara peut être sacrifiée, c'est qu'elle n'a pas ou peu de valeur. De fait, la connotation d'« expendable » évoque une dimension marchande. Dans la société mercantile des *Rain Wilds*, où les ressources tant humaines que matérielles sont rares, où la marchandisation des corps humains et animaux est nécessaire à la survie du groupe, et où le travail de chacun·e est indispensable au fonctionnement social, consommer sans produire est mal considéré : « [n]o one had a right to consume and not produce. It was not the Trader way » (43). La tradition, les règles, les manières de faire de la société sont mises en avant par l'utilisation des termes « a right » et « Trader way », et sont aussi continuellement renforcées par le vocabulaire marchand traversant tout le cycle. Dans *The Rain Wild Chronicles*, les ressources humaines et matérielles sont donc perçues comme un capital économique. Cette perspective contribue à la création de l'univers intradiégétique mercantile et à la formation du cadre de référence des personnages humains, dont celui du conseil local, figure d'autorité déterminant et renforçant les règles et rôles. Ainsi, le terme « expendable » prend une connotation d'autant plus violente : dans cette société marchande qui lutte pour sa survie et ne peut se permettre de « gaspiller » des ressources,

les corps indésirables, qui ne peuvent servir à la production et à la reproduction matérielle et sociale, doivent être relégués vers la catégorie du non-humain, déshumanisés avant d'être mis de côté.

Pour cette raison, lors d'une conversation avec son meilleur ami, Tats, Thymara se décrit ainsi : « never meant to survive at all, let alone wed and produce children. Invisible to some folk, barely tolerated by others » (144) ; « Always different. Not fit for marriage. […] Not even fit to live » (154) ; « "Unproductive" girls like her » (145). Les qualificatifs, connotés négativement, employés par la jeune fille sont révélateurs de qui elle est et de la position (ou absence de position) qui lui est attribuée dans le système social : marginale (« different », « barely tolareted »), voire invisibilisée (« invisible »), elle n'a pas sa place dans les *Rain Wilds* (« Not even fit to live »). Elle ne contribue ni au développement ni à la perpétuation sociale (« Not fit for marriage », « Unproductive »). À ceci s'ajoute le fait que les qualificatifs régulièrement associés à Thymara, comme « heavily marked » (203) et « marked by the Rain Wilds » (232), rappellent que ses griffes et écailles sont la *marque* physique et sociale de sa marginalité – une marginalité d'autant plus aggravée par sa féminité, qui, considérant la société de plus en plus patriarcale où elle réside, la rend dépendante à jamais de ses parents, lesquels ne peuvent lui trouver un parti. À 16 ans au début du premier tome, un âge où la plupart des filles des *Rain Wilds* sont mariées, Thymara ne peut espérer un avenir normatif.

Elle n'aurait d'ailleurs pas dû avoir d'avenir, sa société exigeant la mort des enfants nés trop écaillés. La suite de la même discussion avec Tats met en scène comment, du rejet des individus considérés comme non productifs, la société des *Rain Wilds* glisse vers la déshumanisation de ceux-ci :

> [a] lot of Rain Wild children are born, well, touched by the Wilds. And as they grow, they become even more different. So, well, people had to draw the line somewhere. Because, if you're too different when you're first born, if you already have scales and claws, then who knows what you'll grow to be? And if the ones like me married and had children, well, those children would likely be even less close to human when they were born, and might grow to be Sa knows what. (154)

Ici, Thymara, plutôt que de se révolter contre le destin qui lui est réservé, reprend le discours dominant des *Rain Wilds*. Elle édifie une limite entre les individus qui sont considérés comme des êtres humains et ceux qui ne le sont pas. Le glissement de l'appellation policée « too different » vers les périphrases « what you'll grow to be » et « Sa[363] knows what » révèlent que derrière la différence se cache un « quoi » péjoratif, inhumain et potentiellement monstrueux, plutôt qu'un individu à part entière. La reproduction de ces êtres

[363] Dans l'univers créé par Hobb, Sa est une divinité à deux faces, l'une masculine et l'autre, féminine.

doit, dans les *Rain Wilds*, être empêchée, au risque de métamorphoser les habitant·es en créatures trop éloignées des êtres humains (« less close to human ») qui ne peuvent être nommées. En cela, Thymara, en raison de son utérus, est jugée comme étant plus dangereuse qu'un garçon.

L'hésitation qui ponctue l'explication de Thymara (soulignée par son emploi récurrent de « well » et l'utilisation de virgules) est d'ailleurs la marque discursive d'un non-dit qu'elle transgresse malgré tout : elle a du mal à énoncer sa propre réalité, sa propre corporalité, ce qui témoigne du processus d'invisibilisation de ces êtres trop différents, excessifs, qui ont des griffes et des écailles. Trop visible, trop écaillée, elle est, en contrepartie, effacée par sa société : « Just as some of them never spoke to her or looked directly at her, so her existence was not a topic for casual conversation with outsiders » (152). L'être marqué ne peut être vu, regardé, nommé, disparaissant en marge de la zone d'intelligibilité. Ces gestes, ou absences de gestes, et ces dénominations qui relèguent Thymara hors de l'humanité mettent en lumière la violence que génère la structure marchande des *Rain Wilds* à l'égard des individus qui ne s'y conforment pas.

C'est pour cette raison que le voyage qu'elle entreprend aux côtés des dragon·nes n'a rien d'une migration et tout d'un exil : « A banishment of both the annoying dragons and an assortment of misfits from the population » (199). La violence systémique caractérise cette expulsion des corps sociaux atypiques : la régulation de la corporalité normative de l'individu devient régulation de la population. L'évincement des dragon·nes gênant·es (« annoying dragons ») et des inadaptés (« misfits ») permet toutefois une première association symbolique, sur la base de leurs différences, des créatures et des jeunes gens qui les accompagnent : les corps incomplets des premiers, qui figurent le manque, sont discursivement amalgamés aux corps excessifs, trop écaillés, de leurs gardien·nes. La société des *Rain Wilds* cherche à se débarrasser de l'excès comme de l'incomplétude. De ses monstres.

5.3.1.1.2.3 Écailles et cicatrices

Elles devinrent laides.

Si Thymara est née écaillée, ce n'est pas le cas de Malta, l'un des personnages focaux d'une des trois trilogies précédant *The Rain Wild Chronicles*, *The Liveship Traders* (1998-2000). Comme Eona, Malta accumule les marques, et au contraire de Thymara, elle ne vit pas tout de suite de rejet en raison de son apparence physique : sa beauté est plutôt louée dans sa ville d'origine, Bingtown, dont la haute société, auparavant égalitaire, est de plus en plus influencée par les mœurs patriarcales extérieures. Un accident de wagon, à la fin du second tome, lui cause une blessure à la tête. Comme Malta n'a d'abord aucun miroir

pour s'observer, ce sont les comportements et commentaires des hommes qui la renseignent sur son état : la paraphrase crue « the scarred one » (2000/2014, 167) est employée pour la désigner et l'homme avec lequel elle est enfermée à la suite de son enlèvement, le Satrape Cosgo, l'ignore, refuse de l'entendre, de la toucher et de la voir, tout en la trouvant trop visible : « He did not seem to hear her. "Don't touch me. Go clean yourself, and bind something across that. Feh! I cannot look at that. Get away." » (280)

Par ailleurs, lorsqu'un marin *chalcedean*[364] tente de violer Malta, c'est la vue de sa cicatrice qui le fait changer d'avis :

> "No!" she cried wildly. She tried to scrabble away, but he seized her ankle and casually jerked her back. Other men were standing up to get a better view. As he exposed himself to Malta, Kekki's words rushed back to her. "Fa-chejy kol!" she blurted. "Fa-chejy kol!" He looked startled. She pushed her hair back from her face. He **recoiled** suddenly in **horror**, **uttering** an **exclamation of disgust**. She did not care. It had worked. (279, je mets en évidence)

Par deux fois, Malta tente de résister à l'agression (en italique) : une première, en énonçant clairement son non-consentement (« No! ») ; la seconde, en apprenant au matelot qu'elle a ses règles (« Fa-chejy-kol! »). Cette tactique lui a été enseignée par une autre femme, Kekki, qui a été enlevée avec le Satrape et elle : si les *Chacledeans* n'hésitent pas à s'approprier des femmes seules, ils sont aussi dégoûtés par le sang menstruel, marque pour eux de l'impureté et de la souillure des femmes. Ici, la résistance à la violence patriarcale est transmise loin des oreilles des hommes, par un réseau de solidarité féminine tissé dans les angles morts de la domination masculine. La réplique est suffisante pour arrêter un instant l'agresseur – surpris, soit par l'état réclamé par Malta, soit parce qu'elle, une étrangère, parle sa langue. C'est toutefois un troisième geste de Malta qui repousse l'homme : celui de montrer sa figure, qu'elle avait gardée cachée jusqu'alors. La réaction ne se fait pas attendre, le champ lexical de la terreur (en gras) marquant le comportement de l'agresseur : « recoiled », « horror », « uttering », « exclamation of disgust ». À la féminité initiale de Malta, amplifiée par ses règles, s'ajoute donc une seconde marque : son apparence physique perçue comme abjecte.

La monstruosité de sa cicatrice est exacerbée par Malta elle-même. À plusieurs reprises au cours du troisième tome, la jeune fille tente d'imaginer, puis, une fois qu'un miroir se trouve à sa disposition, de regarder sa blessure. La focalisation interne centrée sur Malta témoigne alors de ses réactions et tentatives

[364] Un *Chacledean* est homme originaire de Chalced, pays situé au nord de Bingtown et des *Rain Wilds*.

de comprendre à quoi ressemble désormais son visage (en italique), tout en mettant l'accent sur la description de la blessure et sur l'aggravation progressive de cette dernière (en gras) :

> The cut down her forehead **had felt long and jagged** to her questing fingers. *Now she wondered: did it pucker, did it pull her face to one side?* (15, je mets en évidence)

> There was no mirror to consult. *She had avoided touching the scar on her forehead. She had not wanted to remind herself it was there*. Now she let her fingers walk over it. It **hurt**, but **not as much as it seemed it should** for all the blood and discharge. She *forced herself to explore it*. It was **as long as her forefinger** and **stood up in a thick ridge as wide as two of her fingers**. The **scar felt knobby, ridged and gristly like the end of a chicken bone**. A *shudder ran over her*. She *wanted to vomit*. (279-280, je mets en évidence)

> **The scar was far worse than she had imagined**. It **stood up, a double ridge of pale, rippling flesh that reached almost to her nose and disappeared in her hair**. She had touched the **lumpy cicatrix** in *disbelief*, and then *scrabbled back from the trunk in horror*. […] She *could not respond* to his [the Satrap's] hateful words. *Her voice was stilled*, *her gaze trapped in her own image*. For a time, she had *stared in silence, unable to move, unable to think*. (426, je mets en évidence)

À la description initiale simple succède une deuxième, plus longue, qui allie trois comparaisons, « as long as her forefinger », « as wide as two of her fingers », « like the end of a chicken bone », et les verbes modalisateurs « it seemed it should » et « felt ». Le troisième portrait de la blessure, quant à lui, est plus direct : il ne s'embarrasse pas de procédés esthétiques et décrit, le plus concrètement possible, l'état de la cicatrice, en mettant l'accent sur la vue et le toucher. À chaque fois, les réactions de Malta sont mises en relief : à ses interrogations initiales suivent les tremblements et le désir de vomir du deuxième passage, lesquels laissent place à la fixité de la jeune fille dans le dernier extrait. Malta, alors absorbée, capturée par son reflet, se fige. Elle ne peut ni parler, ni penser, ni bouger, immobilisée par sa propre monstruosité.

Ainsi, progressivement, la blessure de Malta se dévoile à la jeune fille et au lectorat, témoin des émois de la protagoniste. Le recours à la focalisation interne se veut à la fois un procédé visant à *masquer* la métamorphose de Malta – qui se transforme en vérité en être mi-dragonne à la suite de sa rencontre avec la dragonne Tintaglia –, à accroître la tension narrative, tout en *visibilisant* l'horreur de la transformation. L'inquiétude de Malta se métamorphose en abjection à mesure qu'elle prend conscience de ses changements. Elle ne les lie néanmoins pas à Tintaglia, mais plutôt à son accident de wagon. Le parcours de Thymara, dans *The Rain Wild Chronicles*, fait en ce sens écho à celui de Malta. Sa transformation, initialement douloureuse et suscitant son aversion, est confondue avec une blessure décrite à partir de la perspective de la jeune femme jusqu'à ce que soit révélée la vérité : « What had it meant to her earlier this afternoon? That

she was a freak and a monster. That she would never dare bare her body to any man; no, not before any person at all. Fingers growing on her back. » (2010, 477) Les ailes qui poussent sur le dos de Thymara sont les incarnations d'une monstruosité exacerbée. Thymara doit cacher son corps – ce faisant, elle écarte la possibilité d'être nue devant un homme, acte sous-entendant la potentielle intimité physique qu'elle souhaite. Dans les cas de Malta et de Thymara, la marque draconique se retrouve ainsi associée à une connotation d'abord fortement négative. Chez la première, il s'agit de la perte de sa beauté, dont la jeune fille s'était fait une armure, à la fois puissante et fragile, contre les hommes[365] ; chez la deuxième, c'est une transformation qui la prive de la possibilité – toute nouvelle – d'avoir des rapports sexuels.

Paradoxalement, si elle suscite son dégoût, c'est sa monstruosité qui protège Malta du viol : la jeune femme, naguère magnifiée, est reléguée du côté des créatures si horrifiques, si peu humaines, qu'elles ne peuvent être vues, touchées, senties. Le texte réarticule ici le mythe patriarcal selon lequel une femme « laide » ne peut être victime d'agression (Pollard, 1992). Or, les femmes ne correspondant pas aux canons normatifs de la beauté sont surreprésentées parmi les victimes de viol (Conroy et Cotter, 2017 ; Gilmore, 2018). Dans la fiction, tout se joue alors comme si la laideur féminine devait être poussée à son extrême, accompagnée de transformations physiologiques exacerbées reliées au non-humain pour que les agresseurs soient tenus à distance[366]. On retrouve donc, dans le cas de Malta, encore un écho à Méduse. Comme Méduse, Malta, naguère magnifique, est devenue si horrible que sa vue même en est insoutenable pour les hommes et repousse les agresseurs ; comme Méduse, Malta évite les miroirs, qui rendent pour elle concrète la vérité de son apparence abjecte ; une fois confrontée à son image, elle se fige, comme Méduse se transforme en pierre.

Néanmoins, si sa cicatrice permet à Malta d'échapper au viol et d'éloigner les attentions non désirées, elle n'en demeure pas moins une marque négative, avec des conséquences non négligeables sur le statut social de la jeune fille. C'est sa blessure qui, selon le Satrape, l'obligera à se replier, par défaut plus que par désir, à Trehaug, dans les *Rain Wilds*, loin de ce que lui considère comme la civilisation :

> "[…] Look at yourself, […] your face forever disfigured by these renegades! Yet you defend them. Why? Ah, let me guess. It is because you know that *no whole man would ever want you now*. Your only hope is to marry into a family in which your kin are *as misshapen as yourself*, where you can *hide behind a veil* and no one will stare at your frightfulness. […] There is

[365] Voir à ce sujet Pascale Laplante-Dubé et Amélie Lamontagne (2018), *op. cit*.

[366] Ce même schéma se trouve dans *Méduse* (2020) de Martine Desjardins. Les agresseurs, qui se rendent sur une base régulière à l'école de la protagoniste afin de violer les jeunes filles aux corps atypiques qui y vivent, ne veulent pas d'elle. Les yeux du personnage principal sont des vulves, faisant écho à la lecture freudienne de la figure mythique de Méduse, dans laquelle les organes génitaux féminins sont source d'effroi (Filloux, 2002, 107).

> nothing more freakish than a beautiful woman whose face has been spoiled. The finer families of Jamaillia would not even take you as a household slave. Such disharmony has no place in an aristocratic household." (2000/2014, 14, je mets en évidence)

Le rejet social de Malta est énoncé par le Satrape. Le destin de la jeune fille consiste à se retrancher vers un mariage à un homme qui n'est pas, lui non plus véritablement humain, puisqu'il n'est pas entier – « no whole man would ever want you now » ; « to marry into a family in which your king are as misshapen as yourself ».

Cependant, ce que le Satrape ne comprend pas, et ce dont Malta a pleinement conscience, c'est qu'une troisième marque s'ajoute à celles que porte déjà la jeune fille (son corps de femme et sa cicatrice) : celle de la fille déchue (Heinich, 1996, 235)[367]. Sa disparition, l'enlèvement qu'elle subit, est la source d'un stigmate social dont elle ne pourra pas se départir si elle réintègre la société de Bingtown :

> [S]he could never be who she had been. The ridged scar down her forehead was stigma enough, but to it would be added rumors and gossip. Reyn himself might still want her, but his family could not permit their marriage. She was a ruined woman. The only socially acceptable end for her in Bingtown was to live simply and out of sight. She set her jaw and let anger be her strength. She would never go back to that. She would churn her way forward against a tide of misfortune, and build a new life for herself. Dreaming of the past could only cripple her with longing. Resolutely she set thoughts of Reyn aside. Coldly she assessed the only tools that remained to her. Her body and her wits were hers; she would use them. (Hobb, 2000/2014, 575)

Rumeurs et ragots la poursuivront si elle tente de retourner à Bingtown. Malta ne pourra pas, contrairement à ce que le Satrape prétend, trouver un époux. Le statut de femme mariée lui est à jamais inaccessible, puisqu'elle est ruinée (« ruined »), sa réputation irrémédiablement détruite. Rappelons ici que la virginité des jeunes filles, à Bingtown, est essentielle à leur mariage et à leur statut. Socialement marquée comme indésirable en raison de sa disparition, qui laisse un blanc dans son existence et remet en question sa valeur, Malta devra à jamais se retirer, mener une vie simple et invisible (« out of sight »). Les cauchemars de Malta, dans lesquels la princesse qu'elle était se transforme en monstre souillé, dans lesquels son prétendant s'éloigne d'elle, dans lesquels la société de Bingtown se moque d'elle (393), deviendront réalité. Ici encore, la personne rejetée doit s'effacer, exister sans être visible. Malta refuse ce destin, souhaite s'en extraire et se reconstruire une vie, loin de son fiancé Reyn et du futur qui lui avait été promis, en faisant usage de ce qui lui appartient encore, son corps et son intelligence – signe de sa résilience, sa colère, comme celle des

[367] Bien que son expérience ne soit pas exactement la même que celle de Tess, dont le parcours a été analysé au chapitre 3, Malta se retrouve dans une situation analogue.

femmes violentées dont Méduse est le symbole (Wilks, 2000, 237), devenant sa force. Ses tentatives de se redéfinir au-delà de sa cicatrice et de son apparence doivent toutefois se faire loin des siens. Elle refuse de s'effacer complètement, tout en devant disparaître. Ce sont ces marques accumulées qui, chez Malta, la contraignent à ce choix : féminité, cicatrice et statut de fille déchue réduisent son horizon des possibles à un avenir qu'elle peine elle-même à entrevoir, mais qui est marqué par l'exil, comme celui de Thymara.

5.3.1.1.2.4 Écailles et automutilation

Elles se firent disparaître.

Dans *Seraphina Series* (2012-2015), corps féminin dévalorisé et écailles monstrueuses se croisent également pour donner forme à une protagoniste hybride, Seraphina, la narratrice autodiégétique. Vivant aussi dans une société où les femmes sont moins aisément en situation de pouvoir et plus facilement ostracisées pour leur sexualité que les hommes[368], la jeune fille est née d'une mère dragonne et d'un père humain. Or, l'accouplement entre les deux espèces[369] est interdit tant par les unes que par les autres[370], d'autant plus que les dernières décennies ont été marquées par une paix nouvelle et précaire. Inconsciente de son héritage et exposée aux discours décrivant les dragon·nes comme des ennemi·es monstrueux·ses[371], Seraphina grandit dans un royaume humain relativement stable, Goredd. Elle ne découvre qu'à l'aube de l'adolescence la nature de sa mère, effacée par son père afin de protéger la protagoniste[372].

Comme c'est le cas pour Thymara, la simple existence de Seraphina est niée par sa société. Elle n'a, par exemple, pas plus le droit de se marier : « Papa shrugged his narrow shoulders, a distant look in his sea-gray eyes. "I had some hope of marrying you off until these gruesome manifestations appeared on your arm and your –" He gestured at my body, up and down. » (Hartman, 2012, 45) Ici, le père, figure d'autorité masculine, relègue sa fille aux oubliettes. Ses paroles donnent corps à l'ostracisation sociale et son geste

[368] Seraphina est la demi-sœur de Tess, personnage principal de *Tess of the Road* analysé aux chapitres 4 et 5.

[369] Les dragon·nes de *Seraphina Series* peuvent prendre forme humaine et, moyennant un entraînement et un apprentissage des normes sociales humaines, se fondre dans la masse.

[370] Casey. A. Cothran y voit un écho aux enjeux historiques et contemporains liés à la race et à l'ethnicité (2014, 140 ; 147).

[371] « We all knew the stories – how whole villages had burned to the ground, how you'd turn to stone if you dared look a dragon in the eye, how valiant the knights were in the face of terrifying odds. » (Hartman, 2012, 37)

[372] « "I have neutralized every trace of your mother, renamed her, reframed her, given her another past – another life. […] I am trying to keep us both safe". » (Hartman, 2012, 34-35)

accentue la mise à l'écart de Seraphina : c'est l'apparence atypique de la jeune fille (les écailles sur son ventre et ses poignets) qui engendre son exclusion du système marital, la condamnant à la marginalité.

Au contraire de celui de Thymara, cependant, cet effacement de Seraphina prend la forme d'une violence systémique plus crue, moins policée que celle des *Rain Wilds*. Elle rappelle, selon Casey A. Cothran, la persécution religieuse historique et contemporaine (2014, 140) :

> "St. Ogdo had some specific recommendations, if memory serves[.] […] 'If soe'er the worms defile your women, producing misshapen, miscegenated abominations, suffer not such ghastly issue to live. Cleave the infant's skull with a thrice-blessed axe, ere its fontanelles harden like unto steel. Sever its scaly limbs and burn them in separate fires, lest they return in the night, crawling like worms, to kill righteous folk. Tear open the monster child's belly, piss upon its entrails, and set it ablaze. Half-breeds are born gravid: if you bury the abdomen intact, twenty more will spring up from the ground'" (Hartman, 2015, 46).
>
> 'Half human, all malevolence' was one of Abaster's best. Or: "If a woman hath lain with the beast, beat her with a mallet until she miscarries or dies. Let it be both, lest her horrifying issue live to claw its way out, or the woman live to conceive evil again." (213)

L'énumération prescriptive du premier extrait insiste sur la violence perpétrée à l'égard de l'enfant, énonçant en détail la manière dont l'époux doit réagir lorsque sa femme tombe enceinte d'un dragon : le massacre du bébé doit être consciencieux afin d'éviter que ce dernier se reproduise même dans la mort. L'être hybride, hors norme, doit être effacé physiquement et socialement. Dans le second extrait, la mise à mort de la mère se joint d'ailleurs à celle de l'enfant. La création de l'être hybride, malveillant (« Half human, all malevolence »), est causée par la femme, qui doit aussi être détruite ou elle sera de nouveau source du mal (« or the woman live to conceive evil again »). La femme est ainsi une mère victime dans le premier extrait, fautive dans le second. Marie ou Ève. C'est l'imaginaire binaire du féminin propre à la religion chrétienne patriarcale qui est réitéré dans l'univers secondaire. Ceci est d'autant plus accentué par le fait que la violence, au sein de la diégèse, est prescrite par deux saints, Odgo et Abaster. En citant leurs écrits, leurs ordres (incarnés par la série de phrases impératives), les personnages du roman renforcent le pouvoir de la parole divine, qui fait alors office de loi. Les êtres mi-dragons n'ont pas le droit d'exister. Les femmes qui les portent doivent être punies. Il revient à la société humaine, mais surtout à l'époux, à celui auquel la femme appartient (« If soe'er the worms defile *your* women »), de voir au maintien de l'ordre en empêchant

la reproduction de la marge : il doit abattre le monstre et le féminin[373]. Peur des femmes et peur des dragon·nes convergent couramment dans le roman : « My guard glared at me from under his helmet visor. […] “St. Masha and St. Daan, what were you doing in there?” “Female things,” I said, watching him balk at the mention of the unmentionable. Even my human half could frighten people. » (2012, 278)

Ironiquement, saint Odgo et saint Abaster (morts plusieurs siècles auparavant) sont, dans le tome 2 du cycle, révélés être mi-dragons. La mise en scène de la violence internalisée et répétée par les personnes mêmes qui la vivent est criante, et d'autant plus amplifiée par le fait que l'héroïne, Seraphina, y contribue elle aussi. De fait, au tournant de l'adolescence, la jeune fille, à l'apparence auparavant totalement humaine, se retrouve avec des écailles sur le bras et sur le ventre. La narration autodiégétique, plus intimiste, en donnant un accès privilégié aux pensées de la protagoniste, dont l'identité hybride doit demeurer cachée, révèle ses secrets et la perception qu'elle en a. Elle confirme que, comme c'est le cas de Thymara dans *The Rain Wild Chronicles*, la jeune femme a internalisé les discours sociaux : « being *ugly* » (45, je souligne) ; « I was a *monster*; that could never change » (174, je souligne) ; « That could be my next career: *instrument of torture*! Seducing prisoners, and then revealing my scales! They would confess out of *sheer horror* » (163, idem) ; « I was *monstrous*. There were things in this world I could not have » (227, idem) ; « I was a *scaly fiend*; I could have confirmed it with a hand up my sleeve. That could never change » (276, idem). Les insultes récurrentes que Seraphina s'assène sont amplifiées par son assurance de la fixité de sa situation : quoiqu'elle y fasse, ça ne changera jamais (« that could never change »), répète-t-elle.

À cette violence qu'elle réitère contre elle-même se joint une aversion pour son propre corps :

> I worked my right hand under the bindings of my left sleeve, feeling the *cold plates*, the *sharp scalloped edges*, my *bodily horrors*, and hating it. (205, je souligne)
>
> I usually left my chemise on – I hated myself naked – but now I took it off […].
>
> I paced, rubbing the scales on my stomach, mirror-smooth one way, *like a thousand sharp teeth* the other. This is *what* I was. This here. This. I made myself look at the *shingle of silver half-*

[373] Du côté de la société draconique, l'hybridité n'est pas davantage perçue comme étant positive, bien qu'elle n'engendre pas automatiquement la mort : « “It's not nearly as hideous as I always pictured it.” Orma, bless his shriveled dragon heart, corrected her. “She.” “Is it not infertile as a mule?” […] “She,” said Orma firmly, as if he himself had not made the same mistake the first time. » (Hartman, 2012, 28-29) Les hybrides sont relégué·es au rang d'objets ou d'animaux, considéré·es comme inférieurs·e, comme le montre l'usage du pronom « it » pour les désigner.

> *moons*, the *hideous line where they sprouted from my flesh like teeth pushing through gums*. (226-227)

Écailles froides, coupantes, horrifiques, hideuses. Métaphores, comparaisons alternent, mettant à jour la perception négative de Seraphina, la manière dont elle conçoit son corps : comme une silhouette immonde, presque dévoratrice (« like a thousand sharp teeth », « they sprouted from my flesh like teeth pushing through gums »), dangereuse. Haine et aversion marquent son discours, d'abord lorsqu'elle énonce clairement ses émotions (« hating it »), ensuite lorsqu'elle use du pronom démonstratif « this » pour désigner à répétition son corps avant de se faire violence pour l'observer (« I made myself look »). Notons également que le déterminant possessif « my » n'est pas toujours employé dans les énumérations des traits détestés, laissant le plus souvent place au déterminant « the », comme si Seraphina cherchait à établir une distance entre elle et les parties de son corps qu'elle hait. Elle les réaffirme néanmoins toujours comme siens à la fin de chaque énumération (« my bodily horrors », « my flesh »), ne pouvant leur échapper.

Cette haine du corps, en plus de mettre en lumière la manière dont un individu internalise les discours sociaux qui l'entourent, est d'autant plus significative lorsque l'on considère le public féminin (adolescent et jeune adulte) auquel est destiné le cycle *Seraphina*. Plusieurs travaux récents ont souligné l'insatisfaction des jeunes filles par rapport à leur corps pendant l'adolescence, voire à l'âge adulte, phénomène amplifié par les médias sociaux, qui idéalisent l'image de la jeune femme mince et en forme (Roberts et al., 2022, 240) : « Adolescent girls are socialized to derive self-esteem from their attractiveness and engage in social comparison to determine how attractive they are in relation to their peers » (Jones et al. 2004, cité dans Roberts et al., 2022, 240) Le corps ne correspondant pas au modèle normatif prescrit par la société devient source de honte, de souffrance, d'aversion, d'aliénation, de violences (240). Dans *Seraphina*, c'est la norme imposée aux femmes qui est incarnée, la haine de soi et de son écart face à cette norme qui deviennent écailles, favorisant l'identification du lectorat à la protagoniste.

Ladite haine est même source, chez Seraphina, d'automutilation, d'une blessure infligée à soi-même n'ayant pas pour objectif de se donner la mort, mais plutôt de se faire souffrir afin de soulager une douleur intérieure (Neuburger, 2006, 147, 150). Plutôt que d'accepter ses écailles, la jeune femme entreprend, dans un excès de désespoir, de les arracher :

> How dare the world be beautiful when I was so horrifying? […] I turned that last sleeve back, exposing my silver scales to the night. […]

> Hatred tore at my insides. I was desperate to stop feeling it; like a fox in a snare, I'd have gnawed my own leg off to escape it. I drew my little dagger from the hem of my cloak and stabbed myself in the arm.
>
> The dagger glanced off, but not without jabbing the tender human skin beside the scales. I clamped my lips together to muffle my cry of surprise, but my dull dagger hadn't broken the skin. I sliced at the scaly band with the side of the blade this time […], which was hard to do quietly; the steel slipped and sparked. I could start a fire with those sparks; I wanted to burn the whole world.
>
> No: I wanted to put the fire out. I could not live, hating myself this hard. (Hartman, 2012, 276-277)

Seraphina oppose la beauté du monde à sa propre laideur (« when I was so horrifying »), se comparant à un animal pris au piège (« like a fox in a snare ») afin d'exprimer la douleur qu'elle ressent à la vue de son corps hybride, auquel elle ne peut échapper qu'en sacrifiant un membre. C'est le désespoir et la haine de soi qui la poussent à se faire violence. On retrouve ici la mise en scène d'un des facteurs favorisant l'automutilation relevés par Neuburger : « la rage, rage tournée contre soi, l'impossibilité d'exprimer ses sentiments, la solitude… » (2006, 150) De fait, la colère initiale de Seraphina, son désir de brûler le monde (« I wanted to burn the whole world »), se mue rapidement en fureur qu'elle redirige contre elle : « No: I wanted to put the fire out. I could no live, hating myself this hard. » Seraphina veut éteindre sa souffrance et, avec elle, sa vie. La douleur psychique devient physique.

Pareillement, le constat des ravages qu'elle a causés à son corps, loin de la faire reculer, la mène à continuer :

> There was, indeed, a crusted scab where the scale had been; it squatted malevolently among smooth silver scales to either side. I ran a finger over it; it felt rough and sore. Compared with that fatblack scab, the scales were not so ugly. Trust me to turn my native hideousness into something even more hideous. I hated that scab. I pried up an edge, then had to look away, gritting my teeth and cringing with revulsion.
>
> Still, I did not intend to stop until I had torn a hole in myself again. (Hartman, 2012, 355)

L'automutilation se poursuit après la disparition des écailles. C'est donc moins un trait physique précis, marque de sa différence, que le discours internalisé sur sa propre monstruosité, sa propre excessivité (qu'elle soit tributaire de son ascendance draconique ou des conséquences de son comportement), qui engendre la violence. Seraphina aussi cherche à s'effacer, d'une façon analogue et pourtant différente de celle de Thymara dans *The Rain Wild Chronicles* : la violence physique, son passage à l'acte et ses séquelles,

visibilise la violence discursive. Seraphina voulait faire disparaître sa différence, mais affiche ce faisant sa haine internalisée. La figure hybride, l'humain·e et non humain·e, permet donc de l'incarnation d'un enjeu actuel dans la diégèse, qui risque de faire écho au comportement de certaines lectrices[374].

En résumé, tant pour Seraphina que pour Thymara, Malta et Deirdra, la marque draconique n'est pas, au début de leur parcours, positive : au contraire, qu'elle soit écailles, griffes ou tatouage, elle visibilise les violences systémiques dont les jeunes femmes sont victimes. Parce qu'elle est toujours accolée à celle d'une féminité considérée comme inférieure à la masculinité dans les univers secondaires respectifs des protagonistes, elle a également pour résultat d'amplifier et de rendre d'autant plus concrets les rouages sexistes – et capitalistes, dans le cas de Thymara – qui régissent ces sociétés. La marque draconique, dont la signification engendre discrimination discursive et violences physiques directes à l'égard des individus de sexe féminin, permet donc l'incarnation d'enjeux extradiégétiques, le plus souvent reliés à l'expérience de la féminité, au sein des œuvres.

5.3.1.1.3 Marque draconique et magie : diégétiser le contrôle du corps

Cette incarnation s'accentue dans les textes lorsque le trope de la magie y est joint. La notion de contrôle du corps, qu'il s'agisse de celui de la fertilité ou du viol, est souvent au cœur des déplacements opérés par cette convention narrative centrale de la fantasy.

Brian Attebery définit la magie de la manière suivante :

> [m]agical operations are grouped into principles resembling natural law […]. And uses of magic are governed by ethical strictures: one is responsible for the forces one unleashes. […] It is as rule-bound as language and, like language, extends its realm through metonymy and metaphor […] [T]he magical code allows the author to send messages about narrative sequence, about character, and about the ontological status of narrative statement (1992a, 55).

Il peut en aller de même pour les rapports entre les genres, comme l'indique Patricia Waugh : en permettant un écart de la réalité consensuelle, la magie est capable de décentrer et de subvertir les concepts normatifs

[374] Dans l'introduction de son article « Automutilation. Quelques généralités sur un nouveau symptôme » (2006), Robert Neuburger indique que l'automutilation est un phénomène connu depuis longtemps et cite comme exemples Marie de l'Incarnation et Sainte Marguerite de Cortone (146). L'imagerie de figures religieuses blessant leur corps trouve également écho chez Seraphina, considérée plus tard dans la duologie comme une sainte. Son comportement est cependant représenté comme le symptôme péjoratif d'une haine de soi, de la chair et de la différence transmise par sa culture. En cela, l'automutilation de Seraphina relève bel et bien de la concrétisation d'un discours contemporain.

de genre et d'identité (1989, 190). Elle est, par conséquent, l'un des moteurs de transformation majeurs de la fantasy. Elle peut contribuer à redéfinir le monde, qu'il s'agisse du monde primaire, lors du processus de création du monde secondaire, ou du monde fictif, par les actions des personnages.

Il en va de même pour la magie draconique : en plus de proposer une réflexion sur l'empathie et sur le lien entre animal et être humain (tels qu'analysés au début de ce chapitre), cette dernière se révèle une manière de concrétiser autrement, par le biais de la marque apposée sur les personnages féminins, le « pouvoir sur », la domination, dont deux des incarnations sont le contrôle de la fertilité et le viol.

5.3.1.1.3.1 Marque draconique et (in)fertilité : diégétiser le contrôle de la reproduction

La régulation des capacités reproductives des femmes par les hommes (souvent, les pères ou les maris) constitue un aspect des sociétés patriarcales dénoncé par les féministes (Brownmiller, 1975 ; Guillaumin, 1992/2016). Comme il a été démontré aux chapitres précédents, la figuration de la monstruosité merveilleuse rend concrètes les dynamiques à l'œuvre dans le corps social en les transposant dans un univers de fantasy où les protagonistes acquièrent davantage d'agentivité, allant parfois jusqu'à contrôler la reproduction des dragonnes auxquelles elles sont liées, comme chez McCaffrey (*Dragonriders of Pern*).

Chez Robin Hobb, on assiste cependant à une inversion de ces rôles : ce sont les dragon·nes qui contrôlent magiquement la reproduction des *Elderlings*, ces êtres humains qu'ils et elles ont transformés en hybrides. Les *Elderlings* doivent *demander la permission* à leur dragon·ne avant de tenter de se reproduire. Cette contrainte majeure ne leur est toutefois pas partagée avant que leur métamorphose ne soit entamée. Ce n'est que lorsque le bébé de Malta et Reyn oscille entre la vie et la mort qu'elle leur est révélée :

> [Mercor] was almost patient as he repeated what he had already told [Malta]. "No one here is sufficiently related to Tintaglia to accomplish what you ask. Her marks are on you and on your mate. She made you the Elderlings that you are. Your child has inherited from you the distinctive traits of the dragon who made you. For him to survive, the one who left her marks upon you must alter them so he can grow." […] Perhaps he tried to be gentle as he said, "You should not have bred without the permission of your dragon."
>
> "What?" Reyn demanded, fury scarcely caged in his voice.
>
> Malta made a small and hasty motion with her hand, trying to caution him to calmness, but as he stepped forward, his anger was like a cold cloud around him. Malta more felt than saw several of the dragon keepers who had accompanied them step closer to them. Plainly what she was now hearing was news to them as well. She glanced back over her shoulder and saw flecks of fury in one girl's eyes. Thymara, yes, that was her name.

"Permission?" the winged girl repeated in a low voice full of outrage. (Hobb, 2013,169)

Les noms « fury » (deux fois), « outrage » et « anger », de même que la comparaison « like a cold cloud around him » viennent donner forme aux vives émotions des *Elderlings*, qui n'ont jamais été informé·es de ce fait. Les plus jeunes, les gardien·nes, se regroupent autour de Malta et de Reyn tant par solidarité que par crainte. Ce mouvement trahit néanmoins le fait que les *Elderlings* font front commun, uni·es par leurs sentiments et par ce destin auquel ils et elles n'ont pas consenti. C'est d'ailleurs Thymara, « the winged girl », qui énonce clairement la colère qui la traverse. La jeune femme avait déjà, plus tôt dans le cycle, dénoncé le traitement qu'elle subissait entre les pattes de la dragonne Sintara : « And the stupid dragon who had caused [her wings] to grow there **without even asking her** was now wondering if she could *move* them. » (2010, 477, je mets en gras) La fureur s'emmêle, chez Thymara, au sentiment d'injustice, au fait que Sintara ne lui ait jamais demandé si elle souhaitait avoir des ailes. Ces dernières lui ont été imposées.

Cette absence de consentement libre et éclairé est aussi mise en lumière par Malta. Cette dernière, au contraire de son mari, se contient d'abord en espérant qu'un·e dragon·ne accepte de prendre en charge son enfant, Ephron. Elle change d'attitude lorsqu'elle comprend que son bébé mourra :

> There was nothing of apology in his tone, and a cold part of Malta wondered if dragons could even grasp the concept of regretting something they had done, or feeling responsible for the pain their carelessness could cause. Her fear vanished suddenly, leaving only her **fury**. If her son could not live, what did it matter what this dragon might do to her? […]. She felt her skin **flush with her anger** and knew that the crest on her brow and her scaling took on brighter colours as she did so.
>
> "I never asked for this!" Her low voice was swollen with **anger** and sorrow. "Tintaglia never sought our permission for the changes Reyn and I have experienced, let alone warned us that our baby might suffer for them. Our changes brought beauty and pleasure to us, but we would not have accepted them if we had known the price! […]" (2013, 180, je mets en évidence)

Ici, les mêmes noms sont employés pour décrire les émotions de Malta (« fury », « anger »), signe qu'elle se range, finalement, du côté des autres *Elderlings*. À cette furie se joignent toutefois sa tristesse et son regret : elle énonce clairement que si elle avait connu les conséquences de son choix, elle n'aurait pas accepté d'être transformée. De fait, chez Malta, la possibilité de s'élever, de devenir une reine (*queen*), s'oppose à celle d'être mère. La jeune femme s'est d'ailleurs fait la réflexion quelques pages plus tôt : « King and queen. It made her ridiculously sad. The dreams of Malta the girl might come true even as the longings of Phron's mother were destroyed. She had no words for it. » (140) Le statut de reine, de femme humaine métamorphosée, élevée par une dragonne (accentué, lors de la confrontation de Malta avec Melcor,

par la vive couleur de ses écailles rouges et de la crête qui couronne son front), entre directement en conflit avec la capacité de la protagoniste à être mère. Comme c'est le cas pour plusieurs figures féminines analysées au chapitre 3, la maternité semble difficilement aller de pair avec l'ouverture des possibles et l'acquisition d'un certain pouvoir.

Le blanc dans les connaissances des *Elderlings* est aussi formulé par Malta de manière à ce qu'il n'y ait aucun doute sur les informations manquantes ; il n'y a jamais (« never ») eu de consentement libre et éclairé, ce que Malta souligne une nouvelle fois plus tard dans le roman : « Tintaglia never asked me or Reyn if we wanted to be her Elderlings. She took us. » (371) Dans ce contexte, le verbe « took » peut tant renvoyer au fait de prendre possession de quelqu'un (enlever) qu'à celui de s'emparer d'un objet sans permission (voler) (S.a., s.d.i.). C'est la perception qu'a Malta des dragon·nes qui est ainsi révélée : des êtres puissants qui, considérant les êtres humains comme des objets qu'ils et elles peuvent faire leurs sans considération pour les conséquences, n'hésitent pas à les enlever.

C'est d'ailleurs cette absence de responsabilisation des dragon·nes qui, chez Malta, fait pencher la balance du côté de la révolte ouverte : elle avait accepté ses changements, profité de la puissance et de la beauté qui en ont découlé, mais remet désormais en question l'attitude de Melcor et délaisse le respect qu'elle avait pour les dragon·nes. C'est donc une considération éthique, celle de prendre la responsabilité de ses actions, que le lien magique diégétise, rend concrète. Le refus d'assumer ses actes, même s'ils sont accidentels, est critiqué, faisant perdre aux dragon·nes leur aura, leur supériorité morale[375]. La puissance, la domination qu'ils et elles incarnent va de pair avec un angle mort majeur, qui repose sur la négation des voix, des émotions et des expériences des individus dominés.

Cet affrontement entre une hybride qui, croyant avoir échappé au sexisme de sa société d'origine, voit sa capacité reproductive et le destin de son enfant autrement contrôlés, et une figure draconique qui ne regrette en aucune façon les comportements de son espèce met également en lumière les dynamiques de pouvoir régissant la nouvelle société en émergence – celle des *Elderlings* et des dragon·nes . Malta et les autres femmes *Elderlings* – dont Thymara – ont échangé une domination pour une autre, sans être informées des avantages et inconvénients de leur transformation. Or, même si l'échange analysé met l'accent sur la tension entre un personnage féminin dominé (Malta) et un personnage masculin dominant (Melcor), un changement

[375] Il est à noter que Melcor reproche, plus tôt dans la quadrilogie, à la dragonne Sintara de ne pas prendre la responsabilité de la transformation de l'*Elderling* Thymara, entamée de façon accidentelle. Malta, toutefois, n'est pas témoin de cet échange et ne perçoit ici que la froideur de Melcor.

subtil des rapports genrés et sexués se joue en arrière-plan. De fait, le groupe des *Elderlings*, aux corps magiquement contrôlés par les dragon·nes, est composé tant de femmes que d'hommes ; pareillement, il y a des mâles comme des femelles chez les dragon·nes. Dans ce nouveau rapport de pouvoir qui se tresse entre hybrides et dragon·nes, *ni le genre ni le sexe n'a d'incidence*. L'infertilité touche *tous·tes* les *Elderlings*. Ce que cette mutation des dynamiques de pouvoir engendrée par le lien humain·e/dragon·ne éclaire, c'est que le contrôle du corps et de la fertilité des femmes, dans les sociétés patriarcales, est le produit d'une domination sociale qui n'a rien d'innée, donc qui peut être changée. L'effet de la magie des dragon·nes sur les humain·es visibilise plutôt le fait que le sexisme est un discours imposé aux corps sexués, sans fondements biologiques réels (quoiqu'aux conséquences matérielles tangibles), au contraire du pouvoir qu'exercent les dragon·nes sur les *Elderlings,* fondé sur le lien du sang et le partage de la chair. Le marquage, en ce sens, joue un rôle à la fois négatif et positif pour les humaines devenues hybrides. Il permet des relations plus égalitaires et respectueuses entre hommes et femmes *Elderlings*[376], mais aussi des rapports plus inclusifs et diversifiés, comme le remarque Alise dans le quatrième tome au sujet d'un couple gay d'*Elderlings* :

> In Bingtown, it would have been a scandal for two young men to be so openly passionate. Here, their relationship was accepted by their fellow keepers, much as they accepted that Sedric and Carson were partnered. Perhaps once one realized how deeply one could bond with a creature as foreign as a dragon, all forms of human love seemed more acceptable. (Hobb, 2013, 129)[377]

[376] Ce contrôle des dragon·nes sur leur(s) *Elderling(s)*, qu'importe leur genre ou leur sexe, n'est toutefois pas une forme de contraception. En témoignent les nombreuses fausses-couches de Malta, laquelle parvient, de peine et de misère, à tomber enceinte pour finalement découvrir que son enfant ne survivra pas sans l'intervention de Tintaglia. La crainte de Thymara à l'idée d'une grossesse demeure également vive, notamment car elle a vu une autre *Elderling*, Jerd, vivre une fausse-couche difficile. La contraception n'est cependant pas absente du monde secondaire créé par Hobb : les femmes y utilisent des charmes, faits à partir du cocon de dragon·nes décédé·es, pour éviter les grossesses indésirées. Pareillement, chez Héloïse Côté, la protagoniste, Deirdra, « a lavé à répétition son sexe avec du venin de minusius pour éviter de concevoir des bébés. Le venin de minusius avait beau être dilué, il a probablement causé des dommages irréparables à son système reproducteur. » (Côté, 2016, 15) Sont mises en lumière les conséquences négatives possibles de la contraception sur le corps des femmes. En fantasy, si la dénonciation du contrôle du corps féminin et de ses capacités de reproduction n'est pas récente, l'exploration des enjeux reliés à la contraception l'est davantage. Tributaire de l'augmentation du nombre de femmes parmi les autrices et de la sensibilisation sociale grandissante aux dynamiques genrées, elle se retrouve aussi dans quelques œuvres de fantasy *Young Adult* ou de romantasy, où les héroïnes échangent avec leur partenaire à ce sujet ou s'inquiètent de tomber enceintes si elles ont des rapports sexuels. Du côté des œuvres mettant en scène des femmes et des dragon·nes, *The Aurelian Cycle* (2019-2022) de Rosaria Munda et *The Empyrean Series* (2023-) de Rebecca Yarros en sont des exemples récents. En fantasy, les passages mentionnant la contraception demeurent toutefois marginaux, s'inscrivant toujours dans un contexte plus large de dynamiques sexuées et genrées dont elle n'est qu'un aspect.

[377] La plupart des couples principaux sont hétéroromantisexuels ou homoromantisexuels, mais d'autres liens polyamoureux ou queers, sur les spectres de l'asexualité et de l'aromantisme, se tissent en arrière-plan chez les

5.3.1.1.3.2 Magie draconique et *mind rape* : diégétiser le viol

Les violences sexuelles constituent l'un des enjeux récurrents des œuvres étudiées, jusqu'à devenir un point pivot du parcours de quelques protagonistes (ainsi dans *La Tueuse de dragons*, *Dragon Heart*, *Eon & Eona*, *Tess of the Road*, etc.). Jusqu'à présent, j'ai analysé la façon dont le corpus visibilisait ces agressions, leurs contextes et leurs conséquences. Cependant, la culture du viol est, dans les textes, dénoncée à un second niveau, qui renforce le premier, plus convenu (un personnage masculin s'en prend physiquement à un personnage féminin) : par le biais du trope de la magie, qui peut permettre à la fantasy de visibiliser le viol autrement, par un système d'analogie, ce dont un cadre d'analyse restreint aux seules scènes d'agression sexuelle conventionnelles ne tiendrait probablement pas compte (Prater, 2012, 9). Pour ce faire, la magie prend la forme du *mind rape*, ou viol de l'esprit, que la plate-forme *TV Tropes* définit comme suit :

> A character is attacked by a villain in the most painful non-physical way possible: their mind and soul are assaulted with painful, horrifying visions, sensations, and/or memories, and their will and sanity broken until afterward they're powerless, hopeless and numb, but not dead, although they may wish they were. Minimal to no sexual contact actually occurs, but as the name indicates, everything else is there to resemble a rape — the ultimate violation of privacy and consent, extreme humiliation that annihilates all sense of self-esteem, near-absolute helplessness even against your very own mind and body, and the corrupt perversion of what could otherwise be a source of identity and joy. (s.d.j.)

Le cycle *Eon & Eona* (2008-2011) est un exemple qui emprunte au *mind rape*, tout en en subvertissant le trope pour visibiliser davantage l'agression sexuelle en cours. Au moment où le *mind rape* se produit, la protagoniste a déjà été sélectionnée par la *Mirror Dragon* lors de la cérémonie du choix en raison de sa féminité. Cette marque a donc, pour la première fois, eu une incidence positive sur son parcours. Cependant, la situation se tourne contre Eona dans la scène finale, lorsque l'antagoniste principal du tome 1, lord Ido, s'impose à elle en utilisant la magie de son propre dragon. La jeune fille se trouve impuissante :

> *Let me go*.
>
> […] His **hand closed over my mouth** and I gagged on the sweet metal of his blood. I sensed him draw more power, pulling up the earth's life force through the dragon, funneling it through his power centres **into me**. […] He **tore into my Hua**, **ripping through** to the centre of my being. A moment of shocked stillness, a sharp grab of understanding, and then I heard **the rasp** of his voice in my mind.

personnages *Elderlings* secondaires : Jerd a plusieurs amants sans avoir de rapport romantique avec l'un d'eux ; Davvie et Sylve dorment ensemble et forment un lien intime sans sexualité – et sont chacun·e en couple avec un autre homme.

> ***You are mine, girl***. […]
>
> Ido was **controlling my body**.
>
> He had **taken my will**.
>
> I screamed, but my mouth did not open and my throat made no sound. Cruel exhilaration **caressed me** as he released his hold on my wrist. There was no way to shed tears, but in my mind I sobbed with fear and fury.
>
> ***It will be worse if you struggle***. His mind-voice lilted with false sympathy (Goodman, 2008/2014, 302-304, l'autrice met en italique, je mets en gras et souligne)

La prise de contrôle d'Ido sur Eona est manifeste, de même que sa violence (en gras) et le désespoir de la jeune fille (souligné), incapable de bouger, dominée par l'homme plus fort, plus vieux, qui la réduit au silence d'abord physiquement (« his hand closed over my mouth »), puis magiquement (« I screamed, but my mouth did not open and my throat made no sound »). L'agression culmine en la phrase affirmative « You are mine, girl », marquant la possession et l'appropriation définitive de l'héroïne par Ido.

Cependant, la magie draconique, employée par Ido afin d'asservir Eona, est plus qu'une représentation de la maîtrise d'une adolescente par un homme mature : elle rend plus concret le viol en cours, particulièrement explicite, au contraire de la plupart des *mind rapes*, caractérisés par la quasi-absence ou absence totale de contacts physiques ou sexuels (S.a., s.d.j). Le parallèle entre la violence sexuelle et la violence magique est amplifié par la succession des phrases affirmatives suivantes, qui met l'accent sur le lien entre contrôle du corps et celui du pouvoir : « Ido was controlling my body. / He had taken my will. » Au fil de l'extrait, les verbes d'action employés et la reprise de la même structure syntaxique (sujet-agresseur + verbe + complément désignant une partie de l'être d'Eona), plus spécifiquement, insistent sur la pénétration de son être et sur la déchirure que la jeune fille subit non pas une fois, mais plusieurs : « funneling it through his power centres into me », « He tore into my Hua », « ripping through to the centre of my being ». La caresse finale, « caressed me », dont la structure est la même que celle des phrases à connotation pénétrative, vient confirmer l'analogie entre viol et abus magique en rappelant la corporalité d'Eona. Par ailleurs, la menace d'Ido, « It will be worse if you struggle », est une reprise de la crainte énoncée par plusieurs victimes

d'agression sexuelle : se faire blesser davantage ou pire, être tuées, si elles tentent de se défendre. C'est donc par les mots comme par la force que l'agresseur domine la protagoniste[378].

À cette première agression sexuelle et magique par Ido succède une deuxième, où violence physique s'entremêle une nouvelle fois avec violence magique :

> He knew he had me cornered. He traced my mouth with his forefinger, a soft caress that moved across my cheekbone until his hand found the looped plaits of my Dragoneye queue. I felt his fingers wind into it, pulling my head back. I turned away from his mouth and the slick press of his oiled beard.
>
> "Eona," he breathed against my skin. "Such a pretty name and hidden so deep."
>
> I struggled against him, against his use of my true name, ripped from the centre of my being. My fingernails found flesh. I dug and clawed. But it made no difference. I pressed my lips together, but his mouth was on mine, forcing me open (Goodman, 2008/2014, 312).

On retrouve ici une hybridation du *mind rape* avec la convention générique du *true name*, l'une des manifestations récurrentes de la magie en fantasy : « knowledge of names gives *power over* the [thus-named] things » (Attabery, 1992, 55, je souligne). Nommer un individu revient ainsi à dominer l'essence ou l'identité de ce dernier (Langford, 1997/1999, 966)[379]. En usant du *true name* d'Eona, Ido affirme, verbalise et rend concret, manifeste, physique, son plein contrôle sur elle. L'agression magique, l'utilisation coercitive de la dénomination arrachée, « ripped from the center of [her] being », est mise en parallèle avec la bouche d'Ido, qui par la force ouvre Eona (« forcing me open »). Être, esprit et corps sont joints dans l'agression sexuelle en cours.

Cette survisibilisation du viol par le biais de la magie draconique fait écho aux recherches de Lenise Prater sur les représentations des agressions sexuelles en fantasy, et plus spécifiquement à la part de ses travaux

[378] En cas de viol, la violence physique, bien que non négligeable, est une tactique moins employée que la coercition verbale (Stuckman-Johnson, Stuckman-Johnson et Anderson, 2003, 76-77). La domination par les mots constitue la forme la plus courante de violence sexuelle.

[379] Cette importance du trope dans la diégèse est d'autant plus affirmée par le fait que la possession du *true name* d'un·e dragon·ne est directement liée à la question du pouvoir et, pour Eona plus spécifiquement, à sa capacité d'échapper à la domination masculine : « I had no dragon name, no true power. No hope. » (Goodman, 2008/2009, 232)

qui s'intéressent à la façon dont le trope de la magie est employé pour mettre en scène celles-ci[380]. Prater y indique que l'usage de la magie comme « métaphore » du viol, s'il peut mener à des glissements dangereux, dont à la naturalisation des rôles genrés et à l'occultation du trauma relié au viol (2012, 68) [381], est un moyen d'étendre notre compréhension de la violence interpersonnelle (71), minimisée dans notre monde primaire : « [i]f the harm is registered, it is often understood in patriarchal terms, where bruises and evidence of further assault are necessary to prove that the violence has occurred. » (70) Dans ce contexte, les deux passages tirés du cycle *Eon & Eona* s'écartent peu de la représentation conventionnelle patriarcale de la violence sexuelle : la violence physique y est évidente et elle laissera ses traces sur Eona. Ils permettent néanmoins, par l'usage de la magie, de mettre en scène des blessures qui ne sont pas uniquement corporelles, mais qui s'étendent à la psyché de la narratrice, voire à son identité. Ces souffrances, plutôt que d'être minimisées, sont mises en avant. Rappelons également que la cause de l'agression repose sur le marquage d'Eona : elle est une femme qui pratique la magie, pouvoir qu'Ido souhaite s'approprier. La situation de handicap de la protagoniste ne peut néanmoins être ignorée, même si elle n'est pas mentionnée directement : elle réduit la possibilité de l'héroïne de s'échapper, car elle ne peut pas courir. Le fait qu'Ido ne soit pas découragé d'agresser Eona en raison de son physique atypique révèle bien l'agression sexuelle pour ce qu'elle est : un acte de pouvoir, qui n'a rien à voir avec le désir sexuel, sur une personne marginalisée et vulnérable[382].

Il en va de même dans *Seraphina Series* (2012-2015) de Rachel Hartman, où le *mind rape* constitue un enjeu central du deuxième tome, *Shadow Scale* (2015). L'antagoniste principale, Jannoula, une demi-dragonne comme l'héroïne, utilise le *mind-fire* (feu de l'esprit – une forme de magie propre aux demi-dragon·nes) pour prendre possession des autres hybrides. Elle vit d'abord à travers ces dernier·nières l'existence dont, depuis sa prison, elle est privée, puis les instrumentalise afin de détruire les dragon·nes et les êtres humains. La magie draconique, l'une des marques de son hybridité, devient un instrument de violence, là où elle était un outil de communication avec les autres demi-dragon·nes. Ces intrusions de la jeune femme commencent graduellement, doucement, et s'intensifient au fil du roman. Un vocabulaire toujours négatif, empruntant

[380] Voir « Damsels and Dragons. Representations of Gender and Sexual Violence in Contemporary Epic fantasy » (2012).

[381] C'est également le cas d'autres conventions de la fantasy, comme la dualité entre le bien et le mal (Prater, 2012).

[382] Les statistiques montrent que les femmes en situation de handicap sont surreprésentées parmi les victimes de violences sexuelles (Statistics Canada Government of Canada, 2014 ; Gilmore, 2018). Cette présence surproportionnée de femmes marginalisées (qu'elles soient handicapées, grosses, sans abri, âgées, travailleuses du sexe, trans, etc.) parmi les personnes violées est la raison pour laquelle la juriste Suzanne Zaccour affirme que « **[l]e viol ne résulte pas du désir sexuel, mais du désir de contrôle.** Les violences sexuelles sont des humiliations imposées par le violeur en quête de pouvoir. Elles n'ont rien à voir avec le physique de la victime. » (2019, 28-29, l'autrice met en relief)

parfois au champ lexical de la conquête militaire, parfois à celui de l'infestation d'insectes, est employé tant par le personnage principal, Seraphina, que par ses pairs pour décrire les agissements de Jannoula ou Jannoula elle-même : « Jannoula had *tricked* Dame Okra into reaching out » (Hartman, 2015, 185, je mets en évidence) ; « Jannoula […] has found a way to *infest* the minds of others » (185, idem) ; « *She's a* nuisance, *really. Pende grabs her, like plucking off a* tick. » (201, idem) ; « What does this Jannoula hope to accomplish by *invading* people's minds? » (185, idem) ; « She meant to *occupy me and never leave* » (189, idem) ; « the mind *invader* » (277, idem) ; « she hasn't *taken* Blanche or Nedouard yet » (239, idem).

Si l'attitude de Jannoula n'est jamais présentée de manière positive dans la diégèse, son pendant négatif est amplifié par son influence insidieuse sur Seraphina et les souffrances de la protagoniste. La violence de l'antagoniste laisse ses marques sur la jeune fille, laquelle, recroisant le chemin de Jannoula des années après l'agression initiale, réagit fortement à sa présence : « Jannoula's voice from Gianni's mouth brought everything back. […] I buried myself under blankets and spent the whole night reliving it all: the violation, the horror, the guilt, the sorrow » (165) ; « For a moment I feared I might vomit » (172) ; « Jannoula took my arm; I cringed at her touch » (233). Les conséquences, tant physiques que psychologiques, du traumatisme se font ressentir : Seraphina se culpabilise, revit les événements, ressent une intense aversion à l'égard de son agresseuse. La représentation de l'agression est ainsi nuancée, mettant en relief comment, des années plus tard, l'aliénation demeure, comment la souffrance est aisément réactivée, comment la violence est vécue encore et encore, dans le présent continuel du trauma. Ce sont les mécanismes du traumatisme qui sont ainsi rendus intelligibles par le biais du *mind rape*.

La complexité du viol est aussi présente dans la manière dont Seraphina réagit aux agressions initiales de Jannoula, survenues au début de son adolescence, au moment où elle découvre son identité hybride :

> Sometimes I would lose control of one of my eyes, or an arm or leg, which frightened me, until Jannoula explained. *I wanted to see the cathedral for myself*, she said, or *Just let me feel your velvet bodice*. It was perfectly understandable. She lived with such deprivation, and it was but a small sacrifice to give her tremendous joy. (155, en italique dans la version originale)

La perte de contrôle de son propre corps avive initialement la terreur de l'héroïne, jusqu'à ce que les paroles de son agresseuse viennent l'apaiser : à la manipulation physique succède la manipulation psychologique, manifeste par l'incursion subtile du discours rapporté direct de Jannoula dans la narration de Seraphina, qui tente à son tour de justifier la violence de l'antagoniste en utilisant les mots de cette dernière. Ici, la représentation de l'agression est d'autant plus complexifiée que le passage met en relief non pas la violence

physique, mais l'aliénation mentale qui lui succède. Il convient également de spécifier que Jannoula n'est, à ce moment, pas une inconnue pour Seraphina : il s'agit de son amie, d'une personne de confiance avec laquelle elle partage un lien mental intime. C'est par ce lien, cette vulnérabilité, que s'infiltre Jannoula : elle profite de la solitude de Seraphina, isolée, qui vient alors de découvrir qu'elle est une hybride, pour la dominer, plutôt que de tresser un lien d'empathie fondé sur le partage d'une expérience analogue[383].

De fait, la domination de Jannoula sur Seraphina s'édifie sur le besoin d'appartenance de cette dernière : « Jannoula bent over my prone form. She held out her hand, now humanly proportioned, and I grasped it gratefully. She pulled me to my feet; I threw my arms around her, weeping. She was my dearest sister. I loved her more than anything. I was overflowing with love. Words could not. I had never felt. » (161) Dans ce passage, les émotions de Seraphina à l'endroit de Jannoula sont amplifiées par la manipulation de cette dernière, ce que les deux phrases incomplètes finales mettent en évidence, reflétant la perte de contrôle de Seraphina sur ses propres pensées. Les sentiments de la protagoniste ne sont pas moins fondés sur un sentiment réel, qu'elle rend explicite après avoir échappé au contrôle de son agresseuse : « I wept. I had loved her, in fact, before she forced me to. » (163) Jannoula a donc abusé (« forced ») de la vulnérabilité de Seraphina, solidifié son contrôle sur elle en répondant à un besoin déjà présent – celui d'avoir une famille qui lui ressemble (« She was my dearest sister »).

Seraphina choisit aussi de tenter une sortie du cycle de la violence. Constatant que, dans un élan de solitude, elle a employé une magie similaire à celle de Jannoula pour se lier mentalement aux autres hybrides en leur donnant de faux noms – parfois insultants –, elle essaie de se racheter en leur rendant leur identité. Pour ce faire, elle se rend dans son jardin intérieur, où elle avait créé des avatars pour chacun·e :

> It was bad enough that I had affixed everyone's mind-fire to myself without asking. The least I could do was call them by their right names.
>
> I walked the winding paths, through meadows, over streams, among lush foliage, touching each upon the head and renaming them: Brasidas, Phloxia, Mina, Gaios, Gelina, Ingar, Camba, Blanche, Nedouard, Od Fredricka, Dame Okra, Lars, Abdo.

[383] Cette impossibilité de Jannoula à partager réellement est d'ailleurs soulignée par Seraphina lors de la scène finale du roman. La magie de Jannoula, plus particulièrement l'usage qu'elle en fait, est alors une manière de rendre visible sa difficulté à s'ouvrir : « Humans and dragons — everyone she had touched with word or deed — were linked to Jannoula with shining filaments. […] It was in service of the void at her heart, this light being drawn from all directions. *What she gave was nothing compared to what she took.* » (Hartman, 2015, 561, en italique dans l'original)

> I'd expected to feel everyone's presence more keenly if I named them; maybe it wasn't just shame that drove me, but some hope of renewal […]. (320)

L'importance accordée aux prénoms, accentuée par l'énumération de ceux-ci, traduit le respect de Seraphina à l'égard des autres demi-dragon·nes qu'elle s'est appropriés en raison de son manque de connaissance de la magie des hybrides. Elle humanise les individus qu'elle avait objectifiés lorsqu'elle croyait qu'ils n'étaient que le fruit de son imagination et pas des êtres réels, éparpillés à travers le monde. Plutôt que de tenter d'effacer ou de nier son acte, sa honte (dont elle ne peut se défaire), elle cherche un nouveau commencement, un renouveau (« renewal »), et se responsabilise. Briser le cycle sans minimiser l'impact de la violence demeure possible.

Jannoula, au contraire de Seraphina, ne tente pas de se défaire du cycle dans lequel elle s'est enfoncée. De fait, si elle agresse Seraphina, c'est qu'elle répète sur cette dernière un viol duquel elle est elle-même issue, et qu'elle a également vécu par le biais de la transmission des souvenirs maternels de sa mère dragonne, agressée dans une allée alors qu'elle revenait seule à la maison, sous sa forme humaine, la nuit :

> "[…] My mother left me the memory of my human father and my violent conception. She wanted me to understand human nature. She was a bell-exempt student, walking home at night; he was a rapist. I had nightmares about it when I was small, but now I've visited the alley where it happened. I understand what a fool she was. She should have killed him then and there, the treaty be damned. He was a monster; she was not monster enough." (532)

Le roman reprend le mythe de l'agresseur inconnu, qui dépeint le viol comme étant le plus souvent perpétré dans une ruelle par une figure masculine sombre, à l'identité diffuse (ici, le père humain sans nom de Jannoula), sur une jeune femme innocente (sa mère étudiante, une jeune dragonne qui n'a pas su, selon Jannoula, se défendre)[384]. Ce faisant, il réactive l'archétype du monstre masculin (Jannoula qualifie d'ailleurs son géniteur de « monster »), déshumanisant la figure du violeur et renforçant le stéréotype selon lequel l'agresseur est nécessairement une personne monstrueuse ne pouvant pas être, en réalité, un homme ordinaire. Comme l'indique Suzanne Zaccour dans *La fabrique du viol* (2019) les manières de désigner les

[384] Valérie Billette, Stéphane Guay et André Marchand, s'appuyant sur le travail de Kimberly A. Lonsway et de Louise F. Fitzgerald, écrivent que « [p]our plusieurs individus, l'agression classique serait commise par un étranger qui utilise une arme et qui agresse avec beaucoup de violence, à l'extérieur, dans une ruelle sombre, avec beaucoup de résistance de la part de la victime et résultant en des signes perceptibles de lutte. Toutefois, pour la majorité des victimes, ces éléments sont absents. (Lonsway et Fitzgerald, 1994) » (2005, 105) Notons que la culture populaire réactive couramment cette imagerie du violeur inconnu.

hommes violents dans les discours, à la suite de l'explosion de dénonciation du mouvement #MeToo, doivent être interrogées (67) :

> les violeurs ne sont pas des porcs, pas des monstres, pas des sauvages, mais bien des hommes ordinaires. […] Des femmes par milliers ne sont pas crues par la police, par les jurys ou par leur entourage parce que leur agresseur est un « bon gars », un homme normal qui n'a pas l'air du monstre ou du *creep* qu'on imagine lorsqu'on pense à la violence sexuelle. […] On cherche à rendre les violeurs reconnaissables et différents. […] **Quand un homme se regarde dans le miroir, il voit un homme normal, pas un monstre.** (69-70, l'autrice met en relief)

Si le roman *Shadow Scale* s'en tenait là dans sa représentation des violences sexuelles, il contribuerait de fait à renforcer le mythe du violeur inconnu et, ce faisant, participerait à l'invisibilisation discursive d'un phénomène réel : « l'agresseur est habituellement une personne connue de la victime, qui profite de sa relation de confiance ou d'autorité avec cette dernière pour l'agresser sexuellement » (Pouliot, 2007, 11). Or, les circonstances entourant la conception de Jannoula sont anecdotiques[385]. Elles servent à expliquer rapidement la genèse de l'antagoniste – qui aurait d'ailleurs pu subir tout autre type de viol et avoir les mêmes désirs destructeurs – et son importance narrative est mineure en comparaison à l'usage qu'elle fait de sa magie, incarnation du trope du *mind rape* au sein de la diégèse. Par conséquent, même s'il accorde une certaine place au mythe de l'agresseur inconnu, *Shadow Scale* montre aussi les faces multiples de la violence sexuelle en donnant une importance non négligeable au viol par la magie draconique[386]. Ce pouvoir violent a un rôle majeur dans l'arc narratif de la narratrice autodiégétique, qui doit guérir du *mind rape* perpétré par *une personne connue, sa seule amie de l'époque, et aussi un personnage féminin – ce qui est d'autant plus rare*[387]. En cela, la représentation et les mécanismes du viol sont d'autant plus nuancés : si Jannoula, l'antagoniste, est le produit d'un viol, a vécu elle-même le viol ayant mené à sa conception (par les souvenirs transmis par sa mère) et reconduit la violence dont elle a été la victime en devenant elle-même agresseuse, la protagoniste, elle, préfère s'éloigner du cycle de la violence et lutte pour que cette roue cesse

[385] Malgré le mythe nuisible qu'elles reconduisent, notons toutefois que ces circonstances font aussi écho à la crainte des représailles qui peuvent s'abattre, dans une société patriarcale, sur les femmes lorsqu'elles s'aventurent seules dans l'espace public pendant la nuit. De fait, la violence sexuelle patriarcale s'accompagne d'une limitation de la mobilité féminine, les femmes réduisant volontairement leur occupation de l'espace pour éviter les rencontres indésirables (Kelly, 1988, 31). Comme dans *La Tueuse de dragons*, où la protagoniste Deirdra risque davantage de se faire attaquer parce qu'elle campe seule, les femmes de la société de Seraphina, qu'elles soient dragonnes, humaines ou hybrides, subissent une violence sexuelle étrangère à leurs compatriotes masculins.

[386] Les agressions sexuelles perpétrées par un inconnu ne sont pas inexistantes : elles constituent cependant environ 10 % des agressions dénoncées (Institut national de santé publique du Québec, 2024 ; QuestionSexualité, 2025).

[387] La thématique de la violence sexuelle est récurrente chez l'autrice, qui en explore davantage les dynamiques dans son roman subséquent, *Tess of the Road* (2018), analysé aux chapitres 3 et 5.

de tourner. C'est ici le discours sur lequel se fonde le roman qui est dévoilé : tout individu peut être agresseur, lea protagoniste comme son opposant·e, mais le personnage reproduisant la domination, l'antagoniste, sera puni, tandis que celui reconnaissant la violence commise et refusant de la répéter, lea protagoniste, triomphera.

Dans le corpus analysé, cette possibilité pour tout personnage de devenir agresseur s'étend d'ailleurs régulièrement par-delà le sexe ou le genre. Pareillement, tous·tes protagonistes peuvent être magiquement agressé·es, qu'importe leur identité genrée et sexuée. Chez Rachel Hartman, Jannoula étend son influence à tous·tes les hybrides : Seraphina n'est pas sa seule victime. Chez Alison Goodman, Eona finit par retourner la magie draconique d'Ido contre lui et lui imposer sa volonté – ainsi qu'à la *Mirror Dragon* et à son ami Ryko[388]. Dans tous les cas, le pouvoir de l'agresseur·euse trouve sa source dans la magie draconique, qu'elle ait été appropriée par les êtres humains ou qu'elle soit employée par un·e dragon·ne ou un·e hybride. La dichotomie genrée féminin/masculin est ainsi démantelée, faisant écho aux observations de Lenise Prater dans son analyse de la magie et du viol en fantasy. Prater y indique que pour mettre en scène un portrait nuancé des agressions sexuelles, cette dernière doit d'abord reposer sur la déconstruction du sujet (ou de l'être humain). Celui-ci est défini dans la culture occidentale comme étant masculin, blanc, issu de la classe moyenne (2012, 201), mais également comme étant imperméable, tandis que symétriquement dans ce

[388] Chez Robin Hobb, le *mind rape*, également diégétisé, est cependant indépendant de la marque draconique apposée sur les *Elderlings*, ce pourquoi je ne l'ai pas inclus dans l'analyse principale : les dragon·nes n'ont pas besoin de marquer un être humain pour le dominer, bien que le lien établi avec un·e *Elderling* leur permette, comme il l'a été montré, d'avoir un pouvoir sur leur fertilité. La violence draconique prend la forme d'une manipulation verbale, magique, appelée « dragon glamour », laquelle est employée par les dragon·nes pour pousser les humain·es et les *Elderlings* (dont le genre n'importe pas) à se plier à leurs désirs. Cette magie coercitive est également perçue comme un acte invasif, voire comme une agression par plusieurs personnages. C'est le cas d'Alise, femme non marquée par les dragon·nes, que la solitude, le désir (« yearned », « longed ») de créer un lien avec autrui, mène à tomber sous le charme de la dragonne Sintara : « Alise's heart yearned for a bond with this creature. […] The more the dragon patronized and insulted her, the more she longed to win her regard. […] It had been a glamour. The dragon had been toying with her. She could not deny it, and she should have felt shamed to have fallen under her charm so easily. Instead she felt only a wretched longing to regain Skymaw's attention. It echoed unpleasantly how Hest had once made her feel, and that memory of utter humiliation finally broke the spell. » (Hobb, 2009, 358-359) Alise, comme il l'a été spécifié dans le chapitre 3, fuit, au début de *The Rain Wild Chronicles*, une relation conjugale abusive. Fascinée par les dragon·nes, elle saisit sa chance de les accompagner le long de la rivière en quête de la cité perdue de Kelsingra. Cependant, elle ne laisse pas derrière elle son passé : malgré les insultes, malgré le fait d'être traitée avec condescendance, elle cherche la reconnaissance de Sintara, comme elle se pliait à la violence de son mari, Hest. Et, surtout, elle en est *consciente*. Ici, les conséquences représentées ne sont pas physiques, mais comportementales – voir à ce sujet l'étude de Mags Lesiak et Loraine Gelsthrope, « The Invisible Abuser: Attachment, Victimization, and Perpetrator Perception in Repeat Abuse » (2025). Comme c'est le cas pour Seraphina, le traumatisme de l'agression devient intelligible par l'usage de la magie draconique. Le passage met en lumière combien il peut être aisé de retomber entre les griffes d'un agresseur, le même ou un autre, de reproduire la violence tout en voyant les rouages à l'œuvre. C'est, toutefois, la blessure psychologique de l'agression antérieure qui aide Alise à briser le cycle – à briser le sort, pour paraphraser Hobb : le souvenir de son humiliation la mène à échapper à l'influence de Sintara.

contexte, le féminin, l'une des incarnations de l'altérité, est perméable, pénétrable (70). C'est cette déconstruction que permet le système de magie de plusieurs mondes secondaires de fantasy :

> in a world where telepathy and mind-to-mind bonding can occur, the subject's boundaries exceed the body. In this circumstance, it is perhaps possible to reimagine the subject's vulnerabilities, to emphasise that the porous nature of the human (and not just female) body is the basis for pleasure and pain. (67-68)

En d'autres termes, parce que la magie a le potentiel de bouleverser la conceptualisation du sujet – genré, sexué, racisé, etc. –, elle ouvre la voie à la reconsidération des rapports personnels et des violences relationnelles et sexuelles, tout corps devenant, peu importe son genre ou son espèce (dans les cas qui m'intéressent ici), perméable, donc vulnérable (202). C'est ce qui se produit dans les œuvres analysées ici : *Eon & Eona* et *Seraphina Series* offrent un portrait complexe du *mind rape*. Le fait que tout personnage puisse y devenir agresseur, que tout personnage puisse y être agressé et que l'agression soit le plus souvent perpétrée par une personne connue du personnage dévoile les mécanismes du viol pour ce qu'ils sont : une domination produite, contextuelle, d'un individu en position de pouvoir sur un autre, qui n'a rien à voir avec un désir sexuel biologique irrépressible[389]. La magie des dragon·nes et la marque draconique ne font, en cela, que rendre tangible, survisible, ce pouvoir et ses conséquences à court et à long terme sur le corps et l'esprit. Ce faisant, elle déconstruit les nombreux mythes patriarcaux sur lesquels repose la conception du viol dans notre imaginaire actuel, proposant, selon Prater, un espace pour des contre-mythes féministes qui reconnaissent le trauma de la violence sexuelle (24).

Cependant, comme le rappelle aussi Prater, la représentation des violences sexuelles en fantasy ne doit pas uniquement se ranger du côté de l'analogie magique, puisque cette dernière peut aussi effacer le traumatisme du viol littéral, corporel (10)[390] :

> it is only through a particular combination of literal and metaphoric rape narratives that the trauma of sexual violence is illuminated. Magical violations as metaphors for rape do not necessarily dislocate rape from the body, but rather complicate our gendered notions of self

[389] Comme l'écrit Prater, la conception selon laquelle les hommes violent les femmes parce qu'ils ne peuvent se retenir une fois excités constitue l'un des nombreux mythes entourant le viol dans l'imaginaire patriarcal (2012, 7).

[390] C'est d'ailleurs ce que font les nombreux emplois métaphoriques du mot « viol », utilisés dans l'espace social comme outil rhétorique afin de symboliser l'horreur ou l'humiliation (d'un individu ou d'une nation) plutôt que comme un terme renvoyant à la violation sexuelle d'une personne (Prater, 2012, 9-10).

> and embodiment. Representing rape as an embodied violation *alongside* magical metaphors can in fact enable a more nuanced understanding of rape and embodiment. (251)

C'est ce qui se produit dans les deux cycles analysés ici : tant dans *Eon & Eona* que dans *Seraphina Series*, le viol réel côtoie le viol magique[391]. Les agressions sexuelles littérales ne sont absentes d'aucun de ces textes, au contraire du *mind rape* conventionnel, qui, par définition, s'accompagne rarement de contact sexuel. La magie draconique telle que représentée dans ces deux œuvres sert donc à amplifier, à accentuer la réalité de la violence sexuelle, à la survisibiliser pour la dénoncer et pour la déconstruire.

La monstruosité est donc une marque à multiples facettes : qu'elle prenne la forme de la féminité, de la situation de handicap, de brûlures, d'une couleur changeante, d'écailles, d'un tatouage ou de griffes, elle a pour objectif de rendre identifiables, indésirables, certains types de corps, puis d'ostraciser les protagonistes qui la portent. Les conséquences sont multiples : isolement, honte, internalisation des discours destructeurs, automutilation, vulnérabilité accrue à la violence, aux violences sexuelles et reliées à la fertilité. En cela, la marque monstrueuse est une manière de (sur)visibiliser les dynamiques du pouvoir et de la marginalisation.

5.3.2 Émancipation merveilleuse : marques, sexualités et corps réappropriés

La marque n'est cependant pas, dans le corpus, exempte de revers positifs. Plusieurs protagonistes en détournent la signification négative, que ce soit en lui donnant une valeur positive ou en découvrant qu'elle leur apporte aussi des bénéfices. Les regards des autres personnages, des dragon·nes comme des partenaires romantisexuel·les, et de leur société en général jouent alors un rôle clé dans cette resignification.

5.3.2.1 Du monstrueux au merveilleux : la parure écaillée

Chez Robin Hobb, le rapport négatif à la marque, soit aux déformations physiques (écailles, griffes, yeux lumineux, etc.) et au rejet social y étant lié, tend à être transformé lorsqu'un·e dragon·ne entre ouvertement dans l'équation et entreprend de guider – ou de s'approprier – les changements d'un être humain. La marque devient une parure glorifiée, le monstrueux se métamorphosant en merveilleux. De fait, les habitant·es des sociétés de Bingtown et des *Rain Wilds* n'étaient pas conscient·es que ces corps excessifs dont tous·tes cherchaient à se débarrasser étaient la conséquence d'un contact trop étroit et prolongé avec la magie des

[391] Il en va de même chez Robin Hobb, dans l'œuvre de laquelle la violence sexuelle est régulièrement représentée et dénoncée. Voir Lenise Prater (2012, *op. cit*.) et Amélie Lamontagne et Pascale Laplante-Dubé (2019, *op. cit*.)

dragon·nes, mais aussi de l'absence de ces dernier·nières. Disparu·es du monde lors d'un événement cataclysmique désormais oublié, ils et elles ne pouvaient gérer les transformations des humain·es :

> No one had connected the **unfortunate and sometimes grotesque disfigurements of the Rain Wild settlers** with the **ethereal beauty of the Elderlings** depicted in scrolls, tapestries, and legends. Scaled skin and glowing eyes were not always lovely to look upon, and in the cases of the Rain Wild offspring afflicted with them, their **life spans were greatly shortened**, not the near immortals that legend decreed the Elderlings were. **Vultures** and *peacocks* might both have feathers and beaks, but one did not confuse the two creatures. Yet Malta and Selden […] and Reyn […] had changed, just as those **touched by the Rain Wilds** changed, not toward the **monstrous** but toward the fantastic. Dragon touched, some now called them to distinguish them from the others. (Hobb, 2009, 263, je mets en évidence)

Une série d'antithèses oppose l'apparence de Malta, de son frère, Selden, et de Reyn (soulignés) à celles des habitant·es des *Rain Wilds* (en gras), accentuant non seulement l'écart entre les trois *Elderlings* et les autres êtres humains transformés, mais appuyant aussi leur passage du monstrueux vers le merveilleux : les traits qui, chez les autres, sont connotés péjorativement (« unfortunate and sometimes grotesque disfigurements », la vie écourtée), prennent une valeur positive (la beauté éthérée, la presque immortalité). La manière dont les *Elderlings* sont nommé·es, tributaire de la façon dont Bingtown et les *Rain Wilds* les conçoivent, vient cimenter leur nouveau statut : ils et elle ne sont plus « touched by the Rain Wilds », qualificatif qui, on l'a vu, désigne les corps trop visibles, trop monstrueux, dont la collectivité cherche à se débarrasser par l'exil ou la mort, mais sont « dragon touched ». L'appropriation par un·e dragon·ne d'un corps humain est ainsi rendue visible par ces sociétés, qui cherchent à différencier la monstruosité (« monstruous ») de la merveille (« fantastic ») en créant une nouvelle catégorie d'individus différents. La marque demeure, mais pas la laideur.

Cette superposition des valeurs symboliques associées à la marque draconique est également présente dans *Shadow Scale*, deuxième tome de *Seraphina Series*. La protagoniste éponyme découvre que, dans une autre société, celle de Porphyry, les hybrides sont révéré·es : « ityasaari were considered children of Chakhon, a god, and were revered. » (Hartman, 2015, 27) Comme dans le cycle de Hobb, la marque se dévoile ici comme un construit social, une connotation péjorative ou positive, un sens donné à un trait morphologique plutôt que la manifestation d'une nature intrinsèque. Elle est éminemment variable, révélatrice des conceptions du monde et valeurs des sociétés dans lesquelles elle se situe : elle crée des divinités chez les unes, des monstres chez les autres.

Un glissement similaire vers la beauté se produit dans *The Rain Wild Chronicles* chez Thymara, transformée en ornement. Née griffue, écaillée, « touchée » par les Rain Wilds, la jeune femme développe des ailes après avoir ingéré par accident le sang de la dragonne Sintara. La croissance des appendices, particulièrement douloureuse et terrifiante pour Thymara, qui ne comprend pas ce qui lui arrive, fait tant écho au parcours de Malta qu'à l'alliance chaotique entre Thymara et Sintara. La marque apposée par cette dernière sur le corps de la protagoniste, symbolisant d'abord la prise de possession de la jeune femme par la dragonne, se transforme alors que le lien entre elles se raffermit et se nuance : « [Thymara] mirrored Sintara's glory. […] "There. Next time you are moaning and sniveling that your dragon has no time for you, look over your shoulder and realize you already wear my colors. […]" » (Hobb, 2013, 104) Le rapport entre elles se précise et son interprétation se modifie : la marque de Thymara devient parure (« mirrored Sintara's glory », « you already wear my colors »), un signe distinctif d'appartenance, certes, mais également d'alliance. Le vocabulaire est celui de l'ornement. Thymara est un reflet, le miroir dans lequel la dragonne, vaniteuse, peut admirer sa propre gloire.

La situation est similaire pour Malta, dont les transformations, à la fin de la trilogie *The Liveship Traders*, ne nécessitent pas d'être cachées. Elles doivent être dévoilées. Or, au contraire de Thymara, c'est sa propre gloire que la jeune femme affiche plutôt que celle de sa dragonne :

> [The white lace gloves] came to her elbow, and were cleverly fashioned to permit hints of her gleaming scarlet scaling to show through the lace. Yesterday, one of her maids had told her that in the bazaar, they now sold gloves with glittering insets to mimic the effect.
>
> Malta looked at herself in the mirror disbelievingly. Everyone, everyone thought she was beautiful. Her gown was a confection of white with hidden panels of scarlet fabric that would flash only when Reyn whirled her on the dance floor. […] She set her hands to the tiny waist of the dress and spun before the mirror, nearly falling as she tried to turn her head to catch the flashing of the red. Then, laughing […], she left her dressing chamber. (2000/2014, 746-747)

Tous les habits de bal de Malta ont été conçus afin de mettre en valeur sa différence, des gants laissant entrevoir ses écailles à sa robe blanche, cousue pour faire écho, dans un jeu de mouvement, à la teinte rouge de ces dernières. À la différence de Thymara, toutefois, Malta n'est pas un reflet de sa dragonne, Tintaglia – dont elle ne partage pas la couleur[392]. L'appartenance à cette dernière est donc plus diffuse, moins visible et plus insidieuse, car elle a des conséquences, on l'a vu, sur la fertilité de la jeune femme. D'ailleurs, le miroir

[392] Les écailles de Tintaglia sont bleu argent : ce sont les hommes *Elderlings*, Reyn et Selden, qui ont pris les couleurs de Tintaglia. Malta se démarque par ses écailles rouges.

n'est plus, pour Malta, un danger, un objet qu'elle doit éviter, qui lui renvoie sa laideur, son ostracisation sociale et son avenir détruit, mais un endroit où elle peut admirer sa beauté, jouer et se regarder sans crainte. Si vanité il y a (Manukyan, 2009, 268), celle-ci prend la connotation positive de la réappropriation de soi. La différence n'est plus source de révulsion, mais d'admiration. Une admiration qui se reflète dans son comportement enfantin et dans le fait que des gants imitant ses écailles soient vendus au bazar. Une des servantes de Malta cherche même à reproduire sa cicatrice au front, devenue une crête flamboyante : « A comb, decorated with red glass, rested [in her hair] in artful imitation of Malta's crest. » (Hobb, 2000/2014, 745) Ce qui faisait honte à la jeune femme, cet excès qu'elle devait garder caché, est imité, visibilisé, doté d'une signification positive par les êtres humains, qui, plutôt que d'en être dégoûtés, s'en font une parure.

Chez Hobb, le lien avec un·e dragon·ne s'avère finalement nécessaire pour que la transition de la laideur vers la beauté s'opère, pour que le miroir ne devienne plus source d'effroi, mais une façon de rendre compte d'une magnificence qui n'a plus rien à voir avec la difformité qui faisait souffrir la protagoniste. Cette alliance change aussi la symbolique reliée à la marque. Bien que les corps des *Elderlings* restent différents au regard des autres êtres humains, ils peuvent être affichés. La différence doit donc être esthétique, belle, admirable, pour paraître, pour être *tolérée*. De fait, même si les *Elderlings* sont magnifiques, ils et elles ne sont pas toujours les bienvenu·es dans leur société d'origine. La quadrilogie *The Rain Wild Chronicles* le souligne à de nombreuses reprises, par une série d'antithèses qui accentue la situation liminaire entre monstruosité et magnificence, entre dégoût et émerveillement, dans laquelle ces êtres hybrides, touchés par les dragon·nes, se trouvent : « Some of the humans looked at her [Malta] with *wonder*, but as many regarded her with *disdain*. » (2009, 267, je souligne) ; « "[…] Many of these Rain Wilders *revere* her." / "And as many *despise* her! […]" » (2011, 208, je souligne). L'isolement spatial est également un signe de leur rejet aussi significatif que les rumeurs à leur sujet ou que les regards posés sur elles·ux : « All around the Elderlings [Malta and Reyn], seats had been left empty. » (181) La marque draconique est donc à la fois productrice de marginalisation et de puissance. Sa beauté la rend visible, tout en contribuant à son ostracisation, faisant des *Elderlings* des figures liminaires entre deux états, entre deux mondes. Dans cette perspective, le regard du dragon·ne sur l'être humain, cet œil tournoyant, terrifiant (Bile, 2000 ; Jones, 2000) qui choisit l'individu avec qui il établira un lien, n'est pas seulement dangereux, celui d'une créature puissante qui prendra possession d'un corps pour le modeler selon ses désirs : il est aussi transformateur, générateur de changement et d'émancipation *potentielle* pour les protagonistes, qui échappent *partiellement* à l'effacement social. Chez Robin Hobb, ce n'est que par la fondation d'une colonie d'*Elderlings* sur les ruines de l'antique cité de Kelsingra que Malta, Thymara et leurs allié·es trouvent une place dans le monde, loin des regards scrutateurs, alliant émerveillement et dégoût, de leur société d'origine. Dans ce lieu

géographiquement isolé, difficile d'accès, une nouvelle communauté se forme, et si elle n'est pas exempte de luttes pour le pouvoir, au moins les individus physiquement marqués, par les dragon·nes ou par les *Rain Wilds*, peuvent-ils s'y épanouir sans être sujets aux regards et jugements de leur société d'origine[393]. Or, les choses se jouent différemment chez Hartman, où l'héroïne Seraphina revient dans son royaume d'origine non seulement pour le sauver, mais pour s'y afficher comme hybride aux vues de tous·tes. Ces fins sont les reflets de postures à la fois opposées et complémentaires : partir, construire de nouveaux liens d'appartenance et un autre système, ou rester, tenter de changer les perspectives et de modifier la norme productrice d'exclusion.

5.3.2.2 Du besoin du regard masculin à la réappropriation de soi

Outre la beauté potentielle octroyée par l'hybridité draconique, le second élément contribuant à la transformation de la symbolique de la marque pour les jeunes femmes est, sans surprise, le regard masculin. Comme je l'ai démontré au chapitre précédent, la reconnaissance des qualités de la protagoniste par une figure mâle en position d'autorité, généralement l'intérêt romantisexuel[394], est nécessaire à l'élévation de cette dernière dans la diégèse. Le trope est également présent chez les femmes marquées par les dragon·nes, où le changement de perspective du personnage principal féminin sur son propre corps, qu'elle perçoit initialement comme monstrueux, s'opère au moins partiellement par le biais de l'amant.

Le phénomène est visible dans *The Liveship Traders* chez Malta, à laquelle les hommes ont laissé entendre qu'elle avait perdu toute désirabilité en raison de sa cicatrice au front. Elle craint initialement le regard de Reyn, son fiancé : « Eventually, she must stand before him, ruined and scarred, and face the disappointment in those extraordinary copper eyes. » (Hobb, 2000/2014, 663) Ruinée (« ruined »), tant socialement que

[393] Kelsingra devient également un lieu où les individus nés marqués par les *Rain Wilds* peuvent s'établir et fonder une famille, aller à l'extérieur sans porter un voile, loin des restrictions sociales de leur société d'origine.

[394] *Seraphina Series* met l'accent sur la relation hétéroromantisexuelle de la protagoniste éponyme avec Lucian Kiggs, cousin et fiancé de la reine Gisselda. Cette dernière est également l'amie du personnage principal. Plutôt que d'opposer deux jeunes femmes luttant pour l'affection d'un même homme, le cycle propose une alternative : Seraphina découvre être aussi attirée par les femmes et Gisselda révèle dans le second tome son amour pour la protagoniste. Gisselda et Lucian se marient à la fin du cycle – il s'agit d'un mariage n'impliquant aucun rapport sexuel – et il est suggéré dans sa suite, *Tess of the Road* (2018), que la fille nouvelle-née de Seraphina (enceinte de Lucian) est présentée au peuple comme l'enfant et l'héritière de Gisselda. Dans le trouple queer et polyamoureux, Seraphina trouve donc un espace d'amour et de reconnaissance, à la fois hors système et au sein du système. Le texte, quant à lui, ne rend pas totalement explicites les liens unissant Seraphia, Gisselda et Lucian : dans une stratégie propre à la fantasy queer, qui a, historiquement, tendance à habiter les blancs du texte, à user de phrases faussement pudiques et à reposer sur les capacités du lectorat à décoder ces éléments (Kenneally, 2016, 14) afin de suggérer le queer plutôt qu'à l'afficher ouvertement, le cycle *Seraphina Series* propose une sortie de la norme hétéroromantisexuelle où les personnages principaux trouvent un espace à eux au sein des failles du système dominant.

physiquement, marquée d'une cicatrice (« scarred »), Malta accorde une grande importance à la manière dont Reyn la percevra et le conçoit comme une figure en situation de pouvoir à laquelle elle doit rendre des comptes : « stand before him », « face the disappointment ». Ironiquement, le passage met également en lumière que le regard que le jeune homme posera sur elle est atypique : ses yeux cuivrés sont en vérité l'une des manifestations de la marque des *Rain Wilds* sur lui (marque qui est d'ailleurs déjà devenue celle de Tintaglia). La différence, chez le personnage masculin, est positive, source d'émerveillement pour Malta, tandis que chez la jeune femme, elle en fait une paria. La détresse de celle-ci est d'autant plus perceptible que son fiancé a parcouru la mer, accompagné de la dragonne Tintaglia, pour lui venir en aide, alors qu'elle croyait ne jamais le revoir.

Cependant, la réaction de Reyn est diamétralement opposée à celle que Malta appréhendait :

> In his bloody right hand he caught both of hers and held her touch away from him as his eyes fixed on her brow. His eyes widened and he dropped her hands. *Shame and pain scorched Malta*, but she did not look away from him. As if he could not resist the impulse, he lifted a hand. But he did not touch her cheek as she had hoped. Instead, his fingers went straight to her bulging scar and traced it through her hair. *Tears burned her eyes.*
>
> "Crowned[.] […] Crested like the ancient Elderling queen in the old tapestries. The scaling is just beginning to show scarlet. Oh, my beauty, my lady, my queen, Tintaglia was right. You are the only one fit to mother such children as we shall make."
>
> His words made no sense, but she did not care. There was **acceptance** in his face, and **awe**. His eyes wandered endlessly over her face, in **wonder** and **delight**. "Your brows, too, even your lips. You are beginning to scale. Help me up[.] […] I must see all of you. I must hold you to know this is real. I have come so far and dreamed of you so often." (681, je mets en évidence)

Aux sentiments de Malta (en italique), dévastée par la détresse, s'opposent ceux de Reyn, que la jeune femme interprète d'abord comme du dégoût. De fait, dans le premier paragraphe, la focalisation interne centrée sur les pensées de Malta masque les réflexions de son fiancé, tout en mettant en lumière l'importance de son regard (« his eyes fixed on her brow », « His eyes widened »). Sa main, qu'il retire, traduit pour Malta son aversion, constitue la preuve que, ruinée, défigurée, elle vivra le rejet qu'elle appréhende.

Toutefois, plutôt que d'éviter la cicatrice de Malta, Reyn a une réaction contraire à celle des autres personnages : il ne recule pas, il la touche, non pas à la joue, comme elle le souhaite, mais sur le front, sur la marque de cette prétendue monstruosité. Ce n'est qu'à ce moment, une fois le contact établi par le geste et la parole, une fois la laideur de la cicatrice (« scar », souligné) transformée en couronne, en crête royale

magnifique par les mots de Reyn (« Crowned », « Crested like the ancient Elderling queen in the old tapestries », « my beauty, my lady, my queen », soulignés), que Malta parvient à lire le regard du jeune homme. Le nom commun « acceptance » est rapidement suivi d'autres noms à connotation positive : « awe », « wonder », « delight » (en gras). À ses yeux, Malta ne doit pas se cacher. Il veut la voir, toucher ce qui aurait dû être effacé (« I must see all of you. I must hold you »). L'acceptation de Reyn est ainsi plus qu'une ouverture à la différence de Malta : elle est admiration et désir, métamorphose la laideur de la marque en beauté, rêve devenu réalité (« I have […] dreamed of you »). Sous ses yeux, ses gestes, ses paroles, la jeune femme se transforme. Les effets s'en font immédiatement ressentir, Malta se précipitant vers sa tante Althea dès qu'elle le peut pour lui annoncer la nouvelle : « "Reyn thinks I'm beautiful. Can you believe that? Do you know what he said about my hands? […] He thinks I'm beautiful." Her niece's eyes shone with joy as she rattled words at Althea. And more than joy? […] Reyn was right. Malta had a Rain Wild gleam to her eyes now. » (668) La répétition des paroles de Reyn, qui encadre le début et la fin du discours rapporté direct de Malta, met en relief l'importance de l'opinion du jeune homme pour la protagoniste. Après avoir cru et s'être fait dire pendant des mois qu'elle avait perdu sa beauté, elle ressent le besoin de clamer son bonheur, d'afficher à ses proches que sa différence, ses écailles, ne doivent pas être source de malheur, d'effacement et de laideur. D'ailleurs, sa joie, ici, se joint à la marque réelle de la dragonne : si son euphorie à l'idée d'être (enfin) désirée est apparent, elle est amplifiée par ses yeux qui brillent et qui trahissent sa transformation en *Elderling* – qu'Althea confond avec la seule chose analogue qu'elle connaisse, la marque des *Rain Wilds*. La monstruosité devient merveilleuse.

Pareillement, dans *Seraphina*, l'intérêt romantisexuel de la protagoniste éponyme est responsable du changement de perception de cette dernière de son corps, du passage du monstrueux vers le merveilleux. Dans l'une des scènes finales, la jeune femme n'a d'autre choix que de révéler son secret à Lucian Kiggs, pour qui elle a développé des sentiments. Plutôt que d'être dégoûté par son apparence, comme le craignait Seraphina, il accueille aussi sa différence :

> "Your lies didn't stop me loving you; your truth hasn't stopped me either."
>
> I looked down reflexively; he was holding my left hand. He noticed my discomfiture and with a deft and delicate touch folded back my sleeve – all four of my sleeves – exposing my forearm to the frigid air, the fading sunset, and the emerging stars. He ran his thumb along the silver line of scales, his brow puckering in concern at the scab, and then, with a sly glance at me, he bowed his head and kissed my scaly wrist.

> I couldn't breathe; I was overcome. I didn't usually feel much through my scales, but I felt that to the soles of my feet.
>
> He replaced my sleeves, respectfully, as if draping a Saint's altar. (Hartman, 2012, 447)

Le respect avec lequel Lucian touche Seraphina marque chez la jeune femme une transformation du monstrueux vers le merveilleux. De fait, la marque qu'elle cachait sous quatre couches de tissu est mise à nu, mais ne suscite aucune aversion chez lui. La violence que devrait subir Seraphina, dont la société ordonne l'extermination des hybrides (surtout par les hommes), est remplacée par la douceur du geste, l'inquiétude à la vue des blessures qu'elle s'est infligée, le désir du baiser. Le corps qui ne devait ni exister, ni être vu, ni être touché est ainsi non seulement respecté, mais aussi révéré par le personnage masculin : la comparaison finale (« as if draping a Saint's altar ») dévoile que le bras écaillé de Seraphina est perçu comme une merveille, une source de respect pour Lucian, et annonce l'intrigue du second tome, dans lequel les saint·es honoré·es, qui ont abattu les dragon·nes menaçant la population, sont révélé·es être des hybrides. Le passage comble ainsi le gouffre qui existe, dans l'imaginaire occidental mais également réifié dans le monde secondaire de Seraphina, entre la figure draconique, monstrueuse, menaçante, devant être éliminée, et le saint humain, glorifié, qui abat la créature. Plutôt que d'être détruit, l'entre-deux est honoré par le jeune homme, par la figure masculine qui devrait, selon la tradition, avoir pour charge de mettre à mort l'hybride, le monstre impensable, inacceptable. Cette métamorphose du monstre en merveille est d'ailleurs soulignée par l'héroïne à la fin du roman : « We were all monsters and bastards, and we were all beautiful. » (450) Seraphina s'approprie ce qu'elle a perçu dans les gestes de Lucien. Elle l'étend au jeune homme – lui-même fils illégitime d'une princesse – et à une collectivité diffuse, qui, englobée par le pronom pluriel « we », n'est pas autrement nommée. Ce faisant, elle fait partiellement paraître ce qui est effacé, les individus rejetés dans l'ombre, et leur transmet cette beauté et cette désirabilité que Lucian a contribué à faire éclore[395].

Un événement analogue contribue à la transformation que Thymara, l'un des personnages focaux féminins de *The Rain Wild Chronicles*, pose sur son propre corps. C'est la réaction de son premier partenaire sexuel, Rapskal, à la vue de ses ailes qui participe à ce changement de perspective. Thymara ayant initialement du mal à concevoir qu'elle puisse être en train de se transformer en *Elderling* sous l'influence de Sintara,

[395] Les paroles de Seraphina annoncent aussi l'intrigue du second tome, où elle découvre ne pas être la seule hybride.

réitérant continuellement l'oppression à laquelle être née griffue et écaillée l'a conduite[396], les paroles du jeune homme sont pour elle inattendues :

> "So beautiful. I wish you could see them for yourself. You would never feel shy of them again, never cover them again. Move them, just a little, would you?" (Hobb, 2011, 230)

> It was the first time in her life that she had felt beautiful. His eyes were on her face, and she could suddenly believe what she saw in them. It was heady to know she was attractive, to see that mirrored in his eyes. Intoxicating like nothing else she had ever felt. She tried her smile on him. His eyes widened and she heard him swallow. (233)

La fascination de Rapskal (premier extrait) et les yeux qu'il pose sur elle (deuxième extrait) sont des vecteurs de changement fondamentaux pour Thymara. Le regard du jeune homme est nécessaire à l'acceptation de son corps et de son désir. Les yeux de Rapskal, mais aussi ses paroles, sont un miroir dans lequel Thymara peut s'observer et se voir différemment. Elle s'y métamorphose en créature merveilleuse, désirable et puissante. Ce pouvoir de la jeune femme s'affirme lorsqu'elle comprend qu'elle produit un effet direct sur Rapskal, ne serait-ce qu'en lui souriant (« His eyes widened and she heard him swallow »). Ainsi, dans cet extrait, Thymara n'est pas uniquement transformée par le regard du jeune homme : elle commence à apprivoiser le fait d'être désirée, à s'approprier son propre corps en recréant une situation dans laquelle l'attirance de Rapskal devient manifeste. À faire preuve d'agentivité.

En ce sens, il ne serait donc pas totalement juste d'affirmer que seul le regard masculin possède un pouvoir transformateur pour Thymara. La jeune femme, en réfléchissant par la suite à ce qui l'a menée à ce premier rapport sexuel, montre que c'est plutôt elle qui a choisi de briser les chaînes sociales qui la confinaient à la solitude et à une chasteté non désirées : « "I think I said yes to myself, and Rapskal happened to be the person who was there when I said it. That doesn't sound very nice, does it? But there it is and it's the truth." » (2013, 39) Le pouvoir de séduction est fait sien, lui permettant de commencer à s'émanciper des contraintes que sa société lui imposait : « her father's rules » (2011, 255 ; 2013, 356) sont d'ailleurs évoquées afin d'expliquer pourquoi Thymara refusait d'avoir des relations sexuelles. Parce qu'elle est née déjà transformée, écailleuse, trop loin de la définition normative de l'être humain, elle n'aurait pas droit à la sexualité, car cette dernière aurait pu mener à la naissance d'enfants trop marqués, et brouiller davantage

[396] « Even the statues were perfect images of perfect creatures, caught and frozen in the stone. *I don't belong here,* she thought. She was not perfect like these carvings, not precisely formed like the fitted paving stones and squared doors. She was lesser, deformed, unfit. As she had always been. » (Hobb, 2011, 149)

la frontière entre monstre et humanité. En se disant « oui » à elle-même, elle s'affirme, selon ses propres règles : pas celles de sa dragonne, qui la pousse à s'accoupler sans regard pour ses partenaires, ni celles de sa société d'origine, Trehaug, ni celles de la nouvelle communauté d'*Elderlings* qui se forme, où les jeunes hommes cherchaient initialement à la contrôler.

D'ailleurs, à la différence de Malta et de Seraphina, Thymara n'entretient pas de relation romantique avec Rapskal, même si elle l'apprécie. Elle lui préfère finalement Tats, un autre *Elderling*. Si le regard de Rapskal est déterminant, l'aidant à cheminer vers l'émancipation des contraintes du marquage, il n'est pas tout à fait situé dans un schéma narratif reprenant les codes de la romance[397]. De fait, dans les cas de Malta et de Seraphina, l'énonciation de l'opinion de l'intérêt romantique constitue un moment charnière dans leur quête hétéroromantisexuelle, à laquelle s'emmêle leur souhait de sauver ou de changer le monde. L'acceptation, le désir de l'amant, est nécessaire à leur élévation, à leur émancipation du carcan de la monstruosité, et précède l'affirmation de leur couple. Ce faisant, leur parcours reconduit aussi le schéma de l'héroïne, de la jeune fille à marier[398]. Néanmoins, il convient de noter qu'aucun des actes des intérêts hétéroromantisexuels n'éclipse ceux des protagonistes féminins au cours de la diégèse : Seraphina a déjà sauvé son royaume de l'attaque d'un dragon quand Lucian lui déclare son amour ; Malta s'est déjà sauvée elle-même lorsque Reyn et Tintaglia la retrouvent, tout en contribuant à apaiser le conflit armé qui culmine à la fin de la trilogie *The Liveship Traders*. Dans ces deux cas, l'aide qu'apporte le regard masculin se situe davantage du côté des enjeux privés que des enjeux publics. En cela, Seraphina et Malta sont représentatives d'une modulation des dynamiques genrées et des attentes normatives de la romance : le regard et l'appui de l'amant ne sont pas obligatoires à la validation publique, mais constituent un apport supplémentaire aidant la protagoniste à solidifier sa confiance en elle et en son corps.

[397] La possibilité d'un choix entre deux prétendants reprend ici le même schéma que dans *Eon & Eona*, qui a été analysé au chapitre 3 : Tats et Rapskal représentent deux destins différents pour Thymara. Le premier consiste à être elle-même et à n'être en couple qu'avec un homme qui l'aime comme telle, le second à devenir une autre femme en s'immergeant dans les souvenirs d'une *Elderling* morte des siècles auparavant. Encore une fois, le choix final, Tats, est représentatif des valeurs mises en scène dans le texte.

[398] Il est à noter que les arcs narratifs de Seraphina et de Malta divergent ensuite de la représentation traditionnelle de la jeune fille à marier : Seraphina paraît, enceinte et non mariée, comme personnage secondaire dans la suite du cycle, *Tess of the Road*, et la fin de *Seraphina Series* laisse présager qu'elle est en trouple avec Lucian et Gisselda (qui sont marié·es) ; une Malta adulte, enceinte et mère, est un personnage focal central de la quadrilogie *The Rain Wild Chronicles* à partir du tome 3 et doit affronter les conséquences de son marquage draconique sur sa fertilité et sur son enfant. En cela, ces deux personnages féminins défient la structure narrative conventionnelle des récits féminins traditionnels, puisque leur cheminement s'étend au-delà de la « fin », soit de leur mise en couple, en laissant voir que leur existence ne se termine pas à ce moment (voir chapitre 3).

Par conséquent, si, pour Malta, Seraphina et Thymara, le regard transformateur de l'homme est encore présent, tous les textes s'en écartent par un jeu subtil sur les codes archétypaux de la féminité-passive et de la masculinité-active : les jeunes femmes hybrides n'ont pas besoin d'être sauvées, mais le soutien de leur partenaire – de toujours ou d'un jour – les aide à s'affranchir des limites de leur marquage en prenant confiance en elles. Ce faisant, elles s'affirment, s'appropriant ces paroles et gestes, comme étant parfois merveilleuses, parfois merveilleusement monstrueuses.

5.3.2.3 Transformations positives de la marque : crête, vol et sexualité

Pour Malta et Thymara, transformées en *Elderlings*, cette affirmation se poursuit dans la sphère sexuelle. De fait, les emprunts à la physiologie des dragon·nes en viennent à non seulement symboliser leur émancipation et leur réappropriation d'un corps que leurs sociétés d'origine contrôlaient, mais aussi à l'incarner de façon concrète. L'enjeu de la liberté féminine, retrouvée tant chez les demoiselles par la métaphore du vol (Isabella Trent, chapitre 3) que chez les guerrières par le biais du vol à dos de dragonne (Lessa, Tané et Antigone, chapitre 4), est réactivée et prend une dimension corporelle.

Du côté de Malta, la cicatrice transformée en crête devient une nouvelle source de plaisir. Cette dernière est découverte à la fin du troisième tome de *The Liveship Traders*, puis est réaffirmée dans le troisième volume de *The Rain Wild Chronicles* :

> Boldly he kissed the **top of her head**. The **fine scaling of her crest** rasped his cheek, and Malta *gave an involuntary shiver*. He felt **her body flush suddenly with warmth**. She looked up at him, surprise intensifying the pale gleam of her Rain Wild eyes. […] Tintaglia's eyes traveled over her **from crest to feet**. […] "I see you have been well rewarded for your part in freeing me, young Queen. **A scarlet crest**. *You will take much pleasure from that*." At Malta's puzzled blush, the dragon chuckled warmly. "What, not even discovered it yet? You will. And *you will enjoy a long life in which to relish it*." (2000/2014, 724-726)

> [Reyn] […] let his hand wander to her brow **where his fingers caressed the scarlet crest** that marked her as an Elderling. She *trembled at his touch* […]. (2011, 123)

Ici, le déplacement de la source du plaisir physique vers le sommet de la tête de la protagoniste, de même que la mise en scène de ses réactions permettent de représenter une intimité empruntant à la fois à l'érotique et au pornographique tels que les définit Alexandra Destais dans *Éros au féminin* (2014). Dans le cas du premier concept, la chercheuse indique qu'il consiste en

> un travail d'élaboration secondaire où il s'agit de suggérer plus ou moins puissamment le sexuel via des ressources stylistiques et langagières, de solliciter la contribution imaginaire du lecteur/spectateur par des moyens indirects : au plan littéraire, l'emploi de figures de style telles que la périphrase, la métaphore, l'ellipse, la litote (16-17).

Le pornographique, quant à lui, se situe du côté de l'organique direct et des phases de l'action sexuelle (16). Chez Hobb, l'organique est clairement nommé (mots indiqués en gras dans l'extrait), les réactions physiques de la protagoniste sont explicites (passages en italique) et le plaisir qu'elle y prend est confirmé par la dragonne Tintaglia (« You will take much pleasure from that. »), qui y associe une connotation positive (« relish it »). Cependant, l'action sexuelle ne s'étend jamais au-delà du toucher de la crête – elle est, au contraire, à chaque fois interrompue, dans le premier extrait par la surprise de la jeune femme, dans le second par une Malta plus âgée, plus consciente de son corps, mais craignant qu'un rapport sexuel mette en danger l'enfant qu'elle porte. La représentation de sa vie sexuelle ne va pas plus loin, la rupture étant narrativement justifiée. L'érotisme est ainsi plus narratif que stylistique. Si ressource stylistique et langagière érotique il y a, celle-ci n'agit pas au sein du texte en lui-même (la transformation est physique, concrète pour Malta), mais entre l'univers diégétique et extradiégétique, sous la forme du déplacement qu'opère le texte de fantasy. La partie du corps de la protagoniste qui est nommée ne correspond en rien à ce qui existe chez l'être humain (peu importe son sexe/genre), et pourtant, les réactions physiologiques de l'*Elderling* font écho à celles d'une personne trouvant plaisir dans les caresses de son partenaire. La sexualité est ainsi nommée sans l'être et visibilisée autrement, tout en étant parée d'une connotation positive : il s'agit de quelque chose que Malta a gagnée en aidant Tintaglia à se libérer (« I see you have been well rewarded for your part in freeing me »). La marque draconique se transforme en don, la récompense de celle qui a franchi les limites imposées aux femmes de sa société et qui, plutôt que d'en être punie – comme Malta craignait de l'être –, se voit couronnée : la jeune femme pourra profiter davantage de sa sexualité.

Thymara, quant à elle, expérimente plutôt l'affranchissement par le vol. En devenant *Elderling*, elle n'a pas été couronnée d'une crête ; des ailes ont poussé sur son dos. Cependant, Thymara, au contraire de Malta, qui récupère la beauté qu'elle a cru disparue à jamais, ne voit d'abord pas de bénéfices à sa transformation : « She had cried herself out earlier; shed every tear she had over her sorrow at her disfigurement. […] Fingers growing on her back. But they weren't fingers. They were wings. […] Tears threatened again, and she couldn't say what kind they were. Fear? Anger? Her heart was leaping against her ribs. » (Hobb, 2010, 477) Comme pour Malta, le terme initial employé afin de désigner le nouvel appendice éclaire la transformation et marque clairement que cette dernière est causée par une dragonne : les doigts (« fingers ») deviennent ailes (« wings »), là où, pour Malta, la cicatrice est devenue crête. Toutefois, Thymara ne ressent aucun

émerveillement, aucun apaisement. Au contraire, les larmes affluent, évoquant une peine analogue à celle ressentie lorsque Sylve, une autre *Elderling*, a regardé son dos et lui a expliqué ce qu'elle y voyait. Les appendices, qu'elles soient doigts ou ailes, sont toujours synonymes de peine et de fureur. Ses ailes, par ailleurs, ne sont que parure limitante : « Sintara had told her she would never fly. » (2011, 230)

Ainsi n'est-ce pas un hasard si la capacité de voler de Thymara converge avec son choix de partenaire sexuel, l'événement constituant une double rupture des limites imposées à la protagoniste. À la fin du dernier tome de *The Rain Wild Chronicles*, faisant fi des avertissements de Sintara et de ceux de son ami Tats[399], également devenu *Elderling*, elle s'élance par-dessus un ravin et s'envole. Rappelons ici que le vol est une métaphore comme une incarnation concrète de l'émancipation féminine (chapitres 3 et 4). Voler à dos de dragonne, je l'ai démontré, constitue un espace de liberté, de mouvement, de réappropriation de soi pour les jeunes femmes. Chez Thymara se réactualise donc le motif du vol, dont l'agentivité qu'il permet est toutefois dédoublée : elle ne vole pas sur le dos de Sintara, mais de *ses propres ailes*, qu'elle fait siennes. Si Sintara lui a – involontairement et de manière non consensuelle – donné les moyens physiques de s'envoler, c'est Thymara qui ouvre son propre horizon des possibles en ignorant les limites imposées. Elle saute. Ici le corps entier de Thymara, son mouvement volontaire dans l'espace, incarne sa libération. Le personnage agentif, mobile, est, encore une fois, source du changement (Van Baak, 1983, 96).

À cette première libération se joint une seconde : la jeune femme qui ne pouvait être touchée, trop déformée par les *Rain Wilds* pour pouvoir avoir des rapports romantisexuels, brise deux limites en s'envolant *et* en choisissant son partenaire. Après l'avoir vue sauter, Tats prend un élan pour tenter de la rejoindre :

> His impetus carried him forward and he crashed into her. But as his arm wrapped around her and he carried her to the ground with him, she knew it was no accident. "Caught you," he said.
>
> The impact had driven the breath from her body. She gasped in air and answered, "Yes. You have. At last." She saw his eyes widen. Then, as she took a deeper breath, his mouth covered hers. She closed her eyes, feeling his weight on her, smelling him, pulling him closer. The sun was above them, warming the whole world, and the only sound she heard was the joyous trumpeting of dragons. (Hobb, 2013, 421)

C'est sur ces phrases que se conclut l'arc narratif de Thymara. La convergence des événements, celui du premier vol et celui du choix du partenaire, n'est pas anodine. De fait, la fin d'un récit est un moment

[399] « "Don't be stupid!" he shouted, but it wasn't, she decided; it wasn't stupid at all. » (Hobb, 2013, 419)

charnière, où les conventions culturelles, les désirs acceptables ou non acceptables, de même que les valeurs qui y sont associées, sont le plus visibles au sein d'une œuvre (DuPlessis, 1985, 3). Dans le cas présent, l'arc narratif hétéroromantisexuel est certes réitéré, mais se pare de symboliques plus actuelles. D'abord, le corps atypique n'est pas ontologiquement indésirable. Il ne l'est qu'à l'intérieur d'une norme qui peut être déstabilisée, dont il est possible de se départir. Ensuite, une personne dont la silhouette s'écarte de la norme peut non seulement être désirante, mais ce désir peut aussi s'affirmer et être réciproque. Finalement, c'est au partenaire hétéroromantisexuel masculin de faire ses preuves, pas à la protagoniste de s'adapter à lui. Ce n'est qu'ainsi qu'il peut véritablement la rejoindre. En s'élançant vers Thymara, en l'attrapant, Tats ne fait que reproduire les comportements des dragon·nes lors de leur rite d'accouplement, comme le laisse sous-entendre la dernière phrase (« the only sound she heard was the joyous trumpeting of dragons »), laquelle rappelle que les dragon·nes sont aussi en train de s'apparier au-dessus du duo. Pendant ce rite, le mâle doit se montrer digne de la femelle qu'il poursuit – notamment, en luttant avec elle – afin qu'elle le choisisse comme partenaire. Cette dynamique, qui s'inscrit dans la lignée de celle popularisée par Anne McCaffrey dans *Dragonflight* (1968), où la gigantesque femelle dorée est poursuivie par les mâles bronze et s'accouple avec celui qui l'attrape, est reconduite par Thymara et Tats dans le cycle *The Rain Wild Chronicles*. Cependant, il ne s'agit pas, pour Tats, de lutter physiquement avec Thymara, mais d'accepter les limites et le rythme de la jeune femme. D'accepter, surtout, que ni elle ni sa virginité ne lui appartiennent, qu'elle possède une agentivité qui lui est propre. Ce n'est que lorsque Tats a refusé de reconduire la dynamique patriarcale de leur société d'origine, que lorsque Thymara a volé de ses propres ailes mais aussi affirmé sa sexualité à l'extérieur de leur couple – et ainsi prouvé que sa différence physique n'était pas un frein à ses relations avec les hommes – que leurs arcs narratifs se joignent et que les valeurs du texte s'affirment : la femme n'appartient qu'à elle-même (et à sa dragonne) et a le pouvoir de choisir avec quel homme elle souhaite avoir des rapports sexuels et former un couple. En cela, le vol de Thymara ne fait qu'amplifier l'agentivité hétéroromantisexuelle qu'elle acquiert au fil du cycle, dans un monde où la réapparition des dragon·nes et des *Elderlings* chamboule le patriarcat et donne de nouvelles possibilités aux femmes. Ce destin de Thymara fait par ailleurs écho à ceux de Malta et de Seraphina, qui, toutes les deux, trouvent l'amour et sont désirées par leur(s) partenaires(s).

En bref, la marque draconique est multidimensionnelle et fait osciller la figure féminine entre deux pôles : celui de la libération et celui de la domination, qu'elle soit magique ou reproductive. Les relations avec les dragon·nes forcent les humain·es à composer avec un vivre ensemble qui n'inclut pas uniquement les sexes, les genres et les sexualités, mais aussi des créatures conscientes et intelligentes, dont l'influence et les voix ne peuvent être ignorées.

5.3.3 Vers la symbiose : réarticulation éthique des rapports de pouvoir

Cette question du vivre ensemble constitue l'objet final de ma recherche. Elle s'articule autour d'une symbiose qui repose sur la notion de responsabilité, et qui allie décentrement de la figure humaine dans les récits et renégociation des rapports de pouvoir entre les espèces. Les rapports des êtres humains avec les dragon·nes ne sont pas, on l'a vu, toujours synonymes d'harmonie. Ils obligent plutôt les humain·es et *Elderlings* à se remettre en question, tant sur le plan individuel que sociétal. Par là, les textes diégétisent des enjeux propres au changement de paradigme dans les discours environnementaux contemporains, accentué dans le contexte de crise écologique des dernières décennies.

Dans *Ecological Crisis, Sustainability and the Psychological Subject. Beyond Behaviour Change* (2016), Matthew Adams souligne que les relations entre êtres humains et animaux créent – et sont rendues possibles par – des pratiques sociales, matérielles, politiques, psychologiques, culturelles et historiques (211), dont fait partie le spécisme, c'est-à-dire :

> "the belief in the inherent superiority of one species over others" (Moore 2013, p. 12); a concept first explicitly advanced by the British psychologist and animal rights activist Richard Ryder (1975). Trans-species psychologists consider speciesism to be "a primary cultural organizing principle", deeply inscribed in society, culture and psyche (Bradshaw and Watkins 2006, p. 6; Potts 2010). Bradshaw and Watkins go on to state "human-animal differencing comprises much of what defines western human collective identity and an ego construct based on what animals are presumed to lack" (Bradshaw and Watkins 2006, p. 7) (211-212).

Cette hiérarchisation repose sur des rapports de pouvoir se répercutant dans les actes et discours quotidiens des humain·es, et entraînant une violence systémique normalisée[400] à l'égard des autres espèces (212-213).

Elle n'est toutefois pas la seule perspective possible : citant la philosophe écoféministe Val Plumwood, Adams indique que le discours hégémonique opposant l'humanité à l'Autre-qu'humain ou, plus généralement, à l'environnement[401], masque un autre rapport entre l'être humain et le non-humain : « this narrative "overwrites" something other-than-narrative, something tangible and material – "emotional, experimential and embodied entanglements of humans and their environments". » (209) De fait, depuis le début du XXI^{e} siècle, le mouvement déjà amorcé qui remet en cause la division entre les animaux et les

[400] Parmi ces violences se trouvent l'exploitation (à des fins alimentaires et ludiques), la migration forcée, la marginalisation et le génocide des espèces non humaines (Bradshaw et Watkins, 2006 ; Worthy, 2008).

[401] Cette dissociation est encouragée par l'organisation des sociétés contemporaines (Flankin, 1999 cité dans Adams, 2016, 231).

êtres humains s'est accéléré, menant à la reconnaissance de l'interdépendance entre les espèces dans plusieurs disciplines (211)[402] ainsi qu'à l'affirmation que l'être humain, loin d'être spécial, est *aussi* un animal parmi les autres. La crise écologique pose une menace pour cette interdépendance (210). La survie des un·es dépend de celle des autres. Reposant sur cette prémisse, l'approche transpécifique (*transpecies*), en psychologie, propose entre autres le développement d'un paradigme alternatif qui encourage l'empathie, les liens d'affinité et la collectivité, dans l'espoir de transformer la société (213) mais aussi les êtres qui la composent : « "a shared trans-species being-in-the-world constituted by complex relations of trust, respect, dependence, and communication" (Wolfe 2010, p. 141); in other words, an alternative narrative framing of a set of practices that acknowledge "entanglement" as an ethical relationship and responsibility. » (213) En ce sens, l'être humain n'est pas uniquement lié, émotionnellement et matériellement, aux autres animaux. Leur relation repose sur des questionnements éthiques, dont la responsabilité et l'acceptation de la vulnérabilité née de l'interdépendance[403] constituent le cœur. Cette reconnaissance du lien unissant les humain·es aux êtres différents a un impact sur le désir de contrôle, alors moins nécessaire, autour duquel s'articule la civilisation occidentale (224). La pensée transpécifique fait par là écho à l'approche de certaines féministes, dont à celle d'Irene Diamond et de Lee Quinby (1988b), qui encouragent la création et l'usage de langages alternatifs reposant sur la connexion et le partage des responsabilités afin d'ouvrir sur une vision alternative à celle de la domination, fondée sur l'éthique, la coopération et la communion (201-204). Reposant sur cette même prémisse, la perspective transpécifique élargit cette dernière au-delà des êtres humains : « these ethical imperatives […] bind us, in our shared vulnerability, to other living beings who think and feel, life and die, have needs and desires, and require care just as we do. » (Wolfe, 2010, 140)

C'est ce rapport à l'éthique et à l'autre, la transformation de la domination en reconnaissance des rapports concrets unissant les espèces, de même que les effets de ce changement de perspective (vulnérabilité, responsabilité, communion), que mon corpus met en scène. Dans *The Rain Wild Chronicles*, la notion de domination est intrinsèque à la relation qu'entretiennent Thymara et Sintara, qu'il s'agisse du « dragon glamour » exercé par la dragonne sur son esprit humain ou de la métamorphose non désirée du corps de la jeune femme. Or, Thymara ne subit pas passivement les actes de Sintara. Elle lutte pour le contrôle,

[402] Adams cite à cet effet les travaux sur la posthumanité (Haraway, 2003 ; Pickering, 2005 ; Hird, 2010 ; Wolfe, 2010), ceux en psychologie transpécifique et en écopsychologie radicale (Bradshaw et Watkins, 2006 ; Fisher, 2013a, b) et en sciences sociales (Latour 1993, 2005 ; Kidner, 2001, 2012), et plus généralement, les cadres d'analyse incorporant être humain, monde non humain et leurs enchevêtrements (Cassidy et Mullin 2007 ; Haraway, 2008 ; Choy et al. 2009 ; Kirksey et Helmreich 2010).

[403] Adams note ceci : « It is in acknowledging our incompleteness and our reliance on "the other" to constitute us as individuals that we have the basis for more ethical relations with others » (2016, 224).

violentant aussi la dragonne par le lien qu'elles entretiennent. C'est ce que Sintara lui reproche d'ailleurs au moment où Thymara, sentant l'influence magique de la dragonne sur elle, dénonce ladite magie :

> Thymara felt the compulsion building in her. But this was not the dragon pushing her to go hunting when she wanted to sleep, or encouraging her to groom every single scale on her face. This was different.
>
> "If you force me, it will never be the same between us," she warned the dragon.
>
> "No," Sintara agreed. "It won't. Just as I haven't been the same since you left me hungry, with no choice but to face my fear and try to fly."
>
> "That was different!" Thymara protested.
>
> "Only from your point of view," the dragon replied. (Hobb, 2013, 306)

Sintara, en situation de handicap au début de la quadrilogie, repose sur Thymara pour se nourrir : la jeune femme a été engagée pour pourvoir à ses besoins pendant son périple vers Kelsingra. Cette position de Thymara, d'abord sujette aux caprices de la dragonne, elle-même furieuse de dépendre d'un autre être, devient, au fil du récit, source de pouvoir pour elle. La jeune femme découvre qu'elle est en mesure d'exercer un contrôle sur Sintara en utilisant ses limites physiques. C'est ce qu'elle fait en refusant de nourrir la dragonne, forçant cette dernière à tenter de voler. Le lien qui se tisse entre les personnages au fil du récit crée une interdépendance entre ces deux êtres, par laquelle l'un peut exercer son influence sur l'autre. La dragonne dépend de la jeune femme pour se nourrir ; la jeune femme dépend de la dragonne pour réguler les transformations de son corps. Par le biais de la coercition mutuelle de leurs corporalités, un combat pour le pouvoir prend place entre les deux personnages féminins, lesquels ne tiennent initialement pas compte des conséquences que peuvent avoir leurs actes sur l'autre.

De fait, si Thymara conçoit sa métamorphose comme une coercition corporelle, le point de vue de la dragonne éclaire un autre aspect de leur relation, dont la jeune femme n'a pas conscience : « Thymara had complained more than once about how freely the dragons used their glamour to compel their keepers to tend them. Yet not once had she ever admitted the power that human flattery and praise in song could exert over dragons. » (226) Sintara établit un parallèle entre le charme qu'exercent les dragon·nes sur leurs gardien·nes, et celui du chant et des flatteries humaines sur les dragon·nes. Le renversement des points de vue met à jour les angles morts de la vision de Thymara, qui ne prend ni conscience des effets de son admiration pour Sintara ni de sa propre capacité à l'influencer par les mots. Le constat de Sintara ouvre sur une autre

perspective, différente, celle de l'Autre – qui possède aussi ses propres angles morts. L'émergence de la voix de l'altérité est d'autant plus frappante que le regard de l'être humain est généralement celui qui oriente la perspective narrative d'un texte de fantasy. Contrebalancer ce point de vue normatif par celui d'une dragonne, qui, comme l'évoque Justyna Deszcz-Tryhubczak dans « Lessons of Tolerance in Robin Hobb's *The Assassin's Quest* and *The Tawny Man* Series », représente l'altérité absolue (« the absolute Otherness ») (2006, 190), a pour effet d'abaisser progressivement les frontières narratives entre l'humain et le non-humain. Sintara perd son statut d'Autre dès lors que ses pensées sont aussi accessibles, compréhensibles et légitimées par l'instance narrative que celles de Thymara.

La structure narrative du cycle vient par ailleurs appuyer ces échanges et tensions entre les deux protagonistes : la focalisation interne de la narration de *The Rain Wild Chronicles* alterne entre les pensées des personnages et permet une variation constante des points de vue sur les différents sujets et événements. Parfois, l'instance narrative se centre sur Thymara et dévoile les angles morts de Sintara, en illustrant les conséquences majeures des actes de cette dernière sur l'*Elderling* ; d'autres fois, c'est sur Sintara que la narration se focalise, mettant en scène la colère de la dragonne mais aussi l'influence considérable de Thymara sur elle. Conséquemment, le basculement continuel de la focalisation interne entre le regard de Thymara et celui de Sintara crée un équilibre au sein de la diégèse entre le discours de la première et celui de la deuxième. Il permet de constater combien la prise de contrôle de l'une affecte l'autre, et vice versa, illustrant les conséquences qui surviennent lorsque l'une ne tient pas compte des sentiments de l'autre – chacune se sentant pleinement justifiée dans ses actes. Dans ce contexte, la réplique de Sintara aux plaintes de Thymara, dans le premier extrait, prend tout son sens : « Only from your point of view » (Hobb, 2013, 306) implique qu'il existe une autre perspective sur la situation, différente de celle de la jeune femme, et crée un rapprochement entre le comportement coercitif de Sintara et celui de Thymara. Les angles morts de l'*Elderling* comme de la dragonne sont ainsi continuellement mis en relief.

C'est donc un jeu de miroir qui se met en place au sein du texte : la dragonne et l'humaine devenue *Elderling* sont les reflets l'une de l'autre, chacune perpétrant des comportements oppressifs – qu'elle sent justifiés – sur l'être qui dépend d'elle. Ce qui les sépare – leur espèce – est moins important que ce qui les rassemble – leurs agissements. Le cycle critique ces gestes violents, tout en mettant à jour la complexité de leurs rouages. Les comportements dénoncés ne sont pas uniquement les apanages de Thymara et de Sintara, mais plutôt caractéristiques de l'humanité comme des dragon·nes, comme le souligne Alise en conversant avec Tats :

> Alise smiled. "[…] If these dragons breed and bring more of their kind into the world, then inevitably they will end up running the world for their own benefit."
>
> "That sounds so selfish!"
>
> "Does it? Isn't it what humans have done for generations? We claim the land as ours and turn it to our purposes. We change the channels of rivers and the face of the land so that we can travel by boat or grow a crop or graze cattle. And we think it only natural that we should shape the whole world to be comfortable and yielding for humankind. Why should dragons be any different in how they perceive the world? […] It may not be a bad thing at all[.] […] Maybe humans will lose some of their pettiness if they have dragons to contend with. […]" (19)

Le réflexe de l'humanité de modifier son environnement est analogue à celui des dragon·nes, qui, depuis leur réapparition, ont déjà commencé à modeler ce qui les entoure – dont les êtres humains – afin de pourvoir à leurs propres besoins. L'humanité, centrée sur elle-même, cherche à contrôler le territoire. Elle ne tient pas compte de l'écosystème des rivières qu'elle dévie, de celui des territoires qu'elle défriche et cultive. Elle n'est même pas consciente des impacts de ces modifications matérielles, concevant ces dernières comme naturelles (« we think it only *natural* that we should shape the whole world ») plutôt que culturelles, ou ayant des alternatives. Comme les humain·es, les dragon·nes priorisent le confort des individus de leur espèce plutôt que celui, implicite, des autres créatures qui habitent le monde (« running the world for their own benefit »).

Cette manière de concevoir dragon·nes et êtres humains comme similaires plutôt que différents, d'articuler un discours sur l'humanité par la mise en scène d'une altérité qui, finalement, ne se révèle pas aussi étrangère qu'initialement envisagé, a aussi été mise en scène par Ursula Le Guin dans le cycle *Earthsea* (1968-2001). Les deux espèces y formaient jadis une seule :

> in the beginning of time, the dragons were the first born of the land and the wind blowing over the land. […] But [the Song of the Creation] told also that then, in the beginning, dragon and human were all one. They were all one people, one race, winged, and speaking the True Language. They were beautiful, and strong, and free. (405, 1990/2018, 532)

Cette idée d'unité des dragon·nes et des humain·es, symbolisant chez Le Guin une ère révolue de paix et de liberté, est reprise et actualisée dans *The Rain Wild Chronicles* : si espèces humaine et draconique peuvent être rapprochées, c'est par leur comportement égoïste, leur difficulté à tenir compte des autres créatures qui peuplent le monde, plutôt que par leur partage d'ancêtres communs. Leur relation n'est pas idyllique, n'a rien d'une fusion qui efface la différence, mais relève plutôt d'une négociation constante.

C'est ce jeu même entre ressemblance-différence qui, l'espère Alise, aura peut-être un effet bénéfique : confrontée à des êtres trop différents et trop similaires, qui pensent, comme elle, que l'univers leur appartient, tout en considérant les êtres humains comme n'étant pas dignes de leur attention, l'humanité pourra potentiellement devenir plus humble et repenser sa place dans le monde. Par ces mots, Alise fait écho aux paroles de *the Fool*, personnage central dans l'univers de Hobb :

> Dragons are no better than humans. They are little different at all from men. They will hold up a mirror to humanity's selfishness. They will remind you that all your talk of owing this and claiming that is no more than the snarling of a chained dog or a sparrow's challenge song. The reality of those claims lasts but for the instant of its sounding. Name it as you will, claim it as you will, the world does not belong to men. Men belong to the world. You will not own the earth that eventually your body will become, nor will it recall the name it once answered to. (2004/2015, 73-74)

C'est ici la tendance de l'être humain à s'approprier le territoire, à se convaincre que la nature lui appartient qui est critiquée. Le concept de propriété anthropocentré est déconstruit par l'inversion sémantique : l'humain·e appartient au monde, et non l'inverse. Le retour des dragon·nes, chamboulant la conception du monde de l'humanité, a ainsi pour effet de décentrer cette dernière, de la replacer parmi la multitude des espèces qui crient et s'ébrouent, plutôt qu'au-dessus d'elles.

Par ailleurs, les dragon·nes, bien qu'ils et elles clament le contraire, ne sont ni supérieur·es ni intouché·es par les êtres humains. Dans le dernier tome de *The Rain Wild Chronicles*, le dragon Melcor révèle que le contact régulier avec des humain·nes, doublé de l'ingestion de *Silver*, forme de liquide magique apparu au fond d'un puits à la suite d'un tremblement de terre, non seulement transforme les dragon·nes, mais aussi, en clarifiant leurs esprits, diminue leur agressivité : « Many a bloody battle was fought for a Silver seep. *Dragons were less touched by humans then*. We were different creatures. » (2013, 213, je mets en évidence) ; « We were not the only dragons then. There were others, but *without the pure Silver, they were not clear minded as we were*. Sometimes, they were little better than the lions and bears. » (214, idem) C'est l'altérité animale des dragon·nes qui est ici mise en lumière par la comparaison des lions et des ours avec les créatures écaillées qui ne côtoient pas les humain·es et qui n'ont pas un accès régulier au liquide argenté. Les *Elderlings* sont né·es de ces contacts et de ce désir des dragon·nes d'avoir accès au *Silver*, puisque seuls les êtres humains pouvaient descendre au creux du puits récolter la substance (214). Par conséquent, les dragon·nes, vulnérables, leur taille jouant contre eux et elles, ont besoin de l'aide prodiguée par les hybrides afin que leurs pensées soient plus claires, plus articulées. En cela, la relation entre les *Elderlings* et les dragon·nes, chez Hobb, fait écho à celle de lea dragonnier·nière telle que nous l'avons observé dans le

chapitre 4, dont elle reprend certains des traits. Dans l'entrée « Dragons » du *Dictionnaire de la fantasy* (2018), Mélanie Bost-Fievet écrit que, dans les récits mettant en scène ce duo être humain/dragon·ne, l'humain·e et la créature ont un « parcours initiatique en miroir » (96), « chang[eant] au contact l'un de l'autre. L'humain se draconise et le dragon s'humanise » (96). Ce faisant, une réflexion émerge sur l'animalité, l'humanité et le monstrueux (Besson, Jacquelin et Mdarhri Alaoui, 2008, 158-159). Chez Hobb, humanisation cognitive des dragon·nes va de pair avec transformation physique des humain·es. Leurs vies, mais aussi leurs êtres s'enchevêtrent (*entangle*), pour reprendre la terminologie employée par Matthew Adams (2016), de manière concrète, participant à la diégétisation des discours écologiques.

La question de la responsabilité à l'égard des autres espèces émerge de ces enchevêtrements (*entanglements*) et échanges de perspectives. Elle se retrouve dans quelques œuvres du corpus, dont *Within the Sanctuary of Wings* (2017), dernier tome de *A Memoir by Lady Trent*, et *The Rain Wild Chronicles*. Dans le premier cas de figure, la narratrice, Isabella Trent, découvre l'existence d'une espèce d'humanoïdes, à la physionomie au croisement entre celle des êtres humains et celle des dragon·nes : les *Draconeans*. Ces êtres de légende, nés d'œufs de dragon·nes immergé·es dans du sang humain (autre forme d'enchevêtrement transpécifique narrativisé), ont été exterminés des siècles auparavant par les humain·es qu'ils dominaient et ont depuis sombré dans l'oubli. C'est l'empathie d'Isabella, sa capacité à reconnaître les émotions de ce peuple plutôt qu'à tenter de les effacer en trouvant une excuse aux actes de ses ancêtres, qui lui permet d'établir un pont entre les hybrides et elle :

> No wonder Zam feared me. No wonder the sisters were so determined to keep me out of sight. I was the monster of their myth: a human being, a vicious, merciless beast. […] "I am sorry for this" I said, indicating the story upon the walls. Now was not the time to quibble over historical interpretation, to debate whether the ancient Draconeans had been loving rulers or hideous tyrants. We had slaughtered their children; I was indeed sorry for that. (Brennan, 2017, 232)

Ce ne sont pas les créatures draconiques qui, ici, sont des monstres, mais l'humaine. Le renversement des positions entre la bête, plus près de lea dragon·ne, et l'humanité, permis par le jeu de miroir, devient source de réflexion pour Isabella. Au contraire de Thymara et de Sintara, elle ne se défend pas de la violence en contre-attaquant : elle l'affirme, la rend légitime, et, sans non plus prétendre effacer ce que les êtres humains ont peut-être vécu entre les griffes des Draconeans, s'excuse spécifiquement de l'acte qui la touche – le meurtre des enfants. Ce faisant, elle confirme que les sien·nes ont commis une erreur, dont elle accepte la responsabilité. C'est sur cette empathie – celle d'une mère à l'égard d'individus du même sexe/genre qu'elle – que s'édifient les actions subséquentes de la narratrice dans le cycle, lesquelles mènent à une paix relative, fondée sur la communication non idéalisée entre hybrides draconiques et humanité.

L'enjeu de la responsabilité s'affirme d'autant plus dans *The Rain Wild Chronicles*, notamment dans la mise en scène de la subversion de la posture de lea dragonnier·nière :

> Sintara's assertion that dragons had never been ridden by humans had seemed disproven to Alise, but the blue queen had insisted that carrying an Elderling into battle was not the same as being ridden like a donkey. The thought she had conveyed was that, in that instance, the dragon was using the Elderling as a sort of auxiliary weapon rather than serving him as a charger. (Hobb, 2013, 328)

Encore une fois, la perspective de l'humaine (ici, Alise) ne concorde pas totalement avec celle de la dragonne. Selon cette dernière, l'arme n'est pas la créature draconique servant de monture à l'être humain, mais bien les *Elderlings*, que les dragon·nes emploient à des fins de combat. La charge symbolique de la relation entre humain·e et dragon·ne, dans l'imaginaire des dernières décennies, est renouvelée par ce détournement, lequel contribue à la déconstruction de la représentation du dragon·ne comme un être dépourvu de subjectivité (Sheridan, 2016, 20-21). Or, cette subversion n'évacue pas le spécisme, inhérent aux propos de Sintara : elle n'est pas comme un âne (« like a donkey »), la comparaison ayant pour objectif d'accentuer l'écart entre sa position – agentive puisque les dragon·nes peuvent choisir de porter les *Elderlings* ou pas[404] – et celle de l'animal non magique – dominé par les humain·es.

Cette subversion des positions entre humanoïdes et dragon·nes n'est cependant pas synonyme d'une inversion complète des pôles de domination ni d'une non-considération pour les hybrides. Tintaglia rappelle ainsi aux autres dragon·nes que leurs adversaires n'hésiteront pas à attaquer l'*Elderling* transporté·e : « they will most likely shoot first at them. Your Elderlings will be more vulnerable to their weapons, too, as well as to our own venom. […] If you bear your keepers into battle, you must have a care for them, if you wish them to survive. » (Hobb, 2013, 350) Tintaglia ne perçoit pas les *Elderlings* comme des armes ou des objets, au contraire du portrait peint par Sintara, mais plutôt comme des êtres dont les dragon·nes doivent prendre soin, d'autant plus au milieu d'un combat. Leur stratégie aérienne même repose sur la nécessité d'éviter de cracher leur venin sur leurs semblables et sur les *Elderlings* (350). Pareillement, un·e dragon·ne qui ne prend pas en charge les transformations de son *Elderling* peut être rabroué·e par les autres pour sa négligence, comme c'est le cas de Melcor, qui menace Sintara de prendre sous son aile Thymara si la dragonne ne prend pas en charge ses responsabilités. Ce faisant, la relation entre êtres humains et dragon·nes telle que dépeinte

[404] Sintara laisse d'ailleurs Thymara derrière, alors que Tintaglia choisit d'emmener Reyn. Malta, quant à elle, est furieuse de devoir rester pour s'occuper de son nouveau-né et manifeste son désir d'accompagner la dragonne. Le texte laisse ainsi en suspend la possibilité, pour Malta, de partir éventuellement en guerre et illustre combien la dépendance d'un nourrisson de sa mère réduit les capacités de mouvement de cette dernière.

chez Hobb explore et déconstruit le spécisme, complexifie les rapports habituels entre ces espèces, notamment en mettant en avant les composantes éthiques et la responsabilité qui émergent des enchevêtrements transpécifiques.

Le cycle pose par-là un regard critique sur les discours sociétaux contemporains sur le contrôle du corps (qu'il soit humain ou animal) et sur l'autonomie individuelle. Il propose une zone d'entre-deux dans laquelle la monstruosité merveilleuse, laquelle prend forme par l'effacement des frontières entre l'animal merveilleux et l'être humain, entre l'altérité et la norme, ouvre sur un discours alternatif à la conceptualisation du pouvoir et de la domination normative : celui de la symbiose. Provenant du grec et signifiant « vivre ensemble » (Sapp, 2004, 1046), cette notion, employée en écologie, désigne un type d'interaction entre des organismes vivants. Deux définitions se côtoient : une plus large, attribuée au botaniste Anton De Bary (1879), signifie « la vie commune d'organismes [distincts] impliqués dans des associations interspécifiques » (Perru, 2002, 2) et est « synonyme d'association étroite et durable, aboutissant au moins en apparence à constituer une unité organisme » (2). Deux organismes peuvent s'y interpénétrer, mais pas fusionner (8). Des changements physiologiques y sont donc associés ; des changements transmissibles lors de la reproduction sexuée peuvent aussi entrer en jeu (Lefèvre, Renaud, Selosse et Thomas, 2010, 585). La deuxième définition reprend la première, mais est plus restrictive : elle implique le mutualisme, une notion trouvant racine dans les mouvements anarchiques[405] (Sapp, 2004, 1050), soit une association réciproque et durable dont chaque partie tire bénéfice (Perru, 2002, 6-7, 11) – c'est-à-dire l'accès à une ressource dont l'un des partenaires est privé, ou auquel l'accès est limité, la protection contre les agressions du milieu, la capacité de déplacement, etc. (Lefèvre, Renaud, Selosse et Thomas, 2010, 583-584) C'est cette dernière définition qui est généralement utilisée dans les discours techniques et populaires (Sapp, 2004, 1050). Dans *The Rain Wild Chronicles*, ce discours de la symbiose est concrétisé et narrativisé par les relations entre les dragon·nes et les humain·es transformé·es, tant sur le plan des relations entre les espèces qu'entre les individus. Les dragon·nes ne peuvent survivre, du moins pas sous leur forme d'êtres pensants, sans les *Elderlings* qui leur donnent accès au *Silver*, la ressource convoitée ; les *Elderlings*, infertiles, dont les changements physiologiques se transmettent à leurs descendent·es qui ne peuvent vivre sans l'aide d'un·e dragon·ne, s'éteignent sans leurs partenaires ailé·es. Sintara, incapable de

[405] Jan Sapp écrit qu'au XIX^e^ siècle, le mutualisme englobe ce qui s'oppose à la pensée darwinienne reposant sur le conflit et la compétition, et à la vision hobbesienne selon laquelle la guerre est au cœur de la nature humaine (2004, 1050). La prépondérance de ces discours, reflets d'une époque valorisant le « Progrès », est l'une des raisons nommées par Sapp afin d'expliquer ce pourquoi l'étude de la symbiose (entendue ici comme la coopération entre des individus de différentes espèces) est demeurée marginale jusqu'à la fin du XX^e^ siècle en sciences de l'évolution (1049).

voler pour chasser, a besoin de Thymara pour se nourrir, comme Thymara, que la marque des Rain Wilds destinait à une mort précoce, a besoin de Sintara pour continuer à respirer. Or, la mort de Thymara était aussi sociale : avec la dragonne, la jeune femme trouve une nouvelle vie. De cette façon, le cycle offre une représentation de l'émancipation féminine, tout en ne l'idéalisant pas. La prise de contrôle de soi, voire, plus largement, de son environnement, peut se faire au détriment d'autrui. Elle ne s'articule pas sur un mode binaire, ou la liberté, le pouvoir de faire quelque chose, s'oppose à l'enfermement, au pouvoir des autres sur soi. Les deux pôles, au contraire, se côtoient, redéfinition d'un pouvoir mouvant, transpécifique, où le sexe/genre des individus n'a que peu d'impact. Un pouvoir dont la responsabilisation, la reconnaissance de la vulnérabilité et les considérations éthiques constituent le cœur.

5.4 Conclusion : unions monstrueusement merveilleuses

Point de rencontre, d'union entre les femmes et les dragon·nes, la monstruosité merveilleuse se déploie de multiples manières, en un kaléidoscope de relations où deviennent de nouveau manifestes divers discours associés à l'expérience de la féminité en contexte patriarcal (viol, contrôle du corps, infertilité, maternité, destin féminin, sexualité, valeur du regard de l'amant, mais aussi le marquage, l'automutilation), qui sont diégétisés par un ensemble d'analogies reliées à la fantasy (magie, vol du dragon, métamorphose, hybridité).

La monstruosité merveilleuse, lorsque pensée sur un spectre reposant sur le mélange entre l'humaine et l'animal, opère d'abord par un mode de communication inédit, qui relève de la matérialisation de l'empathie au sein des textes. Cette « projection corporelle » (Barbeau-Meunier, 2013, 66) devenue concrète, qui agit tant sur le plan thématique que narratif, permet de repenser les modes de communication interspécifiques et d'avoir accès à l'*umwelt* draconique, à la perception du monde autre de la créature. L'empathie matérialisée, tissée d'une magie transformatrice, agit ainsi tant sur les protagonistes que sur le lectorat. L'altérité devient connue. Ensuite, ce point de rencontre entre l'humain·e et l'animal consiste en une manière, pour le personnage principal féminin, d'accéder à des modes de pensée différents, qui s'écartent voire s'opposent à l'imaginaire patriarcal constituant les fondements de sa société d'origine. Il est un vecteur de liberté, remettant en question la fixité du sexe biologique, désarticulant le lien entre le sexe et le genre, et resignifiant positivement le féminin. Finalement, les cas les plus extrêmes de mélange, qui reposent sur la notion d'hybridité, mettent en scène la manière dont les sociétés édifient la monstruosité, notamment par un processus de marquage reléguant les individus « indésirables » en marge du système patriarcal dominant. À la féminité des protagonistes, déjà forme de marque les destinant à être jugées plus sévèrement que les personnages masculins, se joignent écailles, cicatrice, couleur changeante. La magie draconique, quant à

elle, intervient comme une façon supplémentaire de matérialiser au sein des textes les enjeux associés au contrôle des corps des femmes, mais consiste également en une sortie de la dynamique patriarcale : les hommes y sont tout autant soumis que les protagonistes féminines. Par ailleurs, la marque n'est pas, pour plusieurs des personnages hybrides mis en scène, uniquement source de malheur : elles y trouvent non seulement la beauté, mais aussi une source de pouvoir et d'agentivité. Dans le cas plus précis de Thymara, il s'agit de la possibilité de s'affranchir du regard du partenaire masculin (qui demeure significatif dans le cas des autres protagonistes analysées dans ce chapitre et dans le précédent) et de l'interdit de vol proféré par sa dragonne, Sintara. Complexe, nuancée, une même relation de pouvoir entre femme et dragon·ne peut être oppressive *et* libératrice. Si ce rapport est loin d'être idyllique, c'est qu'il met en lumière un aspect fondamental des liens interspécifiques, celui du vivre ensemble, de la symbiose, qui repose sur l'enchevêtrement (*entanglements*). La relation d'interdépendance entre les espèces reflète donc les limites des discours sur le contrôle, de soi, des autres, de l'environnement, et sur l'autonomie individuelle en introduisant une dimension éthique fondée sur des liens transpécifiques d'alliance, de responsabilité et d'ouverture à l'autre qui, certes, demandent une constante renégociation. La monstruosité merveilleuse, somme toute, bouleverse l'ordre des univers secondaires. Là où la silhouette de l'humaine se fond dans celle de la dragonne, elle rappelle que les limites qui séparent les espèces sont davantage discursives que réelles : nous habitons tous·tes le même monde.

CONCLUSION

« This book is not the conclusion of my tale, but it is the conclusion of *a* tale:
the story of how my interest in dragons led me to the series of discoveries […]. »
Marie Brennan
Within the Sanctuary of Wings (2017, 9, souligné dans l'original)

« But what happens if we charge through the gates and find that living on the other side […]
means living fully for the first time?
Draw a new map. Mark down:
Be monsters here. »
Jess Zimmerman
Women and Other Monsters (2021, 9)

Soyez femmes ici. Soyez dragon·nes ici.

L'aventure tire à sa fin. Les variations de la figuration féministe, queer et antispéciste de la monstruosité merveilleuse, incarnations textuelles du lien entre femmes et dragon·nes, ont permis de saisir comment ces relations agissent à divers niveaux du récit traditionnel patriarcal, centré sur le masculin, afin d'en transformer les symboles, la structure, la narration. Elles sont une « re-vision », au sens où l'entend la poétesse féministe Adrienne Rich, une manière de briser l'emprise de la tradition (1979, 35), de critiquer l'hégémonie masculine, hétéronormative – et parfois, le point de vue anthropocentré – de même que les valeurs qui lui sont associées (DuPlessis, 1985, 107). Elles permettent aussi de s'en éloigner en créant d'autres possibles, des ouvertures dans la toile d'une histoire qui a trop souvent réduit au silence les figures féminines et les créatures monstrueuses qui leur sont liées.

En fantasy, genre de l'imaginaire caractérisé par des mondes secondaires et des codes génériques aux potentialités politiques illimitées (Cranny-Francis, 1990 ; Larue, 2010a ; Bould et Vint, 2012 ; Baker, 2012 ; Roberts et Esther MacCallum-Stewart, 2016 ; Besson, 2021 ; Bougon, Gingras-Gagné et Laplante-Dubé, 2023 ; etc.), l'accent désormais mis sur le lien d'un personnage féminin principal, qu'il soit dame, guerrière, monstre, avec un·e dragon·ne fait donc plus que reprendre le récit du héros et les idéologies sur lesquelles il s'édifie. Il les métamorphose en profondeur, réactivant un mythe souvent présent dans les utopies féministes : le passage des femmes « de la passivité, la faiblesse, à la force, de la victimisation au rôle d'agent, du silence à la revendication du droit à l'expression, de l'oppression à la libération » (Cauville, 2004, 120). De fait, les textes étudiés ici mettent en scène la formule suivante : une (souvent jeune) femme transgresse les normes dichotomiques genrées et se libère (au moins partiellement) de ses entraves en s'alliant avec un·e dragon·ne, en combattant ce·tte dernier·nière ou étant un monstre draconique. Cet apport

de la créature écaillée survient dans la vaste majorité des cas dans des univers patriarcaux où les femmes sont rejetées hors de la sphère du pouvoir, que se réservent les hommes ; le parcours de la protagoniste s'accompagne donc d'un questionnement sur la notion même de pouvoir – dont la conception normative repose sur la dualité oppression/résistance. Le pouvoir est redéfini par la mise en scène de l'agentivité et du désir – lequel, dans son sens large, queerisé, ne se réduit pas aux sphères sexuelle ou romantique mais les englobe – du personnage principal féminin. Cette formule trouve écho à tous les niveaux du récit, tant du côté des symboles que de la structure et de la narration, dont la confluence contribue à l'édification et au renforcement des discours féministes, queers et antispécistes diégétisés par le texte. La portée politique de la fantasy ne consiste donc pas uniquement en ces enjeux liés à l'expérience de la féminité – et, d'un même mouvement, aux dynamiques de diverses margnisations – qui, déplacés dans les mondes secondaires, sont visibilisés et peuvent avoir un impact considérable tant sur l'histoire que sur le lectorat. Leur matérialisation et sa symbolique sont intensifiées par une série de variations dans la séquence des récits traditionnels féminin *et* masculin, de même que dans le choix des événements mis en scène, tout en étant consolidées par le dispositif narratif, qui détourne l'attention, en donnant la parole aux femmes et parfois aux dragon·nes, « vers l'autre versant de l'histoire » (DuPlessis, 1985, 108). La figuration mythique de la monstruosité merveilleuse est, somme toute, critique, ouverture, métamorphose, transformant le pôle péjoratif – celui du monstre, celui du personnage féminin – en posture positive, sans lui retirer son danger pour le système hégémonique ni sa force : c'est là l'effet global subversif et politique de la fantasy, caractérisée par son *sense of wonder* qui n'est jamais innocent – même lorsqu'il prétend l'être, aucun récit, aucune convention n'étant neutre, purement esthétique ou mimétique (2).

Les trois chapitres d'analyse le confirment sans équivoque. En reprenant la triade classique patriarcale « héros, monstre, dame », il s'agissait d'étudier avant tout la posture la plus proche de celle de la féminité traditionnelle, celle de la demoiselle, pour s'en éloigner progressivement en abordant ensuite celle de la guerrière – forme de renversement et d'hybridation de la position masculine – et, finalement, terminer par la position du monstre féminin. D'abord, au chapitre trois, j'ai exploré la question du destin féminin, hérité des mythes patriarcaux et incarné par la dame, destin qui (re)configure les désirs acceptables et non acceptables pour les femmes. Partant des textes les plus près du schéma-source, j'ai montré que le déplacement du point focal du récit du héros vers la « princesse », tant en littérature de jeunesse (surtout inspirée par le conte) que dans celle écrite pour les adultes, résulte en une exploration des angles morts de ce dernier et mène à un changement des valeurs mises en avant par les œuvres. La critique de l'agressivité masculine côtoie la dénonciation de l'enfermement dans la maternité, et celle des violences sexuelles et de genre. Du côté de la production de jeunesse, les textes présentent somme toute des héroïnes, différentes des autres femmes (trope problématique en soi), qui s'affranchissent du cadre prescrit en s'alliant en grande

majorité avec une dragonne ; les œuvres destinées aux adultes, quant à elles, demeurent généralement plus pessimistes, dénonçant les violences systémiques vécues par les femmes et mettant en lumière difficultés et cul-de-sac potentiels, sans nécessairement proposer d'échappatoire. Ce n'est que lorsque les textes s'éloignent du schéma-source, quittant la figure de la demoiselle en détresse et le sous-genre de la *fairy tale fantasy* pour ceux de la protoromantasy, de la *fantasy of manners* et de la fantasy épique, que d'autres destins deviennent possibles pour les protagonistes – femmes et dragon·nes – dans la production pour adolescent·es et adultes. Le phénomène est d'autant plus marqué lorsque désirs et vocations se diversifient : c'est le cas de la figure de la dragonologue, forme fictive de la bas-bleu et, plus généralement, de l'intellectuelle, dont le déplacement dans un monde secondaire permet la réappropriation et la revalorisation du désir de connaissances chez les femmes, perçu de manière péjorative par la pensée patriarcale (Tatar, 2021, 156-167). Dans tous les cas étudiés dans ce chapitre, la féminité traditionnelle n'est pas totalement rejetée, mais plutôt renégociée, ce qui permet l'ouverture sur une nuée de destins alternatifs – dont plusieurs, par le biais des ailes – réelles ou métaphoriques – de dragon·nes.

Puis la guerrière, qu'elle soit (rarement) tueuse de dragon·nes ou (plus souvent) dragonnière, a fait l'objet du chapitre quatre. Ici encore, le schéma patriarcal, s'il est reconduit, est néanmoins nuancé. La posture du héros de la fantasy et les valeurs viriles conservatrices (agressivité, violence, lutte, etc.) qu'elle véhicule se teintent de l'expérience de la féminité, narrativisée par les parcours des protagonistes humaines qui doivent le plus souvent affronter à la fois un danger pour leur monde (caractéristique de la fantasy épique) *et* le système de domination masculine en place. La lutte contre le patriarcat, qu'elle soit directe ou indirecte, contre des structures, des discours ou des antagonistes masculins, n'est pas étrangère à l'arc narratif de la guerrière, laquelle cherche à survire et à gagner sa liberté alors qu'une menace pèse sur sa société. La mission sociale des héroïnes se déploie donc à deux niveaux interreliés : le personnel et le public. Les dragon·nes y constituent toujours, au moins symboliquement sinon physiquement, des allié·es de taille. Ainsi, pour la tueuse de dragon·nes Deirdra, la chasse est tentative d'émancipation et reconduction de la violence patriarcale : pour s'échapper, elle doit faire preuve d'empathie à l'égard des créatures écaillées et renoncer à les mettre à mort – et, ce faisant, elle libère l'Austrion de l'emprise de ceux qui les contrôlaient. Les dragon·nes exacerbent aussi la capacité de mouvement des humaines, autrement réduite. Qu'il s'agisse de la traque (pour la tueuse) ou du partage du pouvoir de la créature (pour la *DragonEye* Eona et les dragonnières), le lien avec cette dernière augmente l'agentivité des jeunes femmes en leur permettant de se déplacer. Les personnages de dragonnières constituent l'exemple le plus frappant du phénomène : le vol à dos de dragonne est un moteur d'ascension sociale et littérale. Matérialisation d'une capacité d'agir reconquise, il prend aussi une dimension érotique positive, visibilise une exaltation des sens féminine qui resignifie l'imaginaire normatif occidental de l'envol, relié à l'esprit (donc à la masculinité) et dissocié du

corps (et de la féminité). Or, si les protagonistes « s'élèvent », c'est que, par défaut, leur genre et, dans certains cas, leur classe, sont considérés comme inférieurs. À leur conquête de l'espace et de leur corporalité se superpose donc une réitération de la domination masculine, laquelle prend certes la forme des contraintes systémiques et matérielles qui pèsent sur elles, mais également du regard masculin, plus spécifiquement celui de l'intérêt hétéroromantisexuel. Ce dernier occupe dans les textes une position ambivalente : allié, il aide à consolider le statut de la protagoniste en reconnaissant sa valeur, mais est aussi récompensé de son choix par la formation d'un couple avec la jeune femme. C'est également son regard sur l'antagoniste féminine qui contribue en partie à construire cette dernière en envers négatif de la protagoniste. De fait, à l'héroïne dragonnière est régulièrement opposée une autre femme servant à illustrer les dérives du pouvoir, dont la narrativisation réactive des discours misogynes sur la femme débordante, monstrueuse, et sur la rivalité féminine.

Le cinquième et dernier chapitre, enfin, a été consacré aux diverses formes de monstres féminins : la monstruosité merveilleuse y est pensée comme un spectre s'étendant entre deux pôles, celui de l'humaine et celui de la dragonne, et les discours écologiques y sont d'autant plus mis en scène. L'empathie constitue un premier pilier central. Forme de « projection corporelle » (Barbeau-Meunier, 2013, 66) matérialisée, elle agit sur le plan narratif et thématique afin de repenser les modes de communication interspécifiques. L'*umwelt* draconique, sa perception du monde, devient ainsi accessible à la protagoniste (et au lectorat), souvent par le biais de la magie. Ce point de rencontre permet, dans un second mouvement, à la protagoniste d'accéder à des modes de pensées différents et, surtout, à des manières alternatives de concevoir le sexe, le genre et la féminité, qui deviennent pour elle des vecteurs de liberté. De fait, si le personnage masculin la confirme dans son rôle et dans sa désirabilité, il demeure – souvent – celui avec lequel la jeune femme forme un couple hétéroromantisexuel réactivant certaines normes. La dragonne, incarnation du pouvoir, est, dans ce contexte, d'autant plus importante : créature souvent cisgenre, parfois trans, elle affirme la valeur de l'héroïne, et la relation fondamentale qui l'unit à la jeune femme est autre, s'articulant sur la solidarité d'une expérience partagée. Finalement, à l'extrême du spectre humaine/dragonne, les deux postures se fondent l'une dans l'autre : les personnages féminins y sont soit hybrides, soit dragonnes. Cette forte présence de la corporalité (écailles, couleur changeante, cicatrices), en réactivant l'imaginaire du corps féminin monstrueux, relève d'un processus de visibilisation de la construction sociale de la monstruosité, de la manière dont les individus indésirables sont marqués et repoussés en marge du système patriarcal. L'usage du trope de la magie draconique ajoute une couche supplémentaire en matérialisant les enjeux associés au contrôle du corps des femmes, tout en proposant une sortie de la dynamique patriarcale : ce ne sont plus les hommes qui marquent les femmes, mais les dragon·nes qui marquent les humain·es, qu'importe leur genre ; les femmes finissent d'ailleurs par trouver paradoxalement pouvoir et agentivité en cette marque lorsqu'elles

se la réapproprient et l'utilisent pour affirmer leurs désirs. Si ce rapport entre humanité et dragon·nes est loin d'être idyllique, c'est qu'il met en lumière un aspect fondamental des liens interspécifiques, celui du vivre ensemble, de la symbiose, qui repose sur l'enchevêtrement (*entanglements*). Ce sont les discours éthiques sur les liens transpécifiques d'alliance, de responsabilité et d'ouverture qui y sont narrativisés, rappelant que les êtres humains partagent leur environnement avec d'autres formes de vie plus qu'ils ne les dominent.

Au terme de ce parcours, trois éléments me semblent devoir être soulignés. D'abord, les trois figurations du lien entre femmes et dragon·nes, si elle permettent toutes de critiquer le pouvoir masculin dominant et de réfléchir à ce même pouvoir en proposant des relations alternatives où la coopération occupe une place prédominante, se pensent difficilement l'une sans les autres : plusieurs des observations faites chez la dame trouvent *aussi* écho chez la combattante et chez la monstre, qui poussent à chaque fois plus loin la transformation de la figure féminine traditionnelle. C'est le cas, entre autres exemples, du vol comme moteur de libération, motif qui traverse le corpus. Métaphorique dans *A Memoir by Lady Trent* (chapitre 3), où il incarne le désir de liberté, il devient concret chez les dragonnières (chapitre 4), visibilisant la mobilité et la capacité d'agir féminine, de même que le désir sensuel unissant tous les êtres. Finalement, chez les hybrides (chapitre 5), son pouvoir de métamorphose s'accentue encore chez le personnage de Thymara : la jeune femme se réapproprie ses ailes, qui ont poussé à la suite de l'établissement de son lien non souhaité avec la dragonne Sintara. Elle s'envole, sans l'aide directe de Sintara, sans l'aide directe de son intérêt hétéroromantisexuel, preuve, s'il en est, d'une libération qui s'inscrit parallèlement au cœur d'un réseau de relations.

Ensuite, à la critique féministe diégétisée du patriarcat sont joints des enjeux queers et écologiques, qui forment des couches discursives supplémentaires allant en s'épaississant au fil des décennies étudiées. De fait, décentrer le regard de la relation exclusive entre les hommes et les femmes, entre le héros et la dame, pour le focaliser sur un autre lien, celui du monstre avec la figure féminine, fait émerger d'autres manières d'être et d'autres rapports au monde qui, s'ils ne sont pas absents des chapitres 3 et 4, sont d'autant plus manifestes dans le chapitre 5. Au désir d'émancipation féministe se mêle ainsi un désir queer qui, sans effacer le lien hétéroromantisexuel – présent dans le parcours de la plupart des protagonistes –, accorde une place significative à la création d'un lien transpécifique qui fait écho à la définition de l'*ace-ecology* élaborée par Ela Przybylo : « a draw to the more-than human that is not sexual but nonetheless charged, erotic, and invested. » (2014/2024, 38-39) À l'exception des demoiselles de la littérature pour adultes (chapitre 3), où l'usage du schéma-source montre une difficulté à échapper à la domination (celle du dragon ou de la société), c'est dans sa relation transpécifique avec les dragon·nes, le plus souvent, une dragonne,

que la protagoniste peut d'abord s'épanouir. Ainsi les princesses de la fantasy pour la jeunesse, refusant la violence du héros et la passivité féminine patriarcales, s'envolent vers d'autres destins, pendant que les dragonologues trouvent dans leur désir de connaissances une porte de sortie à la quête féminine conservatrice (le couple) qui passe par l'abolition de la division entre le privé et le public (chapitre 3). La tueuse de dragon·nes Deirdra, quant à elle, voit dans la traque une libération manifeste par le mouvement perpétuel dans l'espace, mais aussi une manière d'échapper aux violences genrées et sexuelles dont elle a été victime (chapitre 4), pour finalement renoncer à son statut de guerrière lorsqu'elle développe une empathie pour les dragonnes – aussi mises à mort parce qu'elles sont femelles – (chapitre 5) et constate qu'elle ne fait que réitérer le cycle de la violence patriarcale (chapitre 4). Pareillement, la *DragonEye* Eona, si elle a gagné en mobilité quand la magie draconnique de sa partenaire écaillée a réparé ses jambes (chapitre 4), refuse de s'approprier davantage le pouvoir de la créature après avoir appris que cette dernière a été réduite en esclavage par les êtres humains (chapitre 5). Les dragonnières, pour leur part, s'émancipent grâce à leur dragonne des contraintes genrées et, dans les cas des œuvres plus récentes, classistes ; la figure masculine du héros noble y est doublement remodelée, puisque c'est désormais une jeune femme issue d'un milieu populaire qui doit lutter pour être vue et légitimée (chapitre 4). À ceci s'ajoute une resémantisation majeure du vol et des symboles patriarcaux liés à l'élévation de l'esprit (masculin) et à la chute du corps (féminin) : la formation d'un lien transpécifique y visibilise l'émancipation, le pouvoir, le désir et l'agentivité féminine (chapitre 4). Enfin, parce qu'iels représentent souvent la voix de l'altérité, les dragon·nes confrontent les héroïnes, remettent en question la bicatégorisation des identités sexuées et les possibilités genrées qui leur sont proposées. Confrontées à d'autres visions du monde et de la corporalité, les jeunes femmes sont transformées, soit dans leur rapport à l'univers et à leur genre (Etta, Cimorene, Tess), soit littéralement, en devenant des hybrides draconiques (Malta, Thymara) (chapitre 5). Celles qui sont mi-dragonnes (Seraphina, Malta, Thymara) acceptent leur différence, se réapproprient ce qui les avait marquées comme indésirables : écailles, crête, ailes (chapitre 5). C'est, finalement, ce lien féministe, queer, antispéciste avec les dragon·nes qui, en remettant en question les frontières, celles du corps physique, du corps social, du genre et de l'espèce, multiplie les possibles, les destins des protagonistes – humaines comme dragonnes. Il réarticule le pouvoir, explore les limites et ouvertures de l'agentivité et du désir en y joignant les notions d'empathie et de responsabilité mutuelle. S'y trouve diégétisé l'enjeu qu'en 1986, Thelma J. Shinn associait déjà aux littératures de l'imaginaire écrites par les femmes[406] : « the symbiotic power of

[406] J'ai choisi de traduire par « littératures de l'imaginaire » la terminologie employée par Shinn, qui utilise le terme *fantastic literature* afin de désigner les textes qui, au contraire des œuvres réalistes, consistent plutôt en une forme de fiction de l'éloignement (*estranged fiction*) proposant diverses localisations spatio-temporelles (1986, 4) et de nouvelles perspectives sur le monde (9). La fantasy et la science-fiction sont englobées dans cette catégorie – plus particulièrement, dans la conceptualisation de Shinn, la science-fiction englobe la fantasy (xii).

community, communication, and ecological balance […] as they dissolve dualistic and linear limitations on our ability to perceive change » (12).

Enfin, il est évident que les enjeux relatifs aux violences genrées, tous reliés à l'agentivité, au désir, à la question centrale du pouvoir, traversent les textes d'époques différentes : maternité, violences sexuelles, contrôle des corps féminins, sexisme systémique, etc. Bien que certaines œuvres plus anciennes, en raison d'un effet de lecture créé par nos présentes valeurs et perspectives, paraissent moins abouties, la recontextualisation historique permet de déconstruire cette impression. Quant à lui, le processus d'éloignement/rapprochement de la fantasy, plutôt que de métaphoriser la violence genrée, la rend plus visible en la déplaçant dans des mondes secondaires et en la liant à différents tropes propres au genre : le lien avec un·e dragon·ne, mais aussi la magie, la prise des armes, l'élu, la métamorphose physique, etc. Ainsi, les princesses de la littérature de jeunesse des années 1980-90, dans la lignée des réécritures féministes de contes, peuvent échapper au mariage et s'envoler vers d'autres destins en s'alliant avec une dragonne (chapitre 3) ; la *Weyrwoman* Lessa, retenue au sol et dans la domesticité avec sa dragonne Ramoth par une convention sexiste stipulant que les dragonnes ne volent ni ne combattent (analogie de la ménagère américaine des années 1950-1960), défie la domination masculine en s'affirmant dragonnière (chapitre 4). Quant à elle, Antigone, incarnation de la jeune fille contemporaine (2019) ayant du mal à prendre la parole en classe et dans la société car n'ayant pas été socialisée à le faire, s'élève contre le sexisme et le classisme (chapitre 4).

La maternité, suite logique au mariage dans la pensée patriarcale, est quant à elle explorée par les textes dont plusieurs vont au-delà de la fin traditionnellement réservée aux (jeunes) personnages féminins. Grossesse, enfantement, soin des enfants sont dépeints sans être idéalisés. Ce sont d'ailleurs le plus souvent les conséquences négatives ou les tensions entre aimer son enfant et voir ses possibilités réduites par sa présence qui émergent de ces représentations. À celles-ci se tissent souvent des enjeux relevant de l'infertilité ou de la stérilité. Ainsi, Isabella vit avec difficultés son rapport avec son fils, qu'elle considère comme une entrave jusqu'à ce que ses connaissances sur les dragon·nes lui permettent de jeter un nouveau regard sur le développement de son enfant (chapitre 3). Les reines soit subissent la honte d'une grossesse atypique (Sirialée), soit sont obligées de procréer contre leur volonté afin d'assurer la survie de l'univers (Sabran) (chapitre 3). La stérilité libère la deuxième, mais pas la première, signe qu'il est difficile d'échapper au destin féminin patriarcal. Tess, quant à elle, doit composer avec le stress post-traumatique d'un viol, de son ostracisation sociale et de sa fausse-couche (chapitre 3), alors que Lessa, devenue stérile à la suite de son accouchement, envie la fertilité de Kylara, laquelle utilise le pouvoir de sa dragonne pour avorter (chapitre 4) – forme d'agentivité et de réappropriation du pouvoir que le texte toutefois dénonce. Ce contrôle

des corps s'étend aux hybrides comme Malta et Thymara, de même qu'à leurs compatriotes masculins, représentation innovante qui a l'avantage de déconstruire la domination masculine : les enfants *Elderlings* ne peuvent survivre sans l'aide des dragon·nes qui ont marqué et se sont approprié·es leurs parents. Cette matérialisation concrète du « pouvoir sur » qui, si elle impose un nouveau type de contrôle aux femmes, permet paradoxalement aux personnages féminins un « pouvoir de », de s'affranchir du sexisme patriarcal et de se réapproprier de leurs corps et sexualités (chapitre 5). La puissance draconique y est à double tranchant, représentant de manière nuancée le pouvoir.

Les enjeux reliés à la féminité monstrueuse sont également bien présents et se déclinent en trois catégories : (1) les féminités des dragonnes ; (2) celles des antagonistes, envers négatifs des héroïnes servant à magnifier ces dernières et, ce faisant, les valeurs (historiquement situées) véhiculées par les textes ; (3) enfin, celles des protagonistes, d'abord construites comme monstrueuses par la pensée (patriarcale) dominante et ensuite resignifiées positivement (chapitre 5). De fait, les dragonnes mettent souvent de l'avant une féminité souvent agressive, toujours alternative et marquée par une agentivité qui fascine – et remet en question – les humaines, leur faisant entrevoir d'autres modes d'être et d'agir. Ainsi Tintaglia comme Sintara proclament la supériorité des reines dragonnes et *Elderlings*, tout en encourageant les jeunes femmes à réclamer le contrôle sur leur corps et leur sexualité (chapitre 5) ; Kazul prétend à un poste prestigieux, celui de roi, alors que Dragonne défend avec violence son nid (chapitre 3) De leur côté, les personnages féminins antagonistes tels que Jora (1968) et Kylara (1971) servent à mettre en garde contre les conséquences d'adhérer à la figure de la mystique féminine (qui a émergé dans le discours américain après la Seconde Guerre mondiale), qu'il s'agisse de l'apathie, de l'excès de nourriture, de l'immaturité, du désir d'émancipation égocentrique, de la sexualité débridée, etc. (chapitre 4) ; Jannoula (2015), dans le foisonnement d'indignation pré#MeToo, à avertir des dangers de la colère (cependant légitime) liée aux violences sexuelles lorsque celle-ci se mue en vengeance et en contrôle d'autrui (chapitre 5) ; Julia (2019), dans un contexte post#MeToo promouvant la diversité et dénonçant le croisement des systèmes d'oppression, à alerter sur l'excès de pouvoir et la non-remise en question des fondements intersectionnels de la domination (chapitre 4). Quant aux protagonistes, elles évoquent souvent la figure mythique de Méduse : emblème de la beauté déchue, monstrueuse, faisant écho au regard dangereux de lea dragon·ne, cette dernière prend forme tant chez la dragonnière Antigone (2019), où, dans la foulée du mouvement extratextuel #MeToo, elle s'incarne en la puissance de la fureur féminine crainte puis légitimée par le narrateur Lee (chapitre 4), que chez Therru (1990) et Malta (1998-2000) – et, à moindre degré, Thymara (2009-2013) –, déformées par les agressions sexuelles ou par la violence patriarcale en général (chapitre 5). Sa symbolique, toutefois, est retravaillée dans les arcs narratifs et métamorphoses des protagonistes : devenue dragonne (Therru), mi-dragonne (Malta et Thymara) ou partageant son esprit avec une dragonne (Antigone), Méduse, plutôt que d'être abattue, vaincue par une

figure masculine issue de ce même système qui l'a violentée, devient puissante. La position sociale qu'elle acquiert (Antigone est *Firstrider* ; Malta et Thymara, des *Elderlings* ; Therru, une dragonne) et sa beauté monstrueuse, consacrée par son entourage – dont les dragon·nes et leur intérêt hétéroromantisexuel (à l'exception de Therru, une enfant) –, concrétisent son pouvoir.

Il m'est aussi apparu que, bien que la protagoniste humaine tire généralement profit de son lien avec lea dragon·ne, le corpus met en proportion moindre l'accent sur ce que la créature, elle, gagne – ou perd – dans cette union. Si on peut affirmer sans conteste que la majorité des parcours des dragon·nes est métamorphosée par un changement axiologique posant la plupart d'entre elleux dans un rôle d'adjuvant·e plutôt que d'antagoniste, il faut souligner que moins d'espace textuel, principalement narratif, est consacré à la créature écaillée, les œuvres se focalisant en grande majorité sur le personnage humain ou hybride. De façon globale, les effets sur lea dragon·ne, lorsque soulignés, soit font l'objet d'une mention plus ou moins rapide, lors d'une conversation, soit sont teintés de la perspective de la protagoniste. Kazul dit à Cimorene que la présence d'une princesse « enlevée » dans sa caverne lui donnera assez de notoriété pour être élue roi (chapitre 3) ; la narration autodiégétique d'Eona met en avant le point de vue anthropocentré de la jeune fille et masque d'abord la misère de sa dragonne, réduite en esclavage, pour finalement servir à créer un retournement de situation s'accompagnant d'une renonciation au pouvoir doublée d'un discours écologique sur ce qui unit l'humanité aux autres formes de vie (chapitre 5) ; la dragonnière Lessa perçoit sa perspective linéaire du temps comme étant supérieure à celle de sa dragonne, Ramoth (chapitre 4). Parmi les textes du corpus, *The Rain Wild Chronicles* de Robin Hobb se distingue, puisque la quadrilogie met en scène les focalisations de deux dragonnes, Sintara et Tintaglia, et représente avec nuances les avantages et inconvénients pour les créatures, parfois empouvoirées, parfois vulnérabilisées, à se lier à un être humain (chapitre 5). Pour ces raisons, et malgré la présence d'enjeux environnementaux plus larges souvent au cœur des thématiques du corpus, la diégétisation du discours écologique apparaît se faire plus discrète que celle du féminisme avec lequel elle s'enlace. Dans certains cas (Deirdra, Eona, Antigone, Thymara, etc.), il faut que la protagoniste humaine ou hybride ait acquis une certaine agentivité avant de vraiment être en mesure de percevoir l'autre qu'humain, de devenir à son tour une alliée de la nature – une alliée consciente de sa position, qui renonce à une partie de son pouvoir.

Finalement, les relations avec les hommes demeurent présentes dans la majorité des arcs narratifs des protagonistes humaines, et représentent une partie des défis majeurs qu'elles doivent affronter. Certains liens sont purement des rapports antagonistes : le maître de la tueuse Deirdra l'agresse, comme celui de la *DragonEye* Eona l'estropie et abuse physiquement d'elle (chapitre 4) ; les dragonnières Antigone et Tané doivent faire face à un opposant mâle (issu d'une classe aisée), *gatekeeper* qui les humilie lors d'un tournoi

(chapitre 4). D'autres personnages masculins font cependant office d'alliés : le mari d'Isabella, Jacob, approuve son désir de connaissance ; la mort de Jacob, bien que non désirée, libère paradoxalement la jeune chercheuse de son statut d'épouse (chapitre 3) ; Lee et F'lar (chapitre 4) reconnaissent le pouvoir et le talent des dragonnières Antigone et Lessa – Lee, plus près de la définition féministe de l'allié, va jusqu'à céder son pouvoir à Antigone – ; Rapskal, Reyn et Lucian confirment la beauté et la désirabilité des hybrides Thymara, Malta et Seraphina (chapitre 5). Le plus souvent, cependant, ces « alliés » masculins sont les intérêts hétéroromantisexuels des protagonistes : ils tirent des bénéfices de leur lien avec elles. Ce sont ainsi l'ambivalence et la complexité des relations entre les hommes et les femmes en contexte patriarcal, qu'elles soient toxiques, fortifiantes ou se situant quelque part entre ces deux pôles, qui sont mises en scène[407].

Somme toute, si les dynamiques au sein des violences de genre se nuancent à des degrés variables selon les textes et les époques, leur cœur n'a pas changé depuis les années 1960 : les mêmes enjeux reviennent et s'entremêlent. Que cette lutte globale contre la domination masculine soit récurrente dans le corpus n'est, à mon sens, pas anodin. Dans « Medievalism and the Fantasy Heroine » (2006), Jane Tolmie écrit que l'insertion d'un discours critique féministe en fantasy est une source de plaisir pour le lectorat – qui, partageant ces valeurs non-sexistes, n'est alors plus complice des structures d'oppression mises en scène puisqu'il les désapprouve. Cependant, cette diégétisation constitue *aussi* une réitération du système d'oppression patriarcal et cishétérosexiste, sans lequel la critique féministe diégétisée perdrait son sens (156). Ce constat explique la popularité des arcs narratifs où la protagoniste défie le patriarcat, et ce pourquoi, selon Tolmie, la quête de l'héroïne de fantasy s'articule régulièrement autour de cette lutte (157). Or, si le lectorat et, oserai-je dire, les lectrices trouvent ces récits plaisants, c'est qu'ils proposent un exutoire, des univers où les femmes sont victorieuses, des alternatives et portes de sortie face à une réalité insatisfaisante, celle du monde primaire sexiste où elles vivent et où, pour les lectrices actuelles, on leur dit, malgré les faits (Löwy, 2006, 32-33 ; Dupuis-Déry, 2018, 25-28 ; UN-Women, 2024)[408] que l'égalité hommes/femmes a

[407] À noter que le développement des relations cishétéroromantisexuelles fait le plus souvent office de sous-intrigue, un élément parmi d'autres dans le parcours des protagonistes. Les exceptions sont le tome deux de la duologie *Eon & Eona* (2008-2011) et la trilogie *The Aurelian Cycle* (2019-2022), plus proches de la romantasy : si les éléments qui relèvent du genre de la romance sont retirés, l'intrigue globale de ces textes se désarticule. Le phénomène est accentué dans *The Empyrean Series* (2023-) de Rebecca Yarros, cycle de romantasy contemporaine mettant en scène un lien entre une femme et deux dragon·ne.

[408] Löwy indique que si la disparition de l'ordre social favorisant les hommes est « célébrée dans les médias et dans un certain discours politique, elle n'a pas eu lieu dans la vraie vie » (2006, 32) : les hommes ont « gardé le contrôle de la vie économique et politique et les privilèges dans la sphère domestique » (32). Les propos de Francis Dupui-Déry, dans *La crise de la masculinité. Autopsie d'un mythe tenace* (2018), vont en ce sens : les hommes dirigent la plupart des états, institutions, compagnies et armées (23-24) ; ils possèdent la plupart des richesses (25), phénomène accentué par le « travail (gratuit) des femmes pour accomplir des tâches parentales et domestiques » (26) ; les caractéristiques associées à la masculinité, et particulièrement à la masculinité conservatrice, sont davantage valorisées (27) ; les villes sont organisées pour les hommes (28) ; et les hommes ne manquent « pas du tout de modèles masculins conventionnels

été atteinte. Dans mon corpus, l'augmentation quantitative des publications, qui va en s'accentuant au tournant des années 2010, particulièrement en *Young Adult*, serait tributaire de ce phénomène (doublé de la popularité transmédiatique grandissante de la fantasy), que les éditeurs auraient compris. Le rêve de l'autonomie féminine, encore fort, fait écrire, fait lire, fait vendre.

Ma thèse m'aura finalement permis, par l'analyse d'un vaste corpus qui n'avait jamais fait l'objet d'une étude de fond, de mettre à jour les transformations de l'imaginaire occidental du lien entre femmes et dragon·nes, très présent dans les productions actuelles, mais aussi les dynamiques de la fantasy. De fait, si la portée symbolique de ce genre, qui diégétise des discours politiques extratextuels pour les transformer au sein d'un monde secondaire, ne peut être niée, l'apport de stratégies narratives et structurelles à la visibilisation desdits discours, de même que le croisement de ces dernières avec les procédés symboliques n'avaient pas, jusqu'alors, donné lieu à une analyse approfondie. La méthode d'analyse proposée, féministe, queer et antispéciste, aura donc contribué, je l'espère, à éclairer les mécanismes d'un genre populaire jusqu'à récemment peu exploré dans la sphère universitaire. Cette fantasy subversive mettant en scène des femmes et écrite par des femmes est bien l'héritière de ces contes et de ce folklore aux protagonistes féminines qui dénonçaient, par différentes stratégies narratives et symboliques, les violences genrées (violence domestique, abus sexuels, enfermement, mutilation, inceste, etc.) et que le canon littéraire, dominé par les hommes, a effacés progressivement depuis au moins le XVI^{e} siècle en reléguant ces récits, à l'origine destinés aux femmes, à la sphère de l'enfance (Tara, 2021, 127-129). Genre de l'imaginaire souvent déconsidéré car destiné à un plus large public, associée, dans une logique adultiste, au monde seul de l'enfance et conçue, dans une perspective sexiste, comme étant « moins sérieuse » que la science-fiction, qui serait plus masculine[409], la fantasy a au contraire le potentiel de réactiver les dynamiques de ces histoires d'antan qui proposaient un contre-discours et étaient utilisées pour réfléchir à la situation des femmes de manière sécurisée (123) : en projetant angoisses sociales et contradictions culturelles dans des mondes imaginaires,

dans les représentations médiatiques et culturelles » (28). Les femmes, quant à elles, sont « en général moins *libres* que les hommes. Elles se font imposer des décisions politiques, économiques et culturelles prises par les hommes. Elles ont moins accès qu'eux à des tribunes pour s'exprimer publiquement. Elles savent que telle profession prestigieuse est si peu ouverte aux candidatures féminines qu'elles n'osent même pas s'y projeter. Par peur des hommes, elles évitent de s'aventurer dans certains quartiers pour s'y balader, y travailler ou y résider. […] Les hommes sont si présents dans le cyberespace qu'on évoque une "manosphère", où s'expriment une misogynie et un antiféminisme particulièrement vindicatifs. » (26-27, l'auteur souligne)

[409] Parallèlement, hors de la sphère de la culture populaire, les littératures de genre, en raison du « moindre sérieux » prétendu de la culture de masse, à la féminité, alors que la culture légitime (*high culture*) est considérée comme étant plus sérieuse, plus masculine (Huyssen, 1986, 47-53 ; Cranny-Francis, 1990, 4-5). Le même phénomène peut être observé entre les contes folkloriques (culture populaire) et les mythes (culture légitime) (Tatar, 2021). Se retrouve ici cette tendance à qualifier de « féminin » tout ce qui est socialement dévalorisé, dans une perspective au croisement du sexiste et du classisme. Les littératures de genre davantage consommées par les femmes (la fantasy, mais aussi la romance et, plus récemment, la romantasy) sont d'autant plus jugées sévèrement par les critiques.

en élargissant et en exagérant les enjeux qui y sont reliés (123), elle crée un espace où la dénonciation et la transmission des expériences féminines en contexte patriarcal deviennent possibles sous couvert de la fiction. Ceci est d'autant plus pertinent que le vaste lectorat de la fantasy est composé de lectrices – et de lecteurs, qui peuvent ainsi être sensibilisés à un vécu qui diffère du leur.

Ma recherche n'est toutefois pas dépourvue d'angles morts, comme je l'ai souligné en introduction. La question de la sororité entre humaines est, entre autres, presque absente et insérée en notes de bas de page lorsque pertinente. Mon étude, bien que le lien entre personnages féminins en constitue le cœur, se consacre effectivement davantage aux relations transpécifiques. Le corpus, quant à lui, comporte aussi ses angles morts : la majorité des protagonistes humaines sont cisgenres, hétéroromantisexuelles, hétéronormées, valides. Certaines ne sont pas blanches (Ead, Tané) ou ne peuvent être présumées blanches (Thymara, Malta, Eona, Therru), principalement parmi les protagonistes des œuvres plus récentes ; d'autres sont présentées comme étant queers par leur autrice (Tané), représentées comme telles (Seraphina, Ead, Sabran) ou peuvent être lues comme telles (Isabella) ; le seul personnage principal en situation de handicap voit sa blessure effacée (Eona), bien que les différentes marques et déformations corporelles un temps subies (Malta, Thymara, Therru) puissent être interprétées comme des manières de parler du handicap. Parmi les personnages humains principaux, aucun n'est trans ou non-binaire. Si plusieurs normes sont incontestablement reproduites (dont la cisidentité et le capacitisme), on pourrait néanmoins émettre l'hypothèse qu'à un certain degré, un discours antiraciste est également déplacé dans quelques mondes secondaires. Effectivement, Casey A. Cothran établit un parallèle entre les tensions dragon·nes/humain·es dans *Seraphina Series* (2012-2015) et la discrimination raciste et la persécution religieuse historique extradiégétique (2014, 140). En suivant cette ligne de pensée, il serait possible d'étendre cette prémisse à plusieurs des œuvres du corpus : la relation avec lea dragon·ne, avatar de la différence, pourrait, dans certains cas, être interprétée comme un lieu de matérialisation intersectionnelle de discours antiracistes et antispécistes, et une manière de mettre en scène les questions de race et d'ethnicité. La définition du désir retenue pour mon cadre conceptuel, qui édifie le désir comme ouverture, création de liens, partage atténuant la crainte de la différence, n'a-t-elle pas, avant d'être reprise par les théoricien·nes des *ace studies*, été élaborée par la féministe lesbienne afrodescendante Audre Lorde ?

Maintenant, quel avenir pour les femmes et les dragon·nes ?

Comme spécifié en introduction, les productions de fantasy mettant en scène ce lien se multiplient, principalement dans la sphère de langue anglaise, où le rythme de production est accéléré par une demande croissante du lectorat. La plate-forme #BookTok n'est pas étrangère à ce phénomène : sous-communauté

de TikTok ayant émergé en 2019, elle accueille des discussions – surtout entre jeunes femmes – autour de la romance, de la fantasy et de la romantasy qui ont une influence considérable sur les palmarès des ventes en librairie. Le cycle de romantasy en cours *The Empyrean Series* (2023-) de Rebecca Yarros, dont l'adaptation télévisuelle a été annoncée chez Amazon Prime (Wade, 2025), a entre autres contribué à la repopularisation massive de la figure de la dragonnière. Si la présente recherche était entamée aujourd'hui, le corpus serait d'autant plus vaste et inclurait sans doute, en plus des œuvres publiées après 2019, au moins une référence à la trilogie de romance paranormale que j'avais, à l'époque, choisi de laisser hors de mon corpus, au sein duquel elle détonnait : *Firelight Series* (2010-2012) de Sophie Jordan, aujourd'hui rééditée et publicisée comme étant destinée aux fans de Yarros (S.a., s.d.l.)[410]. Par ailleurs, si les trois figurations identifiées dans mon étude sont encore bien présentes (voir annexe f), la dragonnière fait un retour tonitruant : sur les 16 cycles ou romans indépendants publiés depuis 2019, 11 mettent en scène une guerrière ; sur ce nombre, 7 sont des dragonnières. Les personnages d'humaines qui deviennent des hybrides ou qui se transforment en dragonne arrivent en deuxième (6 œuvres), alors qu'il s'agissait de la figuration la plus investie dans la décennie précédant 2020. Ce changement est généré, je l'ai mentionné, d'abord par le personnage de Daenerys Targaryen dans la série télévisée à succès *Game of Thrones* (2011-2019), puis par la popularité explosive du premier tome de Yarros, *Fourth Wing* (2023), qui a engendré toute une série de publications de romantasy avec une protagoniste similaire, et enfin par l'influence des guerrières hollywoodiennes qui se sont multipliées sur nos écrans depuis 2010 (Tatar, 2021, 257-262).

Or, ce passage du lien entre femmes et dragon·nes du côté de la romance n'est pas sans écueils. D'une part s'y retrouve réitérée la figure de la guerrière, coincée entre reprise des valeurs masculines (la violence, la lutte), et des valeurs féminines (la compassion, l'empathie, la douceur maternelle, la justice sociale)[411]. Le cas de Violet Sorrengail, protagoniste de *The Empyrean Series*, est particulièrement éloquent : c'est parce qu'elle défend la petite dragonne dorée Andarna contre l'antagoniste masculin[412] que cette dernière et le gigantesque mâle Tairn la choisissent comme partenaire. Si tuer la rend malade, si sa situation de handicap

[410] Cette association vient appuyer les propos de l'autrice de fantasy romantique Elizabeth Weathley, qui insiste, dans sa vidéo où elle décortique les caractéristiques du genre, sur les forts liens entre la romantasy et la romance paranormale (2025).

[411] « Do we risk installing a disturbing new archetype of female heroism, one that emulates the muscle and agility of classic male heroes? » (2021, 262) demande Maria Tatar au sujet de ces guerrières dans *A Heroine with 1,001 Faces*.

[412] Il s'agit ici de la formule relevée au chapitre 4 : un personnage masculin s'oppose à la future dragonnière et tente de la vaincre, prétextant qu'elle n'a pas sa place dans les rangs des combattant·es. Même dans les mondes secondaires non sexistes, cet antagoniste représente le gardien de la porte (*gatekeeper*) empêchant les femmes d'avoir accès à un univers caractérisé par des valeurs associées, dans le monde primaire, aux hommes.

physique lui génère couramment de la douleur[413], elle devient malgré tout une combattante redoutable. D'autre part, le trope de la romance qui tend à réactiver les idéaux binaires du couple cishétéronormé (une héroïne féminine, séduisante, à la vulnérabilité exacerbée – frêle, petite, blanche ; un héros tout aussi beau, mais fort et dangereux – grand, massif, musclé, sombre) érotise une idéologie patriarcale dont les textes mettant en scène le lien entre femmes et dragon·nes tendaient à s'éloigner dans la décennie précédente, où il s'agissait plutôt de visibiliser des corporalités atypiques[414]. Le lien de la jeune femme avec les dragon·nes peut également en pâtir, décentré par la relation du couple, de nouveau le point focal du texte. Difficile, en ce sens, de ne pas y voir l'ombre du *backlash* qui secoue actuellement l'Occident[415], le discours patriarcal étant caractérisé par sa capacité à se recycler et sa grande adaptabilité (Löwy, 2006, 34-41).

Par ailleurs, ces textes de romantasy reprennent tous, à différents degrés, l'hybridation de la quête archétypale de la fantasy épique (sauver le monde, résoudre un conflit majeur, etc.) à celle de l'héroïne de

[413] Jusqu'à présent, la situation de handicap de Violet n'est pas effacée de la diégèse : les autres personnages (masculins) fournissent plutôt à l'héroïne des moyens de pallier sa faiblesse physique, lui proposant des adaptations – par exemple, elle a une selle pour chevaucher son dragon sans être éjectée de son dos, ce qui n'est pas le cas des autres dragonier·nières. Ceci est, en soi, novateur par rapport à mon corpus et témoigne de la sensibilité sociale grandissante aux individus dont la santé physique dévie de la norme.

[414] Le phénomène n'est toutefois pas absent des productions depuis 2019. Notamment, la protagoniste de *Damsel* (2023) se transforme à la fin du roman en puissante hybride ; *The Dragon Scales* (2023-), une romance queer, met en avant un couple constitué d'une personne non binaire au corps androgyne et un dragon masculin qui se métamorphose en humain tout en conservant certains traits draconiques.

[415] L'United Nations Entity for Gender Equality and the Empowerment of Women (UN-Women) rapporte en 2024 que malgré certaines avancées importantes pour la cause des femmes, la situation mondiale de ces dernières a empiré dans la dernière décennie : « the world registered a disturbing 50 percent increase in the number of women and girls living in conflict, and women's rights defenders confront daily harassment, personal attacks and even death. Recent global crises – like COVID-19, the climate emergency, soaring food and fuel prices – are only increasing the urgency to respond. » (2024) Outre la montée en force des mouvements masculinistes et antiféministes observée en Occident (Depuis-Déri, 2018), de plus en plus visible et amplifiée par l'usage des réseaux sociaux, femmes et filles ont vu, aux États-Unis, leurs droits reproductifs et sexuels réduits, la Cour Suprême et différents états ayant banni ou restreint l'accès à l'avortement (Plantive, 2022 ; Amnesty international, 2024) ; les lois anti-FGM (*Female Genital Mutilation*), toujours aux États-Unis, sont quant à elles instrumentalisées afin de criminaliser et de marginaliser la transition des personnes trans mineures (Equality Now, 2025 ; Orr, 2025) ; au Québec, sous couvert de promulguer l'apprentissage de la politesse, le règlement sur le civisme à l'école indique que les élèves devront, dès janvier 2026, utiliser les titres « madame » *ou* « monsieur » afin de s'adresser aux adultes de l'école (Marquis, 2025) ; la question du droit à l'avortement et de son inclusion au sein d'une légifération visant à encadrer sa pratique fait des remous (Duval, 2025 ; FQPN, 2025). Le discours conservateur sur « l'idéologie du genre » (*gender ideology*) n'est pas étranger au présent *backlash* : stipulant que le concept de genre, apparu dans les années 1970 dans la théorie féministe pour « contester la théorie alors dominante du déterminisme biologique » (Groupe de travail sur la discrimination à l'égard des femmes et des filles, 2025, 2) est le produit d'une « colonisation idéologique » qui menace la famille traditionnelle, ses tenant·es s'opposent à l'activisme pour les droits des femmes, des filles et des personnes LGBTQIA2S+ et à la sphère académique des études de féministes et de genre (UN-Women, 2025, 6 ; Groupe de travail sur la discrimination à l'égard des femmes et des filles, 2025, 6-7) : « [les] mouvements [antigenres (ou contre l'idéologie du genre)] ont pour cibles les droits des personnes LGBTQI+, les droits en matière de procréation, l'éducation tenant compte des questions de genre à l'école, et la notion même de genre. » (7) Droits des femmes et des personnes queers vont donc de pair et sont régulièrement attaqués, sans parler de la vulnérabilité croissante des individus racisés, en situation de handicap, pauvres, appartenant à une minorité linguistique, etc.

la romance (le couple), allant, dans certains cas, jusqu'à créer une tension entre ces deux arcs narratifs – comme c'est le cas dans la duologie *Eon & Eona* (2008-2011), dont j'ai qualifié le second tome de protoromantasy. Les manières spécifiques dont sera résolu le conflit demeurent encore inconnues, ces cycles n'étant pas terminés. Or, il est fort probable que, dans la lignée du *happy end* romantisexuel caractérisant la romance, une fin qui ne compromette pas le couple soit mise en scène. Les protagonistes délaisseront-elles le pouvoir , comme Eona, comme les femmes de la fantasy féministe (Cranny-Francis, 1990) ? Quels seraient alors les impacts discursifs, idéologiques, de cette renonciation si cette dernière se mêle à la mise en valeur d'un couple qui réactualise, de façon manifeste, les archétypes cishétéronormés patriarcaux, où la figure féminine idéalisée est tenue de se départir de ses ambitions pour se consacrer au bonheur des autres ?

En parallèle aux dragonnières de la romantasy, les voix des femmes furieuses, monstrueuses, dangereuses ou vengeresses, ont continué à se faire entendre et à s'élever contre la violence patriarcale de leur monde secondaire. La tendance s'affirme d'ailleurs autour de 2020 en *Young Adult Fiction* américaine. À Antigone, analysée dans ma thèse, qui fait de la furie et du deuil de ses proches un moteur de sa puissance, et même aux antagonistes féminines en colère Julia – *The Aurelian Cycle* (2019-2023) – et Jannoula – *Seraphina Series* (2012-2015) – , aussi étudiées ici, se joignent des protagonistes comme Zoya Nazyalensky de *Rules of Wolves* (2021), une magicienne d'humble origine, presque mariée de force à 9 ans et apprenant à se transformer en dragonne ; comme Elodie de *Damsel* (2023), princesse sacrifiée à un dragon – révélé être une dragonne – qui se sauve elle-même et sa sœur, et qui, après avoir mis à sac le royaume patriarcal qui avait planifié sa mort, se lie avec la créature écaillée et devient une hybride ; comme Wu Zetian d'*Iron Widow* (2021) et d'*Heavenly Tyrant* (2024), qui s'empare d'un dragon mécanique légendaire pour détruire le siège du pouvoir masculin la contrôlant depuis l'enfance et sacrifiant de jeunes femmes après les avoir instrumentalisées. Se trouve ici un reflet des actes de Daenerys Targaryen dans la finale de *Game of Thrones* (2019), laquelle semble avoir réactivé dans l'imaginaire de la fantasy contemporaine cette figure de la femme lésée, violentée, à laquelle droits et proches ont été enlevés, et qui détruit ses ennemis par le feu. Les textes adoptent toutefois des postures différentes quant à cette colère féminine et ce désir de vengeance : quels actes sont, dans cette quête de justice sociale, acceptables, voire justifiables, et récompensés ; lesquels ne le sont pas, et sont punis par la mort ou l'enfermement ? L'actualité du phénomène, qui réitère paradoxalement la crainte patriarcale que les femmes prennent le pouvoir et le tournent contre les hommes, témoigne certes de la rage féminine à la suite de la décennie 2010-2020 et des dénonciations du mouvement #MeToo, mais aussi de postures ambivalentes par rapport à cette furie. Entre affirmation, explosion et exploitation de la colère, refus de celle-ci ou tentative de trouver une position entre ces deux pôles, la fureur des femmes en contexte patriarcal, sa légitimité et ses limites n'ont pas fini de faire couler de l'encre.

Devant cette difficulté de la fantasy à s'extraire, malgré ses modulations, des schèmes de la domination masculine, que ce soit pour les réitérer ou les critiquer, je préfère, pour l'instant, explorer d'autres modes de résistance. Dans *The Left Hand of Darkness* (1969) d'Ursula K. Le Guin, lea personnage androgyne d'Estravan dit : « to oppose something is to maintain it… You must go somewhere else; you must have another goal; then you walk a different road. » (Le Guin, citée dans Shinn, 1986, 6) Ainsi, au cours de ma recherche, j'ai souvent été intriguée par les mécanismes qui régissent la création de mondes non sexistes. Mes conclusions autour du personnage de Tané, asexuelle et vivant dans une société où le genre ne constitue pas une source de discrimination, se démarquant donc tant par sa non-normativité que par son contexte, ont ouvert la voie à une multitude de nouvelles réflexions. Quels impacts aurait un monde secondaire non cishétérosexiste sur les parcours des protagonistes féminins ? Sur ceux des personnages masculins ? Non binaires ? Comment, si possible, penser les genres et les sexualités à l'extérieur du cadre hégémonique patriarcal ? Comment, plus largement, créer une société qui, si elle n'est pas exempte d'inégalités, ne repose pas sur la cishétéronormativité systémique ? À quoi ressemblerait-elle ? Le processus afin d'y parvenir est, à mon sens, double : une déconstruction des dynamiques cishétérosexistes, préalable à l'écriture, doit être suivie par une reconstruction proposant une autre possibilité, un univers sans traces de sexisme et de queerphobie, dans lequel se déploie le récit. C'est dans l'absence que se lit la résistance.

Il ne faut toutefois pas oublier le contexte de réception d'un tel univers. Comme l'ont démontré plusieurs études sur la manière dont sont reçus et interprétés les personnages, ces derniers sont, cognitivement, traités par le cerveau des lecteur·trices comme s'ils étaient des personnes réelles, lesquelles sont elles-mêmes traitées en fonction de catégories préexistantes (Bortolussi et Dixon, 2003, 140). Par conséquent, bien que le texte détermine une partie de l'information transmise, les personnages – et leurs dynamiques, leurs objectifs – sont décodés en fonction des mêmes conventions et codes sociaux que les personnes réelles (140-141). On peut ainsi stipuler que les corps et personnalités fictionnelles sont soumises aux stéréotypes cishétérosexistes qui orientent les perceptions du lectorat, et qu'il en va de même pour les mondes secondaires. Or, n'y a-t-il pas ici, dans la création d'un univers, des arcs narratifs et des personnages au sein de ce dernier, une manière d'ébranler les préconçus, de creuser des failles dans les discours hégémoniques en remettant en question les représentations sur lesquelles reposent genre et sexualité – et racisme, âgisme, classisme, capacitisme, etc. ? « [S]tories are a powerful weapon for combatting forms of social injustice » (2021, 10), écrit Maria Tara, chercheuse spécialiste des contes de fées. Ici s'inscrit aussi le potentiel transformateur de la fantasy. Critiquer ouvertement, certes, comme c'est le cas du corpus de la présente thèse, et plus subtilement. Remodeler la réalité consensuelle, en déplacer le sens. Montrer qu'il s'agit d'une construction humaine qui, si elle a des impacts matériels réels sur les individus, n'est pas – n'a jamais été – la seule possibilité.

Lisons. Analysons. Réfléchissons.

Créons.

Soyons les monstres.

ANNEXE A

***The Evil Queen* (1937), *Maleficent* (1959) et Daenerys « Stormborn » Targaryen (2019) – « Evil Wings »**



Game of Thrones, Saison 7, Épisode 6, « The Iron Throne » (2019)



Snow White and the Seven Dwarfs (1937)



The Sleeping Beauty (1959)

ANNEXE B

Sélection du corpus

Corpus retenu

Textes pour adultes, écrits par des femmes (1968-2019)

Années	Titre	Autrice	Sous-genre	Langue	Figurations
1968-1978	*Dragonriders of Pern* (*The Original Series*) Tomes 1 et 2 : *Dragonflight* (1968) et *Dragonquest* (1971)	Anne McCaffrey	Science fantasy	Anglais (É-U, Irlande)	Guerrière
1968-2001	*Earthsea* Tome 4 : *Tehanu* (1990)	Ursula K. Le Guin	Fantasy épique	Anglais (É-U)	Monstre/ hybride
1998-2000	*The Liveship Traders Trilogy*	Robin Hobb	Fantasy épique	Anglais (É-U)	Demoiselle
2003	*Tooth and Claw*	Jo Walton	*Fantasy of manners*	Anglais (É-U)	Demoiselle ; monstre
2009-2013	*The Rain Wild Chronicles*	Robin Hobb	Fantasy épique	Anglais (É-U)	Hybride (inversion de la dragonnière) ; demoiselle
2010 et 2016	*La Tueuse de dragons* et *Les Monstres intérieurs*	Héloïse Côté	Fantasy épique	Français (Qc)	Guerrière ; hybride
2012	*De Draconis Gesta*	Geneviève Blouin	Fantasy épique	Français (Qc)	Demoiselle
2013-2017	*A Memoir by Lady Trent*	Marie Brennan	*Fantasy of manners*	Anglais (É-U)	Demoiselle
2014	*Dragon Heart*	Cecelia Holland	Fantasy épique/Fantastique	Anglais (É-U)	Demoiselle
2014-2017	*The Fitz and the Fool Trilogy*	Robin Hobb	Fantasy épique	Anglais (É-U)	Monstre/hybride

Textes *Young Adult,* écrits par des femmes (1968-2019)

Années	Titre	Autrice	Sous-genre	Langue	Figurations
2008-2011	*Eon & Eona*	Alison Goodman	Fantasy épique/ protoroman-tasy	Anglais (Australie)	Guerrière ; demoiselle
2012-2018	*Seraphina Series*	Rachel Hartman	Fantasy épique	Anglais (É-U)	Monstre/hybride
2018	*Tess of the Road*	Rachel Hartman	Fantasy épique	Anglais (É-U)	Demoiselle
2019	*The Priory of the Orange Tree*	Samantha Shannon	Fantasy épique	Anglais (R-U)	Guerrière ; demoiselle ; monstre/hybride
2019-	*The Aurelian Cycle* Tome 1 : *Fireborne*	Rosaria Munda	Fantasy épique/ romantasy	Anglais (É-U)	Guerrière

Textes pour la jeunesse, écrits par des femmes (1968-2019)

Années	Titre	Autrice	Sous-genre	Langue	Figurations
1985-1993	*The Enchanted Forest Chronicles* Corpus primaire : *Dealing with Dragons*	Patricia Wrede	*Fairy tale fantasy*	Anglais (É-U)	Demoiselle
1990	*Histoire de la Princesse et du Dragon*	Élisabeth Vonarburg	*Fairy tale fantasy*	Français (Qc)	Demoiselle
1997	*Un dragon dans les pattes*	Marie-Francine Hébert	*Fairy tale fantasy/* fantasy urbaine	Français (Qc)	Demoiselle

Corpus non retenu

Textes écrits par des femmes et des personnes non binaires

Années	Titre	Autrice	Sous-genre	Langue	Cause
1976-2011	Cycle *Dragonriders of Pern*	Anne McCaffrey	Science fantasy	Anglais (É-U, Irlande)	Vaste production, désir d'étendre le corpus à d'autres autrices
1985-2002	*Winterlands Series*	Barbara Hambly	Fantasy épique	Anglais (É-U)	Cycle répertoriée en fin de thèse
2006-2016	*Temeraire*	Naomi Novik	Fantasy historique	Anglais (É-U)	Lien non central
2003-2015	*Tara Duncan*	Sophie Audouin-Mamikonian	*Portal fantasy*	Français (France)	Lien non central
2006-2007	*Reine de mémoire*	Élisabeth Vonarburg	Fantasy historique	Français (Qc)	Lien non central
2008-2012	*La ragazza drago (La fille dragon)*	Lucia Troisi	Fantasy épique	Italien (Italie)	Langue d'origine
2008-2014	*Les Dragons de Nalsara*	Marie-Hélène Delval	Fantasy épique	Français (Qc)	Lien non central
2010-2012	*Firelight Series*	Sophie Jordan	Romance paranormale	Anglais (É-U)	Reprise de motifs sexistes sans aspect critique Sous-genre limitrophe (monde secondaire absent)
2015	*L'héritage des rois-passeurs*	Manon Fargetton	Adulte	Français (France)	Lien non central
2015	« In a Different Voice. Dragons. A Poem-Cycle »	Jill Hammer	-	Anglais (É-U)	Poésie
2020	*Le chant des cavalières*	Jeanne Mariem Corrèze	Adulte	Français (France)	Publié après 2019
2020	*Rule of Wolves*	Leigh Bardugo	Fantasy épique	Anglais (É-U/Israël)	Publié après 2019
2021-2024	*The Iron Widow Duology*	Xiran Jay Zhao	Science fantasy	Anglais (Canada/Chine)	Publié après 2019
2022	*In the Serpent's Wake*	Rachel Hartman	Fantasy épique	Anglais (É-U)	Publié après 2019

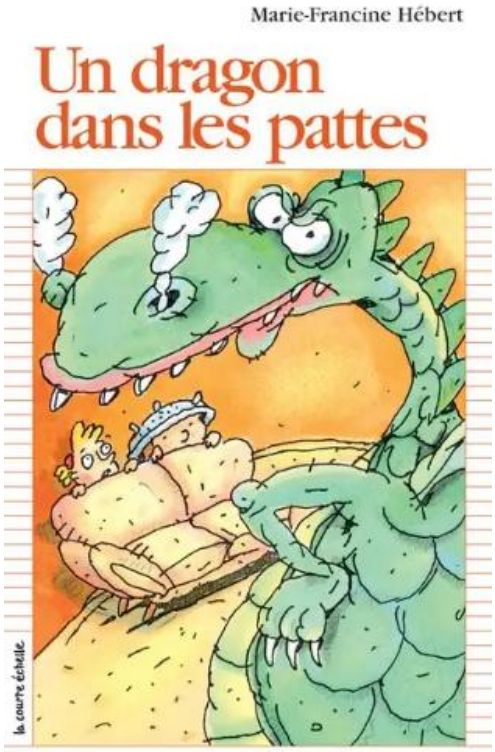
2022-2023	*The Aurelian Cycle* Tomes 2 et 3 : *Flamefall* et *Furysong*	Rosaria Munda	Fantasy épique/ romantasy	Anglais (É-U)	Publié après 2019
2022	*When Women Were Dragons*	Kelly Barnhill	Fantasy historique	Anglais (É-U)	Publié après 2019
2023	*Damsel*	Evelyn Skye	Fantasy épique	Anglais (É-U)	Publié après 2019
2023	*A Day of Fallen Night*	Samantha Shannon	Fantasy épique	Anglais (R-U)	Publié après 2019
2023-	*The Empyrean Series*	Rebecca Yarros	Romantasy	Anglais (É-U)	Publié après 2019
2024-	*Moonfall Series*	Sarah A. Parker	Romantasy	Anglais (Australie)	Publié après 2019
2025-	*Among the Burning Flowers*	Samantha Shannon	Fantasy épique	Anglais (R-U)	Publié après 2019
2025	« La geste du bon roi »	Geneviève Blouin	*Fairy tale fantasy*/fantasy humoristique	Français (Qc)	Publié après 2019
2025-	*The Bloodwing Academy Series*	Briar Boleyn	Romantasy	Anglais (Canada)	Publié après 2019
2025-	*Royal Houses*	K. A. Linde	Romantasy	Anglais (É-U)	Publié après 2019
2026-	*Dragon Cursed*	Elise Kova	Romantasy	Anglais (É-U)	Publié après 2019

Textes pour adultes, *Young Adult* ou pour la jeunesse, écrits par des hommes (1968-2019)

Années	Titre	Auteur	Sous-genre	Langue	Cause
1988-1990	*Les Chroniques de la guerre de Lodoss* (ロードス島戦記, *Lodoss tō senki*)	Ryo Mizuno	Fantasy épique	Japonais (Japon)	Auteur masculin
1996-	*A Song of Ice and Fire*	Georges R. R. Martin	Fantasy épique/*grimm-dark fantasy*	Anglais (É-U)	Auteur masculin
2002-2005	*Dragonne, La voix des dragons*	Didier Quesne	Fantasy épique	Français (France)	Auteur masculin
2007-2010	*Les Lames du cardinal*	Pierre Pevel	Fantasy historique	Français (France)	Auteur masculin
2014	*The Ice Dragon*	Georges R. R. Martin	Fantasy épique/*grimm-dark fantasy*	Anglais (É-U)	Auteur masculin
2018	*Fire and Blood: A Targaryen History*	George R. R. Martin	Fantasy épique/*grimm-dark fantasy*	Anglais (É-U)	Auteur masculin

ANNEXE C

***Un Dragon dans les pattes* (1997) - Illustrations**

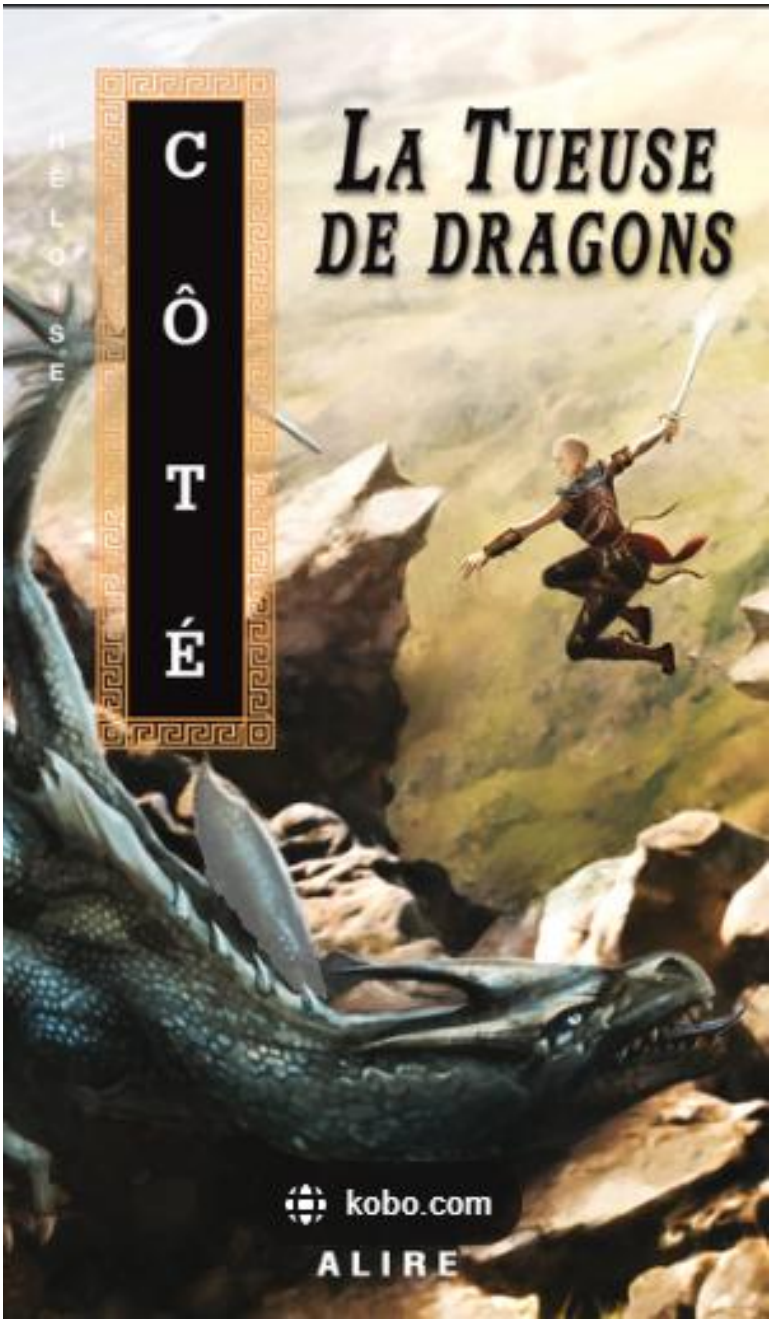






ANNEXE D

***La Tueuse de dragons* (2010) - Couverture**



ANNEXE E

Cheval et dragon·ne



« Jeune femme touchant le nez de son cheval »



How to Train Your Dragon (2010)

ANNEXE F

Figurations dans les œuvres après 2019[416]

Figuration mise en scène / Œuvre	Demoiselle	Guerrière	Monstre
The Aurelian Cycle (2019-2023)		X	
Le chant des cavalières (2020)		X	
Rule of Wolves (2020)			X
The Iron Widow Duology (2021-2024)		X	X
In the Serpent's Wake (2022)	X		X
When Women Were Dragons (2022)			X
Damsel (2023)	X	X	X
A Day of Fallen Night (2023)	X	X	
The Empyrean Series (2023-)		X	
Moonfall Series (2024-)		X	
Among the Burning Flowers (2025)	X		
« La geste du bon roi » (2025)	X		

[416] Cette annexe tient seulement compte des textes recensés entre janvier 2020 et janvier 2026. À noter qu'il existe plusieurs productions de romantasy dans lesquelles un·e petit·e dragon·ne domestique – dont la taille rappelle les *fire lizards* d'Anne McCaffrey dans *Dragonriders of Pern*, ancêtres des dragon·nes – accompagne la protagoniste : parmi ces titres se trouvent les récentes séries *Regency Dragons* (2022-2023) et *Baby Dragon* (2025-).

The Bloodwing Academy Series (2025-)		X	
Royal Houses (2025-)		X	
Cursed and Chosen (2025), *Wings of Reckless* (2025), *Strom of the Skyborn* (2025)		X	
Dragon Cursed (2026)		X	X
	5/15	11/15	6/15

BIBLIOGRAPHIE

A) Corpus

Blouin, G. (2012/2018/2025). De Draconis Gesta. *Magie des temps brodés* (p. 77-79). Les Six Brumes.

Brennan, M. (2013-2017). *A Memoir by Lady Trent* (5 tomes). Titan Books.

Côté, H. (2010). *La Tueuse de dragons*. Alire.

Côté, H. (2016). *Les Monstres intérieurs*. Alire.

Goodman, A. (2008/2014-2011/2015). *Eon & Eona*. Penguin Random House.

Hartman, R. (2012/2014-2015). *Seraphina Series* (2 tomes). Penguin Random House.

Hartman, R. (2018). *Tess of the Road*. Penguin Random House.

Hébert, M.-F. (1997). *Un dragon dans les pattes*. La courte échelle.

Hobb, R. (1998-2000/2014). *The Liveship Traders Trilogy* (3 tomes). Del Rey Mass Market Edition.

Hobb, R. (2009-2013). *The Rain Wild Chronicles* (4 tomes). HarperCollins.

Holland, C. (2014). *Dragon Heart*. Starscape.

Le Guin, U. K. (1968-2001/2018). *The Books of Earthsea: The Complete Illustrated Edition*. S&S/Saga Press.

McCaffrey, A. (1968-1978/2017). *Dragonriders of Pern: Dragonfligth, Dragonquest, The White Dragon*. Random House Publishing Group.

Munda, R. (2019). *Fireborne*. Penguin Random House.

Shannon, S. (2019). *The Priory of the Orange Tree*. Bloomsbury Publishing.

Vonarburg, É. (1990). *Histoire de la Princesse et du Dragon*. Québec Amérique.

Walton, J. (2003/2009). *Tooth and Claw*. St Martin's Press.

Wrede, P. (1985-1993/2015). *The Enchanted Forrest Chronicles*. Houghton Mifflin.

B) Productions culturelles et auteur·trices mentionné·es

Bardugo, L. (2019-2020). *King of Scars Duology* (2 tomes). Imprint.

Barnhill, K. (2022). *When Women Were Dragons.* Knopf Doubleday Publishing Group.

Benioff, D. et Weiss, D. B. (réal.). (2011-2019). *Game of Thrones* [Série télévisée]. HBO.

Benioff, D. et Weiss, D. B. (réal.). (2019, 12 mai). Season 8, Episode 5: The Bells [Épisode de série télévisée]. Dans Benioff, D. et Weiss, D. B. (prod.). *Game of Thrones*. HBO.

Benioff, D. et Weiss, D. B. (réal.). (2019, 19 mai). Season 8, Episode 6: The Iron Throne [Épisode de série télévisée]. Dans Benioff, D. et Weiss, D. B. (prod.). *Game of Thrones*. HBO.

BioWare (dév.). (2009-). *Dragon Age* (4 jeux) [Jeu vidéo]. Electronic Arts.

Blouin, G. (2025). La geste du bon roi. *Territoires enchantés, royaumes ensorcelés* (p. 13-24). Les Six Brumes.

Boleyn, B. (2025-2026). *The Bloodwing Academy Series* (3 tomes). Mira Books.

Burgis, S. (2022-2023). *Regency Dragons* (2 tomes). Five Fathoms Press.

Cameron, J. et Hurd, G. A. (aut.). (1984-). *Terminator* [Franchise].

Carter, A. (1979/1984/2015). *The Bloody Chamber And Other Stories* (75th Anniversary Edition). Penguin Publishing Group.

Chen, A. et Lafferty, C. (prod.). (2011). *The Elder Scrolls V: Skyrim* [Jeu vidéo]. Bethesda Game Studios.

Collins, S. (2008-2011). *The Hunger Games* (3 tomes). Scholastic Press.

Core Design, Aspyr, Crystal Dynamics, Eidos- Montréal, Square Enix Montréal (dév.). (1996-). *Tomb Raider* (21 jeux) [Jeu vidéo]. Eidos Interactive/Square Enix/Microsoft Studios/Aspyr.

Corrèze, J. M. (2020). *Le chant des cavalières*. Les moutons électriques.

Cowell, C. (2003-2015). *How to Train Your Dragon* (12 tomes). Hodder Children's Books.

Critical Role Productions. (2022-). *The Legend of Vox Machina* (3 saisons). [Série télévisée]. Metapigeon/Tutmouse, Inc./Amazon MGM Studios.

Critics Consensus. (2019). Season 8 – Game of Thrones. *Rotten Tomatoes*. https://www.rottentomatoes.com/tv/game_of_thrones/s08

Desjardins, M. (2020). *Méduse*. Alto.

Delval, M. H. (2008-2014). *Les Dragons de Nalsara* (20 tomes). Bayard jeunesse.

DiMartino, M. D. et Konietzko, B. (prod.) (2012-2014). *The Legend of Korra* [Série télévisée]. Nickelodeon Animation Studio.

Disney, W. (prod.). (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs* [Film]. Walt Disney Productions.

Disney, W. (prod.). (1959). *The Sleeping Beauty* [Film]. Walt Disney Productions.

DeBlois, D. et Sanders, C. (réal.). (2010-). *How to Train Your Dragon* (4 films). DreamWorks Animation/Universal Picture.

Donoghue, E. (1997/1999). *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins*. HarperCollins.

Dumont, P. (2015). *Contes et nouvelles lesbiennes*. Harmattan.

Fleutiaux, P. (1984/1990). *Métamorphoses de la reine*. Gallimard.

Grahame, K. (1898/2018). *The Reluctant Dragon.* WW Norton.

Hambly, B. (1985-2002). *Winterlands Series* (4 tomes). Random House Worlds.

Hammer, J. (2015). In a Different Voice. Dragons. A Poem-Cycle. *Journal of Feminist Studies in Religion*, *31*(2), 83-87.

Hardy, T. (1949). *Tess of the d'Ubervilles: A Pure Woman/Faithfully* (Library ed). Macmillan.

Hartman, R. (2022). *The Serpent's Wake*. Penguin Random House.

Headley, M. D. (2020). *Beowulf: a New Translation* (First edition). MCD x FSG Originals/Farrar, Straus & Giroux.

Hobb, R. (2002-2004/2015) *The Tawny Man Trilogy* (3 tomes). Del Rey Mass Market Edition.

Hobb, R. (2014-2017). *The Fitz and the Fool Trilogy* (3 tomes). Del Rey.

Iakobchuk, V. (2018). Jeune femme touchant le nez de son cheval. *Alamy Images*. https://www.alamyimages.fr/jeune-femme-agreable-de-toucher-son-cheval-nez-image245045457.html

Isayama, H. (2009-2021). *Attack on Titan [Shingeki no Kyojin]*. Kodansha USA.

Jenks, T. S. (1905). *The Prince and the Dragons*. https://librivox.org/the-prince-and-the-dragons-by-tudor-jenks/

Jordan, S. (2010-2014). *Firelight Series* (3 tomes). HarperCollins.

Kova, E. (2026). *Dragon Cursed*. Entangled Publishing.

Le Guin, U. K. (1969/2016). *The Left Hand of Darkness*. Penguin Publishing Group.

Le Guin, U. K. (2014, 19 novembre). *Speech in Acceptance of the National Book Foundation Medal for Distinguished Contribution to American Letters*. Ursula K. Le Guin. https://www.ursulakleguin.com/nbf-medal

Lam, L. R. (2023-). *Dragon Scales* (2 tomes). Astra Publishing House.

Lewis, C. S. (1950-1956/2014). *The Chronicles of Narnia* (7 tomes). HarperCollins.

Linde, K. A. (2025-). *Royal Houses* (5 tomes). Sourcebooks.

Martin, G. R. R. (1996-). *A Song of Ice and Fire* (5 tomes). Bantam Books.

Martin, G. R. R. (2014). *The Ice Dragon*. HarperVoyager.

Martin, G. R. R. (2018). *Fire and Blood: A Targaryen History.* Bantam Books.

Mass, S. J. (2015-). *A Court of Thorns and Roses* (5 tomes). Bloomsbury.

Mizuno, R. (1988-1990/2006-2009). *Les Chroniques de la guerre de Lodoss* (4 tomes). Calmann-Lévy.

Munda, R. (2019-2022). *The Aurelian Cycle* (3 tomes). Penguin Random House.

Nesbit, E. (1901/2008). *The Book of Dragons*. Alan Rodgers Books LLC.

Novik, N. (2006-2016). *Temeraire* (9 tomes). HarperCollins Publishers.

O'Bannon, D. et Shusett, R. (1979-). *Alien* [Franchise]. 20th Century Studios.

Paolini, C. (2002-2023). *The Inheritance Cycle* (5 tomes). Alfred A. Knopf.

Parker, S. A. (2024-). *Moonfall Series*.

Pevel, P. (2007-2010). *Les Lames du cardinal* (3 tomes). Bragelonne.

Praeger, R. S. (1900). *The Tale of the Little Twin Dragons*. MacMillan & Co. https://catalogue.nli.ie/Record/vtls000188908

Quesne, D. (2002). *Dragonne*. Nestiveqnen.

Quesne, D. (2014). *La voix des dragons*. Nestiveqnen.

Qureshi, A. T. (2025-). *The Baby Dragon Series* (2 tomes). HarperCollins Publishers.

Sanders, C. et D. DeBlois. (dir.). (2010-2019). *How to Train Your Dragon* (3 films).

Sapkowski, A. (1986-2014/1990-2015). *Le Sorceleur* (7 tomes ; L. Dyèvre, A. Dayet, L. Waleryszak, C. Raszka-Dewez, trad.). Bragelonne.

Shannon, S. (2023). *A Day of Fallen Night*. Bloomsbury.

Shannon, S. (2025). *Among the Burning Flowers.* Bloomsbury.

Stevenson, ND. (2018-2020). *She-Ra and the Princesses of Power* [Série télévisée]. Dreamworks Animation Television.

Skye, E. (2023). *Damsel*. Random House Worlds.

S.a. (s.d.). *Livre de l'Apocalypse*. Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones. https://www.aelf.org/bible/Ap/1

S.a. (XIIIe siècle/s.d.). *Saga of the Volsungs [Völsunga Saga].* Projet Gutenberg. https://www.gutenberg.org/files/1152/1152-h/1152-h.htm

Tolkien, J. R. R. (1937/2007). *The Hobbit.* HarperCollins.

Tolkien, J. R. R. (1954-1955/2015). *The Lord of the Rings* (3 tomes). HarperCollins.

Tolkien, J. R. R. (2014). *Beowulf: A Translation and Commentary, Together With Sellic Spell*. HarperCollins Publishers.

Troisi, L. (2008-2012/2013-2015). *La Fille dragon* (5 tomes ; N. Nédélec-Courtès, trad.). Pocket jeunesse.

Vonarburg, É. (2005-2007). *Reine de mémoire* (5 tomes). Alire.

Yarros, R. (2023-). *The Empyrean Series* (3 tomes). Entangled: Red Tower Books.

Zhao, X. J. (2021-2024). *Iron Widow Duology*. Penguin Teen.

C) Études, critiques et articles sur le corpus

Bates, H. J. (2015). My Lady Heroe. Dans E. Dial-Driver, J. Ford et S N. Beam (dir.), *Children's and YA Books in the College Classroom: Essays on Instructional Methods* (250-258). McFarland & Company Publishers.

Berman, R. (1984). Victorian dragons: The reluctant brood. *Children's Literature in Education*. https://doi.org/10.1007/BF01137186

Berthelot, A. (2009). Le Fier Baiser, ou comment apprivoiser un dragon (femelle). Dans F. Chen et T. Honegger (dir.), *Good Dragons are Rare: An Inquiry into Literary Dragons East and West* (77-95). Peter Lang.

Besson, A. (dir.). (2021). *Game of Thrones, un nouveau modèle pour la fantasy ? Actes du colloque des Imaginales 2020*. ActuSF.

Blanc, W. (2019). Dragon : brève écologie d'une créature politique. *Winter Is Coming. Une brève histoire politique de la fantasy*. Libertalia.

Bryant, T. (2017). "The Laws of Gods and Men... But We are not Men." *Female Aggression and Survival in George R. R. Martin's* A Song of Ice and Fire *and HBO's* Game of Thrones [Mémoire de maîtrise, Southeast Missouri State University].

Burkhardt, M. (2009). Les dragons de la Fantasy : Hobb, McCaffrey, Vonarburg. Dans F. Chen et T. Honegger (dir.), *Good Dragons are Rare: An Inquiry into Literary Dragons East and West* (303-324). Peter Lang.

Burner, F. (2019). Winter is ending: Game of Thrones' impact on pop culture. *CBC*. https://www.cbc.ca/news/winter-is-ending-game-of-thrones-impact-on-pop-culture-1.5098013

Byrne, D. (2011). Woman + Dragons: Ursula K. LeGuin's Transformations in *Tehanu*, *The Other Wind* and *Tales from Earthsea*. *Mousaion*, *29*(3), 154–165.

Casta, I.-R. (2020). Dragon de glace et femme de feu : Œdipe argenté chez les Targaryen ? *Fantasy Art and Studies, Amazing Beasts/Animaux fabuleux*, (4), 22-33.

Clarke, A. (2008). Tales from the Distaff: The Parallax View of Earthsea. *Paradoxa*, (21), 63–74.

Cooke, E. (2022, 8 juin). Rosaria Munda '14 Writes Young Adult Fantasy with a Classics Twist. *Princeton*

Alumni Weekly, Tiger of the Week. https://paw.princeton.edu/article/rosaria-munda-14-writes-young-adult-fantasy-classics-twist

Cothran, C. A. (2014). Dancing with the Public: Alethea Kontis's *Enchanted,* Rachel Hartman's *Seraphina* and Marissa Meyer's *Cinder.* Dans L. M. Campbell (dir.) *A Quest of Her Own. Essays on the Female Hero in Modern Fantasy* (130 à 149).

Covi, G. (2003). *Jamaica Kincaid's Prismatic Subject: Making Sense of Being in the World*. Mango Publishing.

Deszcz-Tryhubczak, J. et M. Oziewicz (dir). (2006). *Towards or Back to Human Values? Spiritual and Moral Dimensions of Contemporary Fantasy.* Cambridge Scholars Press.

DuBois, S. (2016). We Asked Writers How *A Game of Thrones* Changed Fantasy Forever. *B&N Sci-Fi & Fantasy Blog*. https://www.barnesandnoble.com/blog/sci-fi-fantasy/20th-anniversary-celebration-of-a-song-of-ice-and-fire/

Flood, A. (2015). George R. R. Martin revolutionised how people think about fantasy. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/apr/10/george-rr-martin-revolutionised-how-people-think-about-fantasy

Frankel, V. (2014). *Women in Game of Thrones: Power, Conformity, and Resistance*. McFarland & Company.

Hartnett, R. (2016). *Mhysa or Monster: Masculinization, Mimicry, and the White Savior in* A Song of Ice and Fire [Mémoire de maîtrise, Florida Atlantic University].

Herbreteau, L. (2016). La femme et le dragon dans la littérature médiévale anglaise : une question de pouvoir. *Loxia, 54*. http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8506

Herbreteau, L. (2019). *De l'animal à la divinité : le dragon dans la littérature médiévale anglaise, entre réappropriation mythologique et création d'une nouvelle figure mythique* [Thèse de doctorat, Université d'Angers]. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02022861

Herbreteau, L. (2020). Ami, ennemi, héros Redéfinir le dragon médiéval pour les séries jeunesse. *Médiévales*, *78*(1), 129. https://doi.org/10.4000/medievales.10843

Herbreteau, L. (2022). De sainte Marguerite à Daenerys : repenser la relation femme-dragon dans la littérature de fantasy contemporaine. *Iris*, *42*. https://doi.org/10.35562/iris.2961

Herbreteau, L. (2024). Dessine-moi un dragon : une créature imaginaire pour raconter le Moyen Âge ? *Belphégor*, *22-2*. https://doi.org/10.4000/130vk

Khalifa-Gueta, S. (2022). The Goddess, Daenerys Targaryen and Me Too Values. *Film and Media Studies, 22*, 139-161.

Laplante-Dubé, P. et Lamontagne, A. (2017-2018). Corps-femmes, corps-résistances : les corps féminins entre contrôle et réappropriation dans *The Liveship Traders* de Robin Hobb ». *FéminÉtudes*, *22*(1), 38–53.

Laplante-Dubé, P. (2020). « You Are the Queen. You Decide. » Métamorphoses, alliances et confrontation : les enjeux éthiques du pouvoir dans la relation entre femme et dragon chez Robin Hobb. *Fantasy*

Art and Studies, Amazing Beasts/Animaux fabuleux, *9*(1), 34-48.

Laplante-Dubé, P. (2020, 23 octobre). Entre domination et capacité d'agir : resignifier le pouvoir par la relation entre femmes et dragons dans *Fireborne* (2019) de Rosaria Munda. L'ambivalence du pouvoir dans les littératures de l'imaginaire, Rennes 2, France. https://laboimaginr2.hypotheses.org/files/2021/11/Livret-imprime%CC%81.pdf

Laplante-Dubé, P. (2021). Comment devenir l'alliée d'une dragonne, ou la politisation du merveilleux en *fairy tale fantasy* pour la jeunesse. Dans M. L. Bougon, J. Breton et A. Timoner (dir.), *Les Cahiers Robinson* (Fantasy et enfance), *49*(1), 37-52. https://www.calameo.com/read/0049974318cc4eec59c30

Laplante-Dubé, P. (2023). « So Did I Become Dragon-Mad » : Pouvoir émancipateur du cycle et de la quête draconique dans *A Memoir By Lady Trent* (2013-2017). Dans M. L. Bougon, M. Gingras-Gagné et P. Laplante-Dubé (dir.), *Fantasy et féminismes* (39-83). ActuSF.

Laplante-Dubé, P. (2024). Émancipation sexuelle à dos de dragonne : désir et sensualité féminines dans *Dragonriders of Pern* (*Le Cycle de Pern*) d'Anne McCaffrey. Dans E. Lescouet et M. Kergoat (dir.), *Imaginaires du corps et sensualités imaginées*. Wieworka. https://laboimaginr2.hypotheses.org/2064

Laplante-Dubé, P. (À paraître). Femmes et dragon·nes en fantasy : le pouvoir au croisement des espèces. Dans A. Besson (dir.), P. Audran, C. Duranton, R. Guillaud-Bataille, M. Kergoat, P. Laplante-Dubé et R. Raynaud (coll.), *La Fantasy, un genre à l'état sauvage ?* Presses de l'Université d'Artois.

Lennard, J. (2007/2008). Of Modern Dragons: Antiquity, Modernity, and the Descendants of Smaug. *Of Modern Dragons and Other Essays* (85-139). Lulu.

Miller II, R. (2019). Dragon Myths and Biblical Theology. *Theological Studies*. https://doi.org/10.1177/0040563918819812

Monk, P. (1991). Dragonsaver: The Female Hero in Barbara Hambly's Dragonsbane. *Journal of the Fantastic in the Arts*, *4*(16), 60–82.

Roberts, R. (2007). *Anne McCaffrey: A Life with Dragons*. University Press of Mississippi.

Roman, C. (2014). The Ethical Movement of Daenerys Targaryen. Dans K. Fugelso (dir.). *Studies in Medievalism XXIII: Ethics and Medievalism* (61–68). Brewer.

Scheurer, T. E. et P. Scheurer. (2012). The Far Side of the World: Naomi Novik and the Blended Genre of Dragon Fantasy and the Sea Adventure. *Journal of Popular Culture*, *45*(3), 572–591.

Schubart, R. (2016). Woman With Dragons: Daenerys, Pride, and Postfeminist Possibilities. Dans A. Schubart et R. Schubart (dir.), *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements* (105–130). Bloomsbury Academic.

Shannon, S. [@say_shannon]. (2025, 10 juin). Sans titre [Profil Twitter]. Twitter. Récupéré le 30 juillet 2025 de https://www.instagram.com/p/DKtwtcUoJjo/

S.a. (2019). Game of Thrones: Season 8. *Rotten Tomatoes*. https://www.rottentomatoes.com/tv/game_of_thrones/s08

Thévenet, É. (2018). Du monstre diabolique à l'animal domestique, qu'est-il arrivé au dragon ? *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/pixels/article/2018/08/23/du-monstre-diabolique-a-l-animal-domestique-qu-est-il-arrive-au-dragon_5345446_4408996.html

Williams, T. (2019). What Is *Game of Thrones*' Legacy in Epic Fantasy? *Vulture*. https://www.vulture.com/2019/04/game-of-thrones-george-r-r-martin-legacy-epic-fantasy.html

D) Théorie

Abbrugiati, P. (2014). Introduction. *Cahier d'études romanes. Oser métamorphoser, 29,* 1-8.

Abel, E., Hirsch, M., et Langland, E. (1983). *The Voyage in: fictions of female development*. University Press of New England.

Abram, D. (2010). *Becoming Animal: An Earthly Cosmology* (1ere ed). Pantheon Books.

Absalon, P. (2005). Ladon, hydre et python. Dragons et serpents géants de la mythologie grecque (et leur postérité dans l'art). Dans Z. Gourarier et P. H. Patrick Absalon (dir.), *Dragons. Au jardin zoologique des mythologies* (37–58). Serpenoise.

Absalon, P. et Canard, F. (2006). *Les dragons. Des monstres au pays des hommes*. Gallimard.

Adams, M. *Ecological Crisis, Sustainability and the Psychosocial Subject. Beyond Behaviour Change*. (2016). Palgrave MacMillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-35160-9

Åhäll, L. T. (2011). *Heroines, Monsters, Victims: Representations of Female Agency in Political Violence and the Myth of Motherhood* [Thèse de doctorat, University of Birmingham].

Alder, C. et Worral, A. (dir.). (2004). *Girls' Violence: Myths and Realities*. State University of New York Press.

Allen, A. (1996). Foucault on Power: A Theory for Feminists. Dans S. Hekman (dir.), *Feminist Interpretations of Michel Foucault* (265–282). Penn State Press.

Allen, A. (1998). Rethinking Power. *Hypatia*, (13), 21–40.

Allen, A. (1999). *The Power of Feminist Theory: Domination, Resistance, Solidarity*. Westview Press.

Allen, A. (2016). Feminist Perspectives on Power. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. https://plato.stanford.edu/entries/feminist-power/#PowEmp

Amalvi, C. (2008). *Le détournement des contes dans la littérature de jeunesse* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. http://archipel.uqam.ca/id/eprint/1116

Amnesty International. (2024, 20 septembre). Droit à l'avortement aux États-Unis : les conséquences de l'annulation de l'arrêt Roe VS Wade. *Amnesty International*. https://www.amnesty.fr/actualites/droit-a-lavortement-aux-etats-unis-les-consequences-de-lannulation-de-roe-vs-wade

Amnesty International. (S.d.) *Que signifie être intersexe ou intersexué(e)* ? Amnesty International France. https://www.amnesty.fr/focus/le-i-de-lgbti

Ancet, P. (2009). L'ombre du corps monstrueux. Dans D. Manuel (dir.), *La figure du monstre. Phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain* (25-48). Presses Universitaires de Nancy.

Anderson, M. J. (2003). *Marital Immunity, Intimate Relationships, and Improper Inferences: A New Law on Sexual Offenses by Intimates. Hastings Law Journal, 54*(1), 1463-1572.

Anzaldúa, G. (1999/2021). *Borderlands = La frontera: the new mestiza* (5e éd.). Aunt Lute Books.

Arendt, H. (1954/1972). *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique* (P. Lévy, trad.). Gallimard.

Arlaux, C. (2000). *Le Dragon en Bretagne. Mythes et symboles*. Keltia Graphic.

Arsenault, A. et Berg, K. (2015). Glossaire élémentaire des réalités trans* (J. Dussault, J. Dussault et G. Bouchard, trad.). *Société canadienne du sida.*

Attebery, B. (1980). *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin.* Indiana University Press.

Attebery, B. (1992a). *Strategies of Fantasy*. Indiana University Press.

Attebery, B. (1992b). Women's Coming of Age in Fantasy. *Strategies of Fantasy* (87-104). Indiana University Press.

Attebery, B. (2012). Structuralism. Dans E. James et F. Mendlesohn (dir.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* (81-90). Cambridge University Press.

Attebery, B. (2014). *Stories About Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*. Oxford University Press.

Attigui, P. et Cukier, A. (dir.). (2011). *Les paradoxes de l'empathie*. CNRS.

Audet, R. (2007). Poursuivre, reprendre. Enjeux narratifs de la transfictionnalité. Dans R. Audet et R. Saint-Gelais (dir.), *La fiction. Suites et variations* (327–347). Éditions Nota Bene/Presses Universitaires de Rennes.

Bachelard, G. (1943/1965). *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement.* Librairie José Corti.

Badinter, É. (1992). *XY de l'identité masculine*. Odile Jacob.

Baker, D. (2012). Why We Need Dragons: The Progressive Potential of Fantasy. *Journal of the Fantastic in the Arts*, *23*(3), 437–459.

Bal, M. (1984). *Narratologie : essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. HES Publishers.

Balibar, E. et Laugier, S. (2004). Agency. Dans Barbara Cassin (dir.). *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles* (26-31). Seuil.

Balling G. et Martens, M. (2024). BookTok Helped Us Sell It: How TikTok Disrupt Publishing and Fuels the #Romantasy Boom. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*. https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1177/13548565241301271

Bambara, T. C. (1970/2005). The Pill: Genocide of Liberation. Dans T. C. Bambara (dir.), *The Black Woman: An Anthology* (203-212). Pocket Books.

Baudou, J. (2005). *La fantasy.* Presses Universitaires de France.

Baudou, J. (2009). *L'encyclopédie de la fantasy*. Fetjaine.

Barak-Brandes S. et Kama, A. (dir.). (2018). *Feminist Interrogations of Women's Head Hair. Crown of Glory and Shame.* Routledge.

Barbeau-Meunier, C.-A. (2013). L'empathie peut-elle changer le monde ? Des fondements empathiques de l'action sociale au rôle de l'empathie face à la crise écologique : recherche interdisciplinaire [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. http://archipel.uqam.ca/id/eprint/5878

Baril, A. (2006). De la construction du genre à la construction du sexe. *Recherches féministes, 20*(2), 61-90.

Barthes, R. (s. d.). Texte (théorie du). *Encyclopaœdia Universalis*. http://www.universalis-edu.com/encyc

Barthes, R. (1957). *Mythologies* (Nouvelle présentation). Seuil.

Başak Dőrsch, F. (2011). *"Female Identity": Rewriting of Greek and Biblical Myths by Contemporary Women Writer* [Thèse de doctorat, Middle East Technical University].

Beard, M. (2017). *Women and Power. A Manifesto*. Liveright Publishing Corporation.

Beaude, P.-M. (2000). Les dragons dans la Bilble [sic]. Dans J.-M. Privat (dir.), *Dans la gueule du dragon. Histoire, ethnologie, littérature* (135–143). Pierron.

Beaulieu, J., Rennaud A. et Saint-Martin, L. (dir.). (2018). *Génération(s) au féminin et nouvelles perspectives féministes.* Codicille Éditeur.

Beauvoir, Simone de. (1949/1968). *Le Deuxième sexe* (2 tomes). Gallimard.

Beeman, K. L. (2022). The Quiet Girl in a Virtual World: Learning from Virtial Classroom Better Support Quiet Girls in the Middle Grades. *RMLE Online. Research in Middle Level Education, 45*(7), 1-19.

Bérard, S. (2014). Femmes extrêmes : paroxysmes et expériences limites du féminin... et du féminisme. *Recherches féministes*, *21*(1), 1–12.

Bernikow, L. (1980). *Among Women*. Harper Colophon Books.

Berthier, M., Dejoie, C., Hertiman, M. R., Leïchlé, M., Levy, A., Martigny, C., Meyer, S., et Villeneuve Plantec, M. (2023). *Brouillon pour une encyclopédie féministe des mythes*. iXe.

Bereni, L. et Revillard, A. (2008). La dichotomie « public-privé » à l'épreuve des critiques féministes : de la théorie à l'action publique. Dans P. Muller et R. Sénac (dir.), *Genre et action publique : la frontière public-privé en questions*. Harmattan. https://shs.hal.science/halshs-02353855v1

Bergue, V. (2015). *La Fantasy : Mythopoétique de la quête*. CreateSpace Independant Publishing Plateform.

Bernheimer, K. (dir.). (1998). *Mirror, Mirror on the Wall: Women Writers Explore their Favourite Fairy Tales*. Anchor Books.

Berthoz, A. et Jorland, G. (dir.) (2004). *L'empathie.* Odile Jacob.

Besson, A. (2004). *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*. CNRS.

Besson, A. (2007). *La fantasy*. Klincksieck.

Besson, A. (2015). Sur les ailes de la magie. Le voyage aérien en *fantasy*. Dans F. Sylvos. (dir.), *Poétiques du voyage aérien dans la littérature* (139-150). Classiques Garnier.

Besson, A. (2018). *Dictionnaire de la fantasy*. Vendémiaire.

Besson, A. (2021). *Les pouvoirs de l'enchantement. Usages politiques de la fantasy et de la science-fiction.* Vendémiaire.

Besson, A. (2025). *Romantasy contemporaine et réécritures mythiques* [Communication orale]. Colloque du Groupe de Recherche « Littératures et Cultures de l'enfance », laboratoire Textes et Cultures : Les réécritures contemporaines des mythes en littérature de jeunesse : un patrimoine européen en circulation ?, Arras, France. https://www.fabula.org/actualites/130310/les-reecritures-contemporaines-des-mythes-en-litterature-de-jeunesse.html

Besson A. et White-Le Goff, M. (dir.). (2007). *Fantasy. Le merveilleux médiéval aujourd'hui. Actes du colloque du CRELID*. Bargelonne.

Besson, A., Jacquelin, E. et Mdarhri Alaoui, A. (dir.). (2008). *Le merveilleux et son bestiaire*. Harmattan.

Besson, F. (2018). Élu. Dans A. Besson (dir.), *Dictionnaire de la fantasy* (111–113). Vendémiaire.

Bile, M. (2000). Étymologies. Dans J.-M. Privat (dir.), *Dans la gueule du dragon. Histoire, ethnologie, littérature* (121-133). Pierron.

Billette, V., Guay, S. et Marchand, A. (2005). Le soutien social et les conséquences psychologiques d'une agression sexuelle : synthèse des écrits. *Santé mentale au Québec, 30*(2), 101–120.

Blanc, W. (2019a). Dragon : brève écologie d'une créature politique. *Winter Is Coming. Une brève histoire politique de la fantasy* (83-88). Libertalia.

Blanc, W. (2019b). Winter Is Coming. *Une brève histoire politique de la fantasy.* Libertalia.

Blank, H. (2008). *The Untouched History.* Bloomsbury.

Boisclair, I. et Dussault Frenette, C. (2013). *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*. Remue-ménage.

Bordo, S. (1993). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press.

Bordo, S. (1990). *Feminism, Postmodernism, and Gender-Scepticism*. Routledge.

Bordwell, D. et Thompson, K. (2011). *Minding Movies: Observations on the art, Craft, and Business of Filmaking*. University of Chicago Press.

Borghi, L. (1997). Liminaliens and Others: But Mostly Vamps, Dragons and Women's SF. Dans G. Covi

(dir.), *Critical Studies on the Feminist Subject,* (30), 101–125.

Bost-Fievet, M. (2018). Dragon. Dans A. Besson (dir.), *Dictionnaire de la fantasy* (94–101). Vendémiaire.

Bougon, M. L., Breton, J. et Timoner, A. (dir.). (2021). *Fantasy et enfance*. Cahiers Robinson, (49).

Bougon, M. L., Duranton, C. et Muller-Thoma, L. (dir.). (2021). Amazing Beasts/Animaux fabuleux. Actes du colloque Représentations animales dans les mondes imaginaires. *Fantasy Art and Studies*, (9).

Bougon, M. L., Gingras-Gagné, M. et Laplante-Dubé, P. (dir). (2023). *Fantasy et féminismes*. ActuSF.

Boulé-Roy, É. (2014). *Renouveau du genre fantasy pour la jeunesse dans* Ellana *de Pierre Bottero* [Mémoire de maîtrise, Université de Montréal]. http://hdl.handle.net/1866/12001

Boulogne, J. (1994). Essai de synthèse. Dans P. Cazier (dir.), *Mythe et création* (301-312). Presses universitaires du Septentrion.

Bourcier, S. (2001). Queer zones : politiques des identités sexuelles, des représentations et des savoirs. Balland.

Bourdeau, B. (1998). The Battleground of the Adolescent Girl's Body. Dans R. O. Saxton (dir.), *The Girl: Construction of the Girl in Contemporary Fiction* (43–56). St. Martin's Press.

Bortolussi, M. et Dixon, P. (2003). *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response.* Cambridge University Press.

Bowers, S. R. (1990, printemps). Medusa and the Female Gaze. *NWSA Journal, 2*(2), 217-235.

Boyd, S. B. (dir.). (1997). *Challenging the Public/Private Divide: Feminism, Law and Public Policy.* University of Toronto Press.

Bradshaw, G. A., et Watkins, M. (2006). Trans-species psychology: Theory and praxis. *Psyche & Nature, 75*, 69–94.

Braidotti, R. (1994a). Monsters, Mothers and Machines. *The Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (75-94). Columbia University Press.

Braidotti, R. (1994b). *The Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press.

Braidotti, R. (2011). *The Nomadic Subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (Second Edition). Columbia University Press.

Braga, C. (2004). *Le Paradis Interdit au Moyen Âge. La quête manquée de l'Eden oriental*. Harmattan.

Brannon, D. (1976). The male sex role: Our culture's blueprint for manhood and what it's done for us lately. Dans D. Brannon (dir.), *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role*. Addison-Wesley.

Brooks, Peter. (1984). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Alfred A. Knopf.

Brown, J. A. (2011). *Dangerous Curves: Action Heroines, Gender, Fetishism, and Popular Culture*. University Press of Mississippi.

Brown, J. A. (2015). *Beyond Bombshells: The New Action Heroine in Popular Culture*. University Press of Mississippi.

Brownmiller, S. (1976). *Le viol*. L'Étincelle.

Brownstein, R. M. (1982). *Becoming a Heroine. Reading about Women in Novels.* Viking Press.

Brunel, P. (1992). *Mythocritique : Théorie et parcours*. Presses Universitaires de France.

Brunel, M.-L. et Cosnier, J. (2012). *L'empathie. Un sixième sens.* Presses universitaires de Lyon.

Bruun Vaage, M. (2024). *The Female Avenger in Film and Television: Rape-Revenge and Women's Anger.* Edinburgh University Press. https://www.jstor.org/stable/10.3366/jj.15478402

Burgos, J. (1975). *Présence du monstre. Mythe et réalité*. Lettres Modernes.

Burkhardt (Février-Vincent), M. (2002). *Monde de la magie, magie du monde : aspect, rôle et symbolisme de la magie dans quelques œuvres d'heroic fantasy : Tolkien,* The Lord of the Rings*, M. Z. Bradley,* The Mists of Avalon et Lady of Avalon, *D. Eddings,* The Belgariad *et* The Malloreon, *P. Grimbert,* Le secret de Ji, *et R. Barjavel,* L'Enchanteur. [Thèse de doctorat, Université Stendhal Grenoble 3].

Butler, J. (1990/2005/2006/2010). *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* (C. Kraus, trad.). La Découverte.

Butler, J. (1993/2009). *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe* (C. Nordmann, trad.). Éditions Amsterdam.

Butler, J. (1997/2017). *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif* (C. Nordmann, trad., J. Vidal, coll.). Amsterdam.

Butler, J. (2004/2012). *Défaire le genre* (M. Cervulle, trad.). Éditions Amsterdam.

Camaiti Hostert, A. (2007). *Passing: A Strategy to Dissolve Identities and Remap Differences*. Fairleigh Dickinson University Press. http://site.ebrary.com/id/10509923

Campan, R., et Scapini, F. (2002). *Éthologie : approche systémique du comportement* (1re édition). De Boeck Supérieur.

Campbell, A. (1993). *Men, Women, and Aggression. From Rage in Marriage to Violence in the Streets – How Gender Affects the Way We Act*. Harper Collins.

Campbell, A., Muncer, S., et Gorman, B. (1993). Sex and Social Representations of Aggression: A Communal-Agentic Analysis. *Aggressive Behavior*, *19*(2), 125–135. https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1002/1098-2337(1993)19:2<125::AID-AB2480190205>3.0.CO;2-1

Campbell, J. (1948/2008). *Le héros aux milles et un visages* (H. Crès, trad.). J'ai lu.

Campbell, L. M. (dir.). *A Quest of Her Own. Essays on the Female Hero in Modern Fantasy*. McFarland & Company.

Canguilhem, G. (1965/2003). *La connaissance de la vie*. Vrin.

Caputi, J. (1993). *Gossips, Gorgons, and Crones. The Fates of the Earth*. Bear & Company Publishing.

Caputi, J. (1997). On Psychic Activism: Feminist Mythmaking. Dans C. Larrington (dir.), *The Woman's Companion to Mythology* (425-440) Pandora.

Caputi, J. (2004). *Goddesses and Monsters: Women, Myth, Power, and Popular Culture*. University of Wisconsin.

Cardoso, A. (2014). La *superwoman* est-elle antiféministe ? Analyse des discours de la presse féminine sur l'articulation entre vie professionnelle et vie familiale. *Recherches féministes*, *27*(1), 219–236. https://doi.org/10.7202/1025424ar

Carruthers, L. (2007). *Tolkien et le Moyen Âge*. CNRS.

Case, S.-E. (1991). Tracking the Vampire. *Differences, 3*(2), 1–20. https://doi.org/10.1215/10407391-3-2-1

Caso, F. et Hamilton, C. (2015). *Popular Culture and World Politics: Theories, Methods, Pedagogies.* E-International Relations.

Cassidy, R., et Mullin, M. (dir.). (2007). *Where the Wild Things are Now: Domestication Reconsidered*. Berg.

Cavillac, C. (1995). Vraisemblance et autorité fictionnelle. *Poétique*, *101*(1), 23-46.

Cawelti, J. (1976). *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories and Popular Culture*. University of Chicago Press.

Chaire de recherche sur la diversité sexuelle et la pluralité des genres. (2025). *À propos*. Chaire de recherche sur la diversité sexuelle et la pluralité des genres. https://chairedspg.uqam.ca/a-propos/

Chartrand, S. (2017). Émergence de la fantasy jeunesse au Québec. *Lurelu*, 15-18.

Cheetham, D. (2014). Dragons in English: The Great Change of the Late Nineteenth Century. *Children's Literature in Education*, *45*, 17–32.

Chen, F. et Honegger, T. (dir.). (2009). *Good Dragons are Rare: An Inquiry into Literary Dragons East and West*. Peter Lang.

Chesney-Lind, M. et Irwin, K. (2008). *Beyond Bad-Girls: Gender, Violence, and Hype*. Routledge.

Chevalier, C., Baumard, N., J. Grèzes et Pouga, L. (2010). Comprendre les actions, émotions et états mentaux d'autrui : psychologie et neurosciences. Dans A Berthoz, C. Ossola, B. et Stock (dir.), *La pluralité interprétative : Fondements historiques et cognitifs de la notion de point de vue.* http://books.openedition.org/cdf/1464?lang=fr

Cho, S. (2006). *An Ethics of Becoming: Configurations of Feminine Subjectivity in Jane Austen, Charlotte Bronte, and George Eliot*. Routledge.

Choy, T. K., Faier, L., Hathaway, M. J., Inoue, M., Satsuka, S., et Tsing, A. (2009). A new form of collaboration in cultural anthropology: Matsutake worlds. *American Ethnologist, 36*(2), 380–403.

Cioffi, K. (1985). Types of Feminist Fantasy and Science Fiction. Dans J. B. Weedman (dir.), *Women*

Worldwalkers: New Dimensions of Science Fiction and Fantasy (SS-93). Texas Tech Press.

Cixous, H. (1977). Entretien avec Françoise van Rossum-Guyo. *Revue des sciences humaines*, *168*, 479–493.

Clermont, P. (2008). Dragons pour la jeunesse : monstres, êtres ou autres... Dans A. Besson, E. Jacquelin, J. Foucault et A. Mdarhri Alaoui (dir.), *Le merveilleux et son bestiaire* (227–246). Harmattan.

Clute, J. (1997/1999a). High fantasy. Dans J. Clute et J. Grant (dir.), *The Encyclopedia of Fantasy* (466). Orbit.

Clute, J. (1997/1999b). Secondary World. Dans J. Clute et J. Grant (dir.), *The Encyclopedia of Fantasy* (847). Orbit.

Clute, J. et Grant, J. (dir.). (1997/1999). *The Encyclopedia of Fantasy.* Orbit.

Cocca, C. (2016). *Superwomen: Gender, Power and Representation*. Bloomsbury.

Cohen, J. J. (1996). *Monster Theory: Reading Culture*. University of Minnesota Press.

Collantes Sanchez, B. (2015). La réappropriation des « Gros-Mots » pour lutter contre la grossophobie : Les origines de l'activisme gros. *Corela,* (42). https://doi.org/10.4000/147za

Connan-Pintado, C., Auraix-Jonchière, P. et Béhotéguy, G. (dir.). (2018). *L'épanchement du conte dans la littérature*. Presses Universitaires de Bordeaux.

Cooper, H. (2004). *The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare*. Oxford University Press.

Cope-Crisford, M. *Deviance and Desire: Embodiments of Female Monstruosity in Ninetheenth-Century Female Gothic* [Mémoire de maîtrise, University of Akron]. https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=akron1460401165&disposition=inline

Cothran, B., Judge, J., et Shubert, A. (2020). *Women Warriors and National Heroes: Global Histories*. Bloomsbury Publishing.

Cowan, D. E. (2019). *Magic, Monsters, and Make-Believe Heroes: How Myth and Religion Shape Fantasy Culture.* University of California Press.

Cranny-Francis, A. (1990). *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*. St-Martin's Press.

Creed, B. (1990). Alien and the Monstrous-Feminine. Dans A. Kuhn (dir.), *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (128-141). Verso.

Daly, M. (1978). Gyn/ecology: The Metaethics of Radical Feminism. Beacon Press.

Dahl, R. A. (1957). The concept of power. *Behavioral Science*, *2*(3), 201–215.

Davis, A. Y. (1981). Rape, Racism, and the Myth of Black Racist. *Women, Race, & Cass* (First Edition, 172-201). Random House.

Decety, J. (2004). L'empathie est-elle une simulation mentale de la subjectivité d'autrui ? Dans A. Berthoz et G. Jorland (dir.), *L'empathie* (53-88). Odile Jacob.

Deckers, A. (1996). Wonderwoman. La Fantasy féminine (numéro spécial). *Phenix,* 191–209.

Decker, J. S. (2015). *The Invisible Orientation: An Introduction to Asexuality*. Skyhorse Publishing.

Dechaufour Laeticia (2008). Introduction au féminisme postcolonial. *Nouvelles questions féministes, 27* (2), 99-110.

Delphy, C. (1998/2013). *L'ennemi principal, tome 1 : Économie politique du patriarcat.* Syllepse.

Delphy, C. (2001/2013). *L'ennemi principal, tome 2 : Penser le genre.* Syllepse.

De la Genardière, C. (2010). Et pour le pire ? *La lettre de l'enfance et de l'adolescence, 82*(4), 35-42. https://doi.org/10.3917/lett.082.0035.

Delvaux, M., Saint-Martin, L., Lebrun, V. et Pelletier, L. (2016). Journée d'étude : Lol V. Stein contre-attaque : il était une fois les femmes et la littérature.

Demeule, F. (2020). Rousseur fatale dans *La peau blanche d*e Joël Champetier. *Voix plurielles, 17*(1), 34-47.

Demeule, F. (2020). *Représentations des Néo-Amazones : Katniss (*The Hunger Games*), Brienne (*Game of Thrones*) et Lagertha (*Vikings*)* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. http://archipel.uqam.ca/id/eprint/14314

Despentes, V. (2006). *King Kong Théorie*. Grasset.

Destais, A. (2014). *Éros au féminin*. Klincksieck.

Détrez, C. (2010). Les princes et princesses de la littérature adolescente aujourd'hui. Analyses et impressions de lecture. *La lettre de l'enfance et de l'adolescence, 82*(4), 75-82. https://doi.org/10.3917/lett.082.0075

Deveaux, M. (1994). Feminism and Empowerment: A Critical Reading of Foucault. *Feminist Studies – Women's Agency: Empowerment and the Limits of Resistance*, *20*(2), 223–247.

De Bary, A. (1879/2023). De la symbiose. *Cahiers philosophiques, 1*(172), 95-103.

De Lauretis, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington Indiana University Press.

De Lauretis, T. (1990, printemps). Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness. *Feminist Studies, 16*(1), 115-150.

De Lauretis, T. (2000). Desire in Narrative. Dans M. McQuillan (dir.), *The Narrative Reader* (204-212). Routledge.

Di Méo, G. (2011). *Les murs invisibles. Femmes, genre et géographie sociale*. Armand Colin.

Diamond, I. et Quinby, L. (dir.). (1988a). *Feminism & Foucault. Reflections on Resistance*. Northeastern

University Press.

Diamond, I. et Quinby, L. (1988b). American Feminism and the Language of Control. Dans I. Diamond, et L. Quinby (dir.), *Feminism & Foucault. Reflections on Resistance* (193–206). Northeastern University Press.

Dickerson, M., et O'Hara, D. (2006). *From Homer to Harry Potter: A Handbook on Myth and Fantasy*. Brazos Press.

Doré, C. et Lambert, C. (2015). Antigone : emblème de la voix des femmes en éthique. *Recherches féministes*, *28*(1), 1–10. https://doi.org/10.7202/1030960ar

Dorion, L. (2021). Chapitre 3. Au niveau individuel : devenir un allié du féminisme. *L'entreprise du XXIe siècle sera féministe : Manuel d'action* (121-149). Dunod. https://shs.cairn.info/l-entreprise-du-xxie-siecle-sera-feministe--9782100816996-page-121?lang=fr

Dorlin, E, Rouch, H. et Fougeyrollas, D. (dir.). (2005). *Le corps, entre sexe et genre*. L'Harmattan.

Dorlin, E. (2017). *Se défendre : une philosophie de la violence*. La Découverte.

Domurat Dreger, A. (2000). Doubtful Sex. Dans L. Schiebinger. (dir.), *Feminism and the body* (118-153). Oxford University Press.

Dőrsch, B. F. (2011). *"Female Identity": Rewriting of Greek and Biblical Myths by Contemporary Women Writer* [Thèse de doctorat, Middle East Technical University]. https://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12613185/index.pdf

Duncan, N. (dir.). (1996). *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Routledge.

Dupuis-Déri, F. (2018). *La crise de la masculinité : autopsie d'un mythe tenace*. Remue-ménage.

DuPlessis, R. B. (1985). *Writing Beyond the Ending: Narratives Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Indiana University Press.

Durand G. (1969/1984) *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Bordas.

Duroux, F. (1993). *Antigone encore : les femmes et la loi*. Côté-femmes.

Dussautl Frenette, C. (2016). *L'expression du désir féminin dans quatre romans québécois contemporains*. Nota bene.

Dussault Frenette, C. (2017). Conquête. Dans S. Zaccour et M. Lessard (dir.). *Dictionnaire critique du sexisme linguistique* (152-158). Somme Toute.

Dussault Frenette, C. (2020). *Désirs féminins sous contrainte*. Nota bene.

Duval, V. (2025, 14 octobre). Le droit à l'avortement menacé s'il est enchâssé dans la constitution ? *La Presse*. https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/2199587/avortement-grossesse-sante-femmes-choix-loi

Easton, L, et Schroeder, R. (dir). (2008). *The Influence of Imagination: Essays on Science Fiction and*

Fantasy as Agents of Social Change. McFarland & Co.

Edgar, S. (2018). Contes. Dans A. Besson (dir.), *Dictionnaire de la fantasy* (73-77). Vendémiaire.

Eagly, A. (1987). Sex Differences in Social Behaviour: A Social Role Interpretation. Lawrence Erlbaum Associate, Inc.

Early, F. et Kennedy, K. (2003). *Athena's Daughters: Television's New Women Warriors.* Syracuse University Press.

Edsforth, R. et Bennett, L. (1991). *Popular culture and political change in modern America*. State University of New York Press.

Edwards, L. (2016). *Women Warriors and Wartime Spies of China*. Cambridge University Press.

Eliade, M. (1963). *Aspects du mythe*. Gallimard.

Epstein, J. et Straub, E. (1991). *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. Routledge.

Equality Now. (2025, 7 août). New bill threatens rights of both FGM survivors and trans youth. *Equality Now. A just world for all women and girls*. https://equalitynow.org/news/press-releases/new-bill-threatens-rights-of-both-fgm-survivors-and-trans-youth/

Evans, J. D. (1985). Semiotics and Traditional Lore: The Medieval Dragon Tradition. *Journal of Folklore Research*, *22*(2/3), 85–112.

Fairchild, K. et Rudman, L. A. (2008). Everyday Stranger Harassment and Women's Objectification. *Social Justice Research*, *21*(1), 338–357.

Fanning, U. (1991). Angel vs Monster: Serao's Use of the Female Double. Dans Z. G. Baranski et S. W. Vinall (dir.), *Women and Italy: Essays on Gender, Culture and History* (263-292). Spinger.

Farrimond, K. (2018). *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema*. Routledge. http://openurl.uquebec.ca:9003/uqam?url_ver=Z39.88-2004&url_ctx_fmt=info:ofi/fmt:kev:mtx:ctx&ctx_enc=info:ofi/enc:UTF-8&ctx_ver=Z39.88-2004&rfr_id=info:sid/sfxit.com:azlist&sfx.ignore_date_threshold=1&rft.isbn=9781138670662

Fassin, D. (2005). L'ordre moral du monde. Essai d'anthropologie de l'intolérable. Dans D. Fassin et P. Bourdelais (dir.), *Les constructions de l'intolérable. Études d'anthropologie et d'histoire sur les frontières de l'espace moral* (17-50). La Découverte.

Fassin, É. (2012). Représenter la violence des femmes : performance et fantasme. Dans C. Cardi et G. Pruvost, *Penser la violence des femmes* (343–349). La Découverte.

Fassin Rudman, L. A. et Mescher, K. (2011). Of Animals and Objects: Men's Implicit Dehumanization of Women and Likelihood of Sexual Aggression. *Personality and Social Psychology Bulletin, 38*(6), 734-746.

Fausto-Sterling, A. (2000). *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. Basic.

Fédération du Québec pour le planning des naissances. (2025, 9 décembre). Lancement du rapport de recherche « Quand le consensus vacille : état des lieux du mouvement contre l'avortement au

Québec ». *Fédération du Québec pour le planning des naissances*. https://fqpn.qc.ca/nouvelles/rapport-quand-le-consensus-vacille/?fbclid=IwY2xjawOn00NleHRuA2FlbQIxMABicmlkETF5M2RTU3FvNWZuYUNLVUZic3J0YwZhcHBfaWQQMjIyMDM5MTc4ODIwMDg5MgABHrBd9RnPujFKGLi5MDAhqCFxgl82cYx0n_eiM9Hdc0iZxHCZQiZRpCO-sEdh_aem_9qpbdGaEfrXcVh6HiP4jSA

Felkins, S. (2019). The Weight I Carry: Intersections of Fatphobia, Gender, and Capitalism Frontiers: A *Journal of Women Studies*, *40*(3), 180-185

Fell, A. S. (2023). *Warrior Women: The Cultural Politics of Armed Women, c.1850–1945*. Cambridge University Press.

Fetterley, J. (1978). *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana University Press.

Fortier, F. et Mercier, A. (2006). L'autorité narrative dans le roman contemporain. Exploitations et redéfinitions. *Protée [Actualités du récit. Pratiques, théories et modèles], 34*(2-3), 139-153.

Fortier, F. et Mercier, A. (2009). Ces romans qui racontent. Formes et enjeux de l'autorité narrative contemporaine. Dans René Audet (dir.), *Enjeux du contemporain. Études sur la littérature actuelle* (177-197). Nota bene.

Foucart, J. (2010). Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux. *Pensées plurielles*, *2*(24), 45–61.

Foucault, M. (1976/2011). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir.* Gallimard.

Fournier-Guillemette, R. (2019). *Traductions et métraductions de Jane Austen : effacement et survivance de la voix auctoriale* [Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal]. http://archipel.uqam.ca/id/eprint/13572

Filloux, J. (2002). La peur du féminin : de « La tête de Méduse » (1922) à « La féminité » (1932). *Topique, 1*(78), 103–117.

Fisher, A. (2013a). *Radical Ecopsychology* (2e éd.). Routledge.

Fisher, A. (2013b). Ecopsychology at the Crossroads: Contesting the nature of a field. *Ecopsychology, 5*(3), 167–176.

Franklin, A. (1999). *Animals and Modern Culture: A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity*. Thousand Oaks: Sage.

Fréchet, R. (2005). Le dragon, monstre familier des bestiaires du Moyen Âge. Dans Z. Gourarier et P. H. Patrick Absalon (dir.), *Dragons. Au jardin zoologique des mythologies* (113–131). Serpenoise.

Friedan, B. (1963/2019). *La femme mystifiée* (Y. Roudy, trad.). Belfond.

Friedman, L. A. (2006). *Victory in (Con)text: The Intersection of Women, Community, and Literacy in Young Adult Fantasy* [Mémoire de maîtrise, University of Kansas].

Gauntlett, D. (2002). *Gender and Identity: An Introduction*. Routledge.

Gardeła, L. (2021). *Women and Weapons in the Viking World: Amazons of the North*. Oxbow Books. https://doi.org/10.2307/j.ctv24q4z0f

Gazalé, O. (2017). *Le mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*. Robert Laffont.

Gély, V. (2004). Mythes et littérature : perspectives actuelles. *Revue de littérature comparée*, *311*(3), 329-347. https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.3917/rlc.311.0329.

Gély, V. (2007). Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et *gender*. Dans A. Tomiche et Pierre Zoberman (dir.), *Littérature et identités sexuelles* (47-90). Lucie Éditions.

Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Seuil.

Genette, G. (1987). *Seuils*. Seuil.

Gervais, B. (2007). *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire 1*. Le Quartanier.

Gilbert, S. M. et Gubar, S. (1979). *The Mad-woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press.

Gill, R. (2007). *Gender and the Media*. Polity.

Gilligan, C. (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Havard University Press.

Gillis, S. (2005). Cyber noir: Cyberspace, (Post)Feminism and the Femme Fatale. Dans G. Stacy (dir.) *The Matrix Trilogy: Cyberpunk reloaded* (74-85). *Wallflower*.

Gilmore, D. D. (1990). *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. Yale University Press.

Gingras-Gagné, M. (2018). *« Ils se marièrent… » Étude de la prégnance du mariage comme motif symbolique du conte chez Perrault, Grimm et dans quelques albums contemporains pour la jeunesse* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. http://archipel.uqam.ca/id/eprint/12113

Goimard, J. (2003). *Univers sans limites : critique du merveilleux et de la fantasy*. Pocket.

Gough, B. (2018). *Contemporary Masculinities. Embodiment, Emotion, and Wellbeing*. Palgrave MacMillan.

Gourarier, Z., Absalon, P. et Hoch, P. (dir.). (2005). *Dragons. Au jardin zoologique des mythologies*. Serpenoise.

Gourarier, Z. (2005). La liste du dragon. Dans Z. Gourarier, P. Absalon et P. Hoch. (dir.), *Dragons. Au jardin zoologique des mythologies* (17-36). Serpenoise.

Green, P. (1998). *Cracks in the Pedestal: Ideology and Gender in Hollywood*. University of Massachusetts Press.

Groupe de travail sur la discrimination à l'égard des femmes et des filles. (2025, 13-17 janvier). Égalité des

genres et réactions hostiles au concept de genre. *Nations Unies. Conseil des droits de l'homme*. https://docs.un.org/fr/A/HRC/WG.11/41/2

Guignard, F., Kunz Westerhoff, D. et Vauthey, A. (2023). *Stratégies réalistes dans les littératures de l'imaginaire*. Lausanne, Suisse. https://www.fabula.org/actualites/115698/strategies-realistes-dans-les-litteratures-de-l-imaginaire-lausanne.html

Guillaumin, C. (1992/2016 1992). *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*. iXe.

Guïoux, A., Lasserre, E. et Goffette, J. (2004). Cyborg : approche anthropologique de l'hybridité corporelle bio-mécanique : note de recherche. *Anthropologie et Sociétés, 28*(3), 187–204. https://doi.org/10.7202/011289ar

Hasse-Dubosc, D. et Lal, M. (2006). De la postcolonie et des femmes : apports théoriques du postcolonialisme anglophone aux études féministes. *Nouvelles Questions Féministes, 25*(3), 32-55. https://doi.org/10.3917/nqf.253.0032.

Hall. S. (1992). Cultural studies and its theoretical legacies. Dans L. Grossberg et al (dir.), *Cultural Studies* (277-294). Routledge.

Hall, S. (2018). Popular Culture, Politics and History. *Cultural Studies*, *32*(6), 929–952.

Haraway, D. J. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press.

Haraway, D. J. (2004). The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. *The Haraway Reader* (63–124). Routledge.

Haraway, D. J. (2001/2007). *Manifeste cyborg. Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes* (anthologie établie par L. Allard, D. Gardey et N. Magnan, 29-106). Exils.

Haraway, D. J. (2007). Savoirs situés : La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle. *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes* (anthologie établie par L. Allard, D. Gardey et N. Magnan, 107-144). Exils.

Haraway, D. J. (2008). *When Species Meet*. University of Minnesota Press.

Harding, S. (2004). Rethinking Standpoint Epistemology: What is "Strong Objectivity". Dans S. Harding (dir.), *The Feminist Standpoint Theory Reader: Intellectual and Political Controversies* (127–140). Routledge.

Hartsock, N. C. M. (1998). *The Feminist Standpoint Revisited and Other Essays*. Westview Press.

Hassold, C. (1990). The Feminine as Fantastic. *Journal of the Fantastic in the Arts*, *3*(1), 29-40.

Havercroft, B. (1999). Quand écrire, c'est agir : Stratégies narratives d'agentivité féministe. *Journal pour mémoire* de France Théoret. *Dalhousie French Studies* (« Écriture de soi au féminin »), *47*(1), 93-113.

Heberle, R. J. et Grace, V. (2009). *Theorizing Sexual Violence*. Routledge.

Hédard, M. et Fréchet, G. (2005). Dragons et saints enluminés. Dans Z. Gourarier, P. Absalon et P. Hoch

(dir.), *Dragons. Au jardin zoologique des mythologies* (91–132). Serpenoise.

Heer, B. A. et Jones, L. C. (2017). Investigating the Self-Protective Potential of Immobility in Victims of Rape. *Violence and Victims, 32*(2), 210-229.

Heinecken, D. (2003). *The Warrior Women of Television: A Feminist Cultural Analysis of the New Female Body in Popular Media*. Peter Lang.

Heinich, N. (1996/2018). *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Gallimard.

Hekman, S. (1995). Subjects and Agents: The Question for Feminism. Dans J. K. Gardiner (dir.), *Provoking Agents: Gender and Agency in Theory and Practice* (194–207). University of Illinois Press.

Helford, E. R. (dir.). (2000). *Fantasy Girls: Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*. Rowman & Littlefield.

Helford, E. R. (2005). Feminism. Dans G. Westfahl (dir.), *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works, and Wonders* (289 –291). Greenwood Press.

Hennard Dutheil de la Rochère, M. (2013). *Reading, Translating, Rewriting: Angela Carter's Translational Poetics*. Wayne State University Press.

Herbreteau, L. (2014). *De l'animal à la divinité : le dragon dans la littérature médiévale anglaise, entre réappropriation mythologique et création d'une nouvelle figure mythique* [Thèse de doctorat, Université d'Angers]. https://theses.hal.science/tel-02022861v1/file/TheseLucieHERBRETEAU.pdf

Hernton, C. C. (1965/1988). *Sex and Racism in America*. Anchor Books.

Hiergeist, T. et Schäfer, S. (2024). *Ladies in Arms: Women, Guns, and Feminisms in Contemporary Popular Culture*. Transcript Verlag. https://doi.org/10.1515/9783839469552

Hill Collins. (1990). *Black Feminism Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Routledge.

Hill Rigney, B. (1978). *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel: Studies in Bronte, Woolf, Lessing, and Atwood*. University of Wisconsin Press.

Hird, M. J. (2010). Indifferent globality: Gaia, symbiosis and 'other worldliness'. *Theory, Culture and Society, 27*(2–3), 54–72.

Hirsch, M. (1983). *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Dartmouth.

Hirsch, M. (1989). *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. University of Indiana Press.

Hochemann, J. (2012). *Une histoire de l'empathie.* Odile Jacob.

Howe, J. L. (2014). *Monstruous Feminity and the Female Body in Medieval Chivalric Romance* [Thèse de doctorat, Tufts University]. https://www.proquest.com/pqdtglobal/dissertations-theses/monstrous-femininity-female-body-medieval/docview/1551196869/sem-2?accountid=14719

Hubier, S. (2015). *Jeune et blonde rousseur.* Murmure.

Huet, M.-H. (1993). *Monstrous Imagination*. Harvard University Press.

Hume, K. (1984). *Fantasy and Mimesis: Reponses to Reality in Western Literature*. Methuen.

Hunt, P. et Lenz, M. (dir.) (2001). *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. Continuum.

Hurley, K. (2016). *The Geek Feminist Revolution*. Tor.

Husson, A.-C. (2017, 14 avril). Les mots agonistiques des nouveaux discours féministes : l'exemple de grossophobie et cissexisme. *Argumentation et Analyse du Discours*, *18*(1). https://doi.org/10.4000/aad.2317

Hutcheon, L. (1980). *The Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press.

Hutcheon, L. (1981). Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie. *Poétique*, *12*(46), 140–155.

Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge.

Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. Routledge.

Viacheslav Iacobchuk, V. (S.d.). Pleasant young woman touching her horse nose. *Dreamstime*. https://www.dreamstime.com/pleasant-young-woman-touching-her-horse-nose-special-connection-looking-its-image146399798

Ibos, C. A. Damamme, Molinier, P. et Paperman, P. (2019). *Vers une société du care. Une politique de l'attention*. Le Cavalier Bleu.

Ingersoll, E. (1928/2014). *Dragons and Dragon Lore*. Payson & Clark.

Inness, S. A. (1999). *Tough Girls: Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture*. University of Pennsylvania Press.

Institut national de santé publique du Québec. (2025). *Conséquences de la violence sexuelle.* Gouvernement du Québec. https://www.inspq.qc.ca/violence-sexuelle/comprendre/consequences

Institut national de santé publique du Québec. (2025). *Statistiques sur la violence sexuelle*. Gouvernement du Québec. https://www.inspq.qc.ca/violence-sexuelle/statistiques

Irigaray, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. Minuit.

Irigaray, L. (1981a). And the One Doesn't Stir Without the Other (H. V. Wenzel, trad.). *Signs*, *7*(1), 60–67.

Irigaray, L. (1981b). *Le Corps-à-corps avec la mère*. De la pleine lune.

Isac, M. et Schneider, S. (1992). Some Psychological Reactions of Rape Victims. *Med Law*, *11*(1), 303-308.

Jackson, R. (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen.

Jackson, R. L. et Balaji, M. (2011). *Global Masculinities and Manhood*. University of Illinois Press.

James, E. et Mendlesohn, F. (dir.). (2012). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge University Press.

John, J. A. (2004). From Death to Rebirth: A Short History of Dragons and Their Presence in Modern Fantasy. Dans D. Ketterer (dir.), *Flashes of the Fantastic: Selected Essays from the War of the Worlds Centennial, Ninetheenth International Conference on the Fantastic in the Arts* (219-228). Greenwood Press.

Jones, D. E. (2000). *An Instinct for Dragons*. Routledge.

Jones, N., Bajac-Carter M. et Batchelor, B. (dir.). (2014). *Heroines of Film and Television: Portrayals in Popular Culture*. Rowan & Littlefield.

Jones, T. S. et Sprunger, D. A. (dir.). (2002). *Marvels, Monsters, and Miracles: Studies in the Medieval and Early Modern Imaginations*. Western Michigan University.

Jones, D. C. et al. (2004). Body image and the appearance culture among adolescent girls and boys: An examination of friend conversations, peer criticism, appearance magazines, and the internalization of appearance ideals. *Journal of Adolescent Research, 19*(3), 323-339.

Jones, R. (2025). Romantasy: An Old Genre with a New Name. *SFWA. Sciencew Fiction & Fantasy Writers Association*. https://www.sfwa.org/2025/02/25/romantasy-an-old-genre-with-a-new-name/

Joubert, L. (1998). *Le carquois de velours : l'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980*. Héxagone.

Joubi, P. et Oberhuber, A. (dir.). (2019). Les Amazones en marche… ou à cheval. *Le retour des Amazones : pouvoir, sacrifice, communauté. MuseMedusa*, *dossier 7*. https://archives.musemedusa.com/dossier_7/joubi-oberhuber/

Jouve, E., Guillain, A. et Talairach-Vielmas, L. (dir.). (2015). *L'acte inqualifiable ou le meurtre au féminin/Unspeakable Acts: Murder by Women*. Peter Lang,

Kabir, A. J. (2001). *Paradise, death, and doomsday in Anglo-Saxon literature*. Cambridge University Press.

Kearney, R. (2003). *Strangers, Gods, and Monsters: Interpreting Otherness*. Routledge.

Kenneally, S. (2016). Hiding in plain sight: the invisibility of queer fantasy. Dans J. Roberts et Esther MacCallum-Stewart (dir.), *Gender and Sexuality in Contemporary Popular Fantasy. Beyond boy wizards and kick-ass chicks* (8-20). Routledge.

Kidner, D. W. (2001). *Nature and Psyche: Radical Environmentalism and the Politics of Subjectivity*. SUNY Press.

Kidner, D. (2012). *Nature and Experience in the Culture of Delusion: How Industrial Society Lost Touch with Reality*. Palgrave.

King, A. C. (2015). Women Warriors: Female Accession to Ground Combat. *Armed Forces & Society*, *41*(2), 379–387. https://doi.org/10.1177/0095327X14532913

Kirksey, S., et Helmreich, S. (2010). The emergence of multispecies ethnography. *Cultural Anthropology, 25*(4), 545–576.

Klein, A. A. et Palmer, R. B. (dir.). (2016). *Cycles, Sequels, Spin-Offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television.* University of Texas Press.

Kristeva, J. (1969). *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse*. Seuil.

Kristeva, J. (1980/1983). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Seuil.

Kuhn, A. (1985). *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*. Routledge.

Kuykendall, E. H. (1983). Toward an Ethic of Nurturance: Luce Irigaray on Mothering and Power. Dans J. Trebilcot (dir.), *Mothering: Essays in Feminist Theory* (301-336). Rowman & Littlefield.

Labbé, D. (2003). De l'intertextualité dans la fantasy française. *Iris*, *24*(1), 303–311.

Laflamme, S. (2022). *« They Would Learn to Fear Her, and They Would Know Her by Her Name. » Agentivité, nomination et résistance chez Leigh Bardugo* [Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal]. http://archipel.uqam.ca/id/eprint/15575

Laing, S. (2024). Rebecca Yarros and Sarah J. Maas are dominating the book industry with red-hot "romantasy". *The Globe and Mail.* https://www.theglobeandmail.com/arts/books/article-how-romantasy-became-the-red-hot-genre-conquering-the-book-world/

Lamoureux D. (2000). Public/privé. Dans H. Hirata, F. Laborie, H. Le Doaré et D. Senotier, *Dictionnaire critique du féminisme* (172-176). Presses universitaires de France.

Landa, J. A. G. (1996). Gender, Ideology and Addictive Representation: The Film of Familiarity. Dans C. C.-G. D'Arcy et J. A. G. Landa (dir.), *Gender. Ideologv: Essays on Theory, Fiction, and Film* (13–54). Rodopi.

Landowski, E. (1989). *La société réfléchie. Essais de socio-sémiotique*. Seuil.

Langford, D. (1997/1999). True Name. Dans J. Clute et J. Grant (dir.), *The Encyclopedia of Fantasy* (966). Orbit.

Lanser, S. S. (1992). *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press.

Larrington, C. (1992). *The Feminist Companion to Mythology*.

Larrington, C. (dir.). (1997). *The Woman's Companion to Mythology.* Pandora.

Larrivée, V. (2015). Empathie fictionnel et écriture en « je » fictif. *Repères. Recherches en didactique du français langue maternelle*. https://journals.openedition.org/reperes/913?lang=en#ftn1

Larue, ï. (2010a). *Fiction, féminisme et postmodernité. Les voies subversives du roman contemporain à grand succès*. Classiques Garnier.

Larue, ï. (2010b). Le médiévalisme entre hypnose numérique et conservatisme rétro. Dans V. Ferré (dir.), *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge* (3, 87-96). L'Harmattan.

Latour, B. (1993). *We Have Bever Been Modern*. Harvard University Press.

Latour, B. (2005). *Reassembling the Social*. Oxford University Press.

Lefaucheur, N. et Falconnet G. (1975). *La fabrication des mâles*. Seuil.

Lefebvre, Martin. (1997). *Psycho. De la figure au musée imaginaire*. Harmattan.

Lefèvre, T., Renaud, F., Selosse, M.-A. et Thomas, F. (2010). Chapitre 14. Dans T. Lefèvre, F. Renaud, M.-A. Selosse et F. Thomas (dir.), *Évolution des interactions entre espèces*, Biologie évolutive, (555-653). De Boeck. https://hal.science/hal-00517191v1/document

Léonard-Roques, V. (dir.). (2008). *Figures mythiques : fabrique et métamorphoses*. Presses universitaires Blaise-Pascal.

Leraas, B. C., Kippen, N. R., et Larson, S. J. (2018). Gender and Student Participation. *Journal of the Scholarship of Teaching and Learning, 18*(4), 51–70. https://doi.org/10.14434/josotl.v18i4.22849

Lerner, G. (1972). *Black Women in America: A Documentary History*. Vintage Books.

Lerner, G. (1997). *Why History Matters: Life and Though*. Oxford University Press.

Lesiak, M. et Gelsthorpe, L. (2025). The Invisible Abuser: Attachment, Victimization, and Perpetrator Perception in Repeat Abuse. *Sage, Violence Against Women*, 1-20

Letourneux, M. (2017). *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*. Seuil.

Lévi-Strauss, C. (1964-1971). *Mythologiques* (4 tomes). Plon.

Lieberman, M. R. (1972). « Some Day My Prince Will Come »: Female Acculturation through the Fairy Tale. *College English, 34*(3), 383-395.

Lioger, R. (2000). Dragons d'alchimistes. Dans J. M. Privat (dir.), *Dans la gueule du dragon. Histoire, ethnologie, littérature* (185- 194). Pierron.

Lippicott, L. W. (1981). The Unnatural History of Dragons. *Philadelphia Museum of Art Bulletin, 77*(334), 3-24. https://safarmer.com/Indo-Eurasian/lippicott.pdf

Lissauer, G. (2015). *The Tropes of Fantasy Fiction*. McFarland & Company.

Livington, J. et Sutton, J. W. (2006). Reinventing the Hero: Gardner's « Grendel » and the Shifting Face of « Beowulf » in Popular Culture. *Studies in Popular Culture*, *29*(1), 1-16.

Loeffler-Delachaux, M. (1949). Les dragons. *Le symbolisme des contes de fées* (17-230). L'Arche.

Lonsway, K. A., et Fitzgerald, L. F. (1994). Rape Myths: In Review. *Psychology of Women Quarterly, 18*(2), 133–164.

Lorde, A. (1978/2007). Uses of the Erotic: The Erotic as Power. *Sister Outsider: Essays and Speeches* (Revised edition, 53-59). Crossing Press.

Lorde, A. (1979/2007). The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House. *Sister Outsider:*

Essays and Speeches (Revised edition, 110-114). Crossing Press.

Löwy, I. (2006). *L'emprise du genre : masculinité, féminité, inégalité*. La dispute.

Lykke, N. et Braidotti, R. (1996). *Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine, and Cyberspace*. Zed Books.

Madrid, M. (2016). *The Supergirls: Fashion, Feminism, Fantasy, and the History of Comic Books Heroines*. Exterminating Angel Press.

Mainon, D. et Ursini, J. (2006). *Modern Amazons: Warrior Woman On-Screen*. Limelight.

Manlove, C. N. (1975). *Modern Fantasy: Five Studies*. Cambridge University Press.

Manuel, D. (dir.). (2009). *La figure du monstre. Phénoménologie de la monstruosité dans l'imaginaire contemporain*. Presses universitaires de Nancy.

Manukyan, K. (2009). From Maidens to Mugs: The Motif of the Mirror in the Works of Nikolai Gogol. *Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne des Slavistes, 51*(2-3), 267-286.

Marquet, J. (1992). Monstres et transgressions. *La Revue Nouvelle*, *95*(7-8), 56–68.

Marquis, M. (2025, 7 décembre). Les profs non binaires devront être appelés « monsieur » ou « madame ». *La Presse.* https://www.lapresse.ca/actualites/education/2025-12-07/civisme-a-l-ecole/les-profs-non-binaires-devront-etre-appeles-monsieur-ou-madame.php?fbclid=IwY2xjawOn3WVleHRuA2FlbQIxMQBzcnRjBmFwcF9pZAEwAAEefxqxWlZHC9VyjAFAlnm4WY6EiKSjoXZ-uKrGcbfX3dK2dyCZ13m_phZZLcs_aem_j-FHeeVSPvzm1Bff6A-xYw

Marty-Dufaut, J. (2013). *Les Dragons.* Gémenos.

Massey, D. (1994). *Space, Place, and Gender*. University of Minnesota Press.

Mats, L. (2006). *La fantasy*. Ellipses.

Mathews, R. (2002). *Fantasy: The Liberation of Imagination*. Routledge.

Mathews, R. (2004). Romance in Fantasy Through the Twentieth Century. Dans C. Saunders (dir.), *A Companion to Romance: From Classical to Contemporary* (472-488). Blackwell.

McDowell, L. et Johanne P. Sharp (dir.). (1997). *Space, Gender, Knowledge: Feminist Readings*. Arnold.

McLaren, M. A. (2002). *Feminism, Foucault, and the Embodied Subjectivity*. State University of New York Press.

McNay, L. (1992). *Foucault & Feminism: Power, Gender and the Self*. Northeastern University Press.

Mendlesohn, F. (2008). *Rhetorics of Fantasy*. Wesleyan University Press.

Mendlesohn, F. (2012). Thematic criticism. Dans E. James et F. Mendlesohn (dir.), *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* (125-133). Cambridge University Press.

Mezei, K. (1996). Who Is Speaking Here? Free Indirect Discourse, Gender, and Authority in *Emma*, *Howards End*, and *Mrs. Dalloway*. Dans K. Mezei (dir.), *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers* (66-92). University of North Carolina Press.

Midkiff, E. (2014). "Dragons are Tricksy": The Uncanny Dragons of Children's Literature. *Fáfnir. Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*, *1*(2), 41–54.

Milcent-Lawson, S. (2023). S'imaginer animal. Introduction. *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique (Discours animaux, discours sur les animaux. Nouvelles perspectives en analyse du discours, recherche littéraire et didactique),* 199-200. https://doi.org/10.4000/pratiques.13204

Miller, N. K. (1981). Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction. *PMLA*, *96*(1), 36-48.

Miller, S. A. (2010). *Medieval Monstrosity and the Female Body*. Routledge.

Minh-Ha, T. (1986-1987, Automne) She, the Inappropriate/d Other. *Discourse, 8*. https://www.jstor.org/stable/i40165811

Montandon, A. (2001). *Mythe de la décadence*. Presses Universitaires Blaise Pascal.

Moore, J. L. (2013). Speciesism. *Contexts, 12*, 12–13.

Morales, H. (2020). *Antigone Rising. The Subversive Power of the Ancient Myths*. Public Affairs.

Morgan, R. (1977). On Women as Colonized People. *Going Too Far: The Personal Chronicle of a Feminist*. Vintage Books.

Mulvey, L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Dans *Visual and Other Pleasures* (14–26). https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9_3

Murphy, P. (1987). Feminism Faces the Fantastic. *Women's Studies*, *14*(2), 81–90.

Murray, L. A. (dir.). (2010). *Politics and Popular Culture* (New Edition). Cambridge Scholars Publishing.

Murray Walker, J. (1992). High Fantasy, Rites of Passage, and Cultural Value. Dans G. E. Sadler (dir.), *Teaching Children's Literature: Issues, Pedagogy, Resources* (109-120). Modern Language Association of America.

Nelson, M. K. (2017). Getting Dirty: The Eco-Eroticism of Women in Indigenous Oral Literatures. Dans J. Barker (dir.), *Critical Sovereign: Indigenous Gender, Sexuality, and Feminist Studies* (229-260).

Neuburger, R. (2006). Automutilation. Quelques généralités sur un nouveau symptôme. *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux, 1*(36), 145–15. De Boeck Supérieur.

Nikolajeva, M. (1988). *The Magic Code: The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm University.

Nikolajeva, M. (2003). Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern. *Marvels & Tales*, *17*(1), 138-156.

Northrop, F. (1957/1990). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press.

Oberhuber, A. (2013). *Peut-on regarder Méduse ? MuseMedusa*, *dossier 1*. https://archives.musemedusa.com/dossier_1/

Ollivier, M. et Tremblay, M. (2000). Quelques principes de la recherche féministe. *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche* (19–58). Harmattan.

Ormond, L.-A. (2011). *Negotiating Genre: Magic, Ecology and Sexual Violence in Contemporary Australian Fantasy Fiction* [Thèse de doctorat, University of Western Australia] https://api.research-repository.uwa.edu.au/ws/portalfiles/portal/3219382/Ormond_Laurie_Anne_2011.pdf

Orr, A. L. (2025, 10 juin). U.S. House moves to criminalize consensual gender-affirming care, endorse nonconsensual intersex surgeries. TransEquality. https://transequality.org/news/us-house-moves-criminalize-consensual-gender-affirming-care-endorse-nonconsensual-intersex

Ortner, S. B. (1974). Is Female to Male as Nature Is to Culture? Dans L. Lamphere et M. Zimbalist Rosaldo (dir.), *Woman, Culture, and Society* (68–87). Stanford University Press.

O'sullivan, J. (2024). True Love Passing Fancy? Publishers, agents, and authors reckon with readers' all-consuming passion for YA romantasy. *Publishers Weekly, 271*(17). https://link.gale.com/apps/doc/A799108901/CPI?u=mont47771&sid=bookmark-CPI&xid=53aed081

Oudshoorn, N. (2000). The Birth of Sex Hormones. Dans L. Schiebinger (dir.), *Feminism and the Body* (87-117). Oxford University Press.

Özdinç, T. (2000). Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype. *Journal of International Social Research, 13*(73), 175-186.

Palmas Jauze, D. de. (2012). *Saints et dragons. La sauroctonie en France du II^e^ au VII^e^ siècle*. Panthéon.

Palmas Jauze, D. de. (2014). *Les dragons de la fantasy. Legs du passé et renouveau*. Panthéon.

Palmas Jauze, D. de. (2018.) *La dragon fantasy. Étude structurelle d'un sous-genre de la fantasy*. Panthéon.

Palmer, M. et Xiaomin, Z. (1997). *Essential Chinese Mythology*. Thorsens.

Pancaroglu, O. (2004). The Itinerant Dragon-Slayer: Forging Paths of Image and Identity in Medieval Anatolia. *Gesta*, *43*(2), 151–164.

Pansardi, P. (2012). Power to and power over: two distinct concepts of power? *Journal of Political Power*, *5*(1), 73–89.

Papillon, J. (2010). *Le désir et ses stratégies discursives dans les littératures françaises et québécoises au féminin, 1995-2005* [Thèse de doctorat, Université de Toronto]. https://utoronto.scholaris.ca/items/5909d38d-36a9-45c7-8c79-d005a4fda41c

Pateman C. (1989). Feminist Critiques of the Public/Private Dichotomy. Dans C. Pateman (dir.), *The Disorder of Women* (118–140). Stanford University Press.

Paterson. J. M. (1990). *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Presses de l'Université d'Ottawa.

Paterson, J. M. (2004). *Figures de l'Autre dans le roman québécois.* Nota bene.

Pearson, C. et Pope, K. (1981). *The Female Hero in American and British Literature*. Bowker.

Pearson, P. (1997). When She was Bad: Violent Women and the Myth of Innocence. Viking.

Pelletier, L. (2023). *Nudités féminines : images, pensées et sens du désir*. Presses de l'Université de Montréal.

Perru, O. (2002, janvier). Du parasitisme à la symbiose dans le règne animal : 1875-1883. *Revue des Questions Scientifiques*, *173*(1), 19–38.

Pickering, A. (2005). Asian eels and global warming: A posthumanist perspective on society and the environment. *Ethics and the Environment, 10*(2), 29–43.

Plantive, C. (2022, 24 juin). La Cour suprême invalide l'arrêt Roe v. Wade. *La Presse*. https://www.lapresse.ca/international/etats-unis/2022-06-24/droit-a-l-avortement/la-cour-supreme-invalide-l-arret-roe-v-wade.php

Plumwood, V. (2002). *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. Routledge.

Prater, L. (2014). *Damsels and Dragons: Representations of Gender and Sexual Violence in Contemporary Epic Fantasy* [Thèse de doctorat, Monash University].

Pratt, A. (1981). *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Indiana University Press.

Preciado, P. (2000). *Manifeste contra-sexuel* (S. Bourcier (trad.). Balland.

Prince, N. (dir.). (2009). *La littérature de jeunesse en question(s)*. Presses Universitaires de Rennes.

Privat, J.-M. (dir.). (2000). *Dans la gueule du dragon. Histoire, ethnologie, littérature*. Pierron.

Privat, J.-M. (2006). *Dragons. Entre sciences et fictions*. CNRS.

Prokanksy, S. (2001). *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*. New York University Press.

Przybylo, E. (2019). *Asexual Erotics: Intimate Readings of Compulsory Sexuality*. The Ohio State University Press. https://library.oapen.org/bitstream/20.500.12657/24390/1/1005725.pdf

Przybylo, E. (2014/2024). *Ace-Ecology: The Asexual Erotics of Loving Kin.* Dans KJ Cerankowski et M. Milks, *Asexualities: Feminist and Queer Perspectives* (Revised and expanded ten-year anniversary edition) (37-53). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003178798

Puccini, G. (2024). *Les désirs au féminin dans la littérature et les arts de l'Antiquité à nos jours*. Presses universitaires de Bordeaux.

Purkiss, D. (1992). Women's Rewriting of Myth. Dans C. Larrington (dir.), *The Woman's Companion to Mythology* (441–459). Pandora.

Question sexualité. (s.d.) *Violences faites aux femmes : que disent les chiffres ?* République française/Santé publique France. https://questionsexualite.fr/lutter-contre-les-violences-et-discriminations/la-violence-dans-la-societe/violences-faites-aux-femmes-que-disent-les-chiffres

Rabatel, A. (2023). Représenter la vie intérieure des animaux. *Pratiques. Linguistique, littérature, didactique (Discours animaux, discours sur les animaux. Nouvelles perspectives en analyse du discours, recherche littéraire et didactique),* 199-200. https://doi.org/10.4000/pratiques.13659

Rabau, S. (2002). *L'intertextualité*. Flammarion.

Radek, K. M. (2016). *Using Fantasy to Save Reality, or the Importance of the Quest to Understanding Gendered and Religious Identity Construction in the Works of C.L. Wilson, G.R.R. Martin et J. Butcher* [Thèse de doctorat, Union Institute & University].

Raddeker, H. B. (2009). Eco/Feminism and History in Fantasy Writing by Women. *Outskirts, 21*. https://www.outskirts.arts.uwa.edu.au/volumes/volume-21/raddeker

Rajan, V. G. J. et Bahun-Radunović, S. (dir.). (2009). *From Word to Canvas: Appropriations of Myth in Women's Aesthetic Production*. Cambridge Scholars.

Ransom, A. J. (1995). *The Feminine as Fantastic in the* Conte fantastique: *Visions of the Other.* Peter Lang.

Ray, S. M. (2010). *Constructions of Gender and Sexualities in J.R.R. Tolkien's* The Silmarillion *and* The Lord of the Rings [Mémoire de maîtrise, A&M University].

Reid, M. (2026). *Le sexe de la littérature.* Gallimard.

Reid, R. A. (2008). *Women in Science Fiction and Fantasy*. Greenwood Press.

Rennes, J. (dir.). (2016). *Encyclopédie critique du genre : corps, sexualité, rapports sociaux*. La Découverte.

Respaut, M. (1983). Femme/ange, femme/monstre : *L'affamée* de Violette Leduc. *Stanford French Review*, *7*(3), 365-374.

Revel, J. (2010). *La pensée du discontinu. Introduction à la lecture de Foucault*. Fayard/Mille et une nuits.

Rheault, M.-M. (2017). Kilos. Dans S. Zaccour et M. Lessard (dir.). *Dictionnaire critique du sexisme linguistique* (122-127). Somme Toute.

Rialland, I. (2005). La mythocritique en questions. *Acta fabula, 6*(1). https://www.fabula.org/acta/document817.php

Rich, A. (1976/2021). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. W. W. Norton & Company.

Rich. (1979). When We Dead Awaken: Writing as Re-vision. *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. W. W. Norton Company.

Rich, A. (1980, été). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs*, *5*(4), 631-660.

Ricoeur, P. (1961). *La Symbolique du mal*. Aubier-Montaigne.

Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit*. Seuil.

Roach, C. M. (2016). *Happily Ever After: The Romance Story in Popular Culture*. Indiana University Press.

Roberts, J. et MacCallum-Stewart, E. (dir.). (2016). *Gender and Sexuality in Contemporary Fantasy: Beyond Boy Wizards and Kick-Ass Chicks*. Routledge.

Roberts, R. (1993). *A New Species: Gender and Science in Science Fiction*. University of Illinois Press.

Roberts, S. R. (2022). Incorporating social medial and muscular ideal internalization into the tripartite influence model of body image: Towards a modern understanding of adolescent girls' body dissatisfaction. *Body Image*, 41, 239-247.

Rocha, L. (2024). *The Sinful Maternal. Motherhood in Possession Films.* University Press of Mississippi.

Rochebouet, A. et Salamon, A. (2008). Les réminiscences médiévales dans la fantasy. Un mirage des sources ? *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, *16*(1), 319–346.

Rome, D. (2004). *Black Demons: The Media's Depiction of the African American Male Criminal Stereotype*. Greenwood Publishing.

Ross, J. M. (2015). Making Marital Rape Visible: A History of American Legal and Social Movements Criminalizing Rape in Marriage [Thèse de doctorat, University of Nebraska-Lincoln]. https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1085&context=historydiss

Rowe, K. (1995). *The Unruly Woman: Gender, and the Genres of Laughter*. University of Texas Press.

Ruaud, A.-F. (2004). *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*. Moutons électriques.

Russ, J. (coll). *Les théories du pouvoir*. Références.

Russ, J. (1983). *How to suppress women's writing*. University of Texas Press.

Russ, J. (1995). What can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write. *How to Write Like a Woman?* (79–94). Bloomington.

Ryan, K. M. (2011). The Relationship between Rape Myths and Sexual Scripts: The Social Construction of Rape. *Sex Roles*, *65*(1), 774–782.

Todd, J. (2015). *The Cambridge Introduction to Jane Austen* (2e éd.). Cambridge University Press.

Saint-Gelais, R. (2011). *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Seuil.

Saint-Martin, L. (1991) De la mère patriarcale à la mère légendaire : *Triptyque lesbien* de Jovette Marchessault. *Voix et images*, *16*(2), 1991, 244-252.

Saint-Martin, L. (1999/2017). *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Alias.

Salaun, A. (2021). Femmes guerrières/Femmes en guerre dans la fantasy épique anglophone et francophone. [Thèse de doctorat, Université de Normandie] https://theses.hal.science/tel-03523189v1

Sanford, E. M. (2002). *Female Monsters: A Diachronic Look at Gender* [Mémoire de maîtrise, Lamar University].

Santos, C. (2017). *Unbecoming Female Monsters: Witches, Vampires, and Virgins*. Lexington Books.

Sapp, J. (2004). The dynamics of symbiosis: an historical overview**.** *Canadian Journal of Botany, 82*(8), 1046-1056.

Schanoes, V. L. (2014/2016). *Fairy Tales, Myth, and Psychoanalytic Theory. Feminism and Retelling the Tale.* Routledge.

Schiebinger, L. (2000). *Feminism and the body*. Oxford University Press.

Schubart, R. (2007). *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2016*. McFarland.

Schulhofer, S. J. (2004). Rape in the Twilight Zone: When Sex is Unwanted but not Illegal. *Hastings Law Journal, 38*(1), 415-425.

Scott, J. (1988). Genre : Une catégorie utile d'analyse historique (É. Varikas, trad.). *Les Cahiers du CRIF*, *37-38*(1), 125–153.

Sellers, S. (2001). *Myth and Fairy Tales in Contemporary Women's Fiction.* Palgrave.

Selling, K. (2008). *Why are Critics Afraid of Dragons? Understanding Genre Fantasy*. Verlag Dr. Müller.

Senk, J. M. (2015). *The Life Stories of Women Warriors: An Exploratory Study of Female Student-Veterans Balancing the Transition to College (Order No. 3687601)* [Thèse de doctorat, Pepperdine University]. https://www.proquest.com/dissertations-theses/life-stories-women-warriors-exploratory-study/docview/1669495278/se-2

Shep Melnick, R. (2018). *The Transformation of Title IX: Regulating Gender Equality in Education*. Brookings Institution Press. https://www-jstor-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/stable/10.7864/j.ctt1vw0rgc

Sheridan, B. (2015). The Modern Dragon: Contemporary Representations from Tolkien to Present [Mémoire de maîtrise, University de Waikato]. https://hdl.handle.net/10289/9595

Sheridan, B. (2016). Dragon-riding: Live and Let Fly. *Fáfnir. Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*, *3*(3), 19–30.

Shimn, T. (1986). *Worlds Within Women: Myth and Mythmaking in Fantastic Literature by Women.* Greenwood Press.

Shoemaker, P J., et Vos, T. (2009). *Gatekeeping Theory*. Taylor & Francis Group. https://ebookcentral.proquest.com/lib/uqam/detail.action?docID=446721

Shuker, K. (2006). *Les dragons. Histoire, mythes et représentations*. Evergreen.

Silhol, L. et de Gomis, E. V. (dir.). (2005). *Fantastique, fantasy, science-fiction : mondes imaginaires, étranges réalités*. Autrement.

Simon, C. (2023). Le surnaturel au féminin : pouvoir, magie et maternité. Dans M. B. Bougon, M. Gingras-Gagné et P. Laplante-Dubé (dir.), *Fantasy et féminismes* (411-438). ActuSF.

Simpson, J. (2001). *British Dragons*. Wordsworth.

Smadja, I. (2004). *Le temps des filles*. Presses Universitaires de France.

Smith, D. E. (1990). *The Conceptual Practices of Power: A Feminist Sociology of Knowledge*. University of Toronto Press.

Simkin, S. (2014). *Cultural Constructions of the Femme Fatale: From Pandora's Box to Amanda Knox*. Palgrave Macmillan.

Spivack, C. (1987). *Merlin's Daughters: Contemporary Women Writers of Fantasy*. Greenwood Press.

Stang, S. (2021). *Maiden, Mother, and Crone: Abject Female Monstruosity in Roleplaying Games* [Thèse de doctorat, York University]. http://hdl.handle.net/10315/38644

Statistics Government of Canada. (2014). Violent victimization of women with disabilities. Statistics Canada. https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/85-002-x/2018001/article/54910-eng.htm

Stern, K. (1987). The War of the Sexes in British Fantasy Literature of the Suffragette Era. Critical Matric, 3(1-2). https://www.proquest.com/scholarly-journals/war-sexes-british-fantasy-literature-suffragette/docview/89069505/se-2

Stuckman-Johnson, C., Stuckman-Johnson, D. et P. Anderson, P. B. (2003). Tactics of sexual coercion: when men and women won't take no for an answer. *Journal of Sex Research*, *40*(1), 76–86.

Stuller, J. K. (2010). *Ink-Stained Amazons and Cinematic Warrior: Superwomen in Modern Mythology.* I.B. Tauris & Co.

Suleiman, S. R. (1985). *The Female Body in Western Culture.* Harvard University Press.

Synnott, A. (1987). Shame a glory: A sociology of hair. *The British Journal of Sociology, 38*(3), 381-413.

Sweet, A. (2014). *Le Girl Power en question dans* Xena Warrior Princess *et* Charmed *: enjeux sociaux et commerciaux dans des politiques de genre* [Thèse de doctorat, Université Paris 3]. https://theses.fr/2014PA030159

Swinfen, A. (1984). *In Defense of Fantasy: A Study of the Genre in English and American Literature since 1945*. Routledge.

S.a. (2005). Tooth and Claw. *The Inklings: An LJ Reading Group*. https://inklings-lj.livejournal.com/28281.html

S.a. (s.d.a.). Good Wings, Evil Wings. *TV Tropes*. https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/GoodWingsEvilWings

S.a. (s.d.b.). The Gentleman or the Scoundrel. *TV Tropes.* https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TheGentlemanOrTheScoundrel

S.a. (s.d.c.). Disposable Woman. *TV Tropes*. https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DisposableWoman

S.a. (s.d.d.). The Lost Lemore. *TV Tropes*.

https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/DisposableWoman

S.a. (s.d.e.). Gatekeeping. *Cambridge Dictionary*. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/gatekeeping

S.a. (s.d.f.). Wholeheartedly. *Cambridge Dictionary*. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/wholeheartedly

S.a. (s.d.g.). Foreboring. *Cambridge Dictionary*. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/foreboding

S.a. (s.d.h.). Imprégnation. *Larousse*. https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/impr%C3%A9gnation/41986

S.a. (s.d.i.). Take. *Cambridge Dictionary*. https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/take

S.a. (s.d.j.). Mind rape. *TV Tropes*. https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MindRape

S.a. (s.d.k.). Red in tooth and claw. *Collins Dictionary.* https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/red-in-tooth-and-claw

S.a. (s.d.l.). Firelight. *Indigo*. https://www.indigo.ca/en-ca/firelight/9780063399693.html

S.a. (s.d.m.). Désir. Petit Robert. https://dictionnaire.lerobert.com/definition/desir

S.a. (2024, 26 avril). Romantasy brings dragons and eroticism together. At last. *The Economist.* https://go-gale-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/ps/i.do?p=CPI&u=mont47771&id=GALE%7CA791663632&v=2.1&it=r&sid=oclc

Tabet, P. (2004). *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économico-sexuel* (J. Contréras, trad.). Harmattan.

Tabet, P. (2010). La grande arnaque. L'expropriation de la sexualité des femmes. Dans A. Bidet-Mordrel (coord.), *Les rapports sociaux de sexe* (104-122). Presses universitaires de France.

Tamboukou, M. (2023). Antigone re-imagined: uprooted women's political narratives. *Feminist Theory*, *24*(3), 416–432. https://doi.org/10.1177/14647001211005298

Tatar, M. (2021). *The Heroine with 1001 Faces*. Liveright Publishing Corporation.

Tauveron, C. (2013). *Fortune des Contes de Grimm en France : formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*. Presses universitaires Blaise-Pascal.

TSER. (S.d.). Definitions. https://transstudent.org/about-2-2/definitions/

The British Museum. (2025). *The Chevalier d'Eon*. The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/desire-love-and-identity/chevalier-deon

Timmerman, J. (1983). *Other Worlds: The Fantasy Genre*. Bowling Green University Press.

Tisseron, S. (2010). *L'empathie au cœur du jeu social.* Albin Michel.

Tolkien, J. R. R. (1936). *Beowulf*: The Monsters and the Critics.

Tolkien, J. R. R. (1947/1964/2008). *On Fairy-Stories: Expanded Edition, with commentary and notes*. Harpers Collins Publishers.

Tolmie, J. (2006). Medievalism and the Fantasy Heroine. *Journal of Gender Studies*, *15*(2), 145-158.

Tourmente, M. (2017). Délicate. Dans S. Zaccour et M. Lessard (dir.). *Dictionnaire critique du sexisme linguistique* (59–65). Somme Toute.

Tournier, M. (1981). *Le vol du vampire. Notes de lecture*. Mercvre de France.

Trachman, M. (2009). La banalité de l'échange. Entretien avec Paola Tabet. *Genre, sexualité et société*, *2*(1), 1–29.

Tronto, J. C. (1993). *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. Routledge.

Tymm, M. B., Zahorski, K. J. et Boyer, R. H. (1979). *Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide*. R.R. Bowker.

Uexküll, J. von. (S.d./2010). *A Foray into the Worlds of Animals and Humans*. *With a Theory of Meaning* (J. D. O'Neil, trad.). University of Minnesota Press.

UNRISD et UN-Women. (2025). Understanding Backlash Against Gender Equality: Evidence, Trends and Policy Responses. *The United Nations Research Institute for Social Development.* https://cdn.unrisd.org/assets/library/reports/2025/understanding-backlash-2025-unrisd-un-women.pdf

UN-Women. (2025, 6 mars). One in four countries report backlash on women's rights in 2024. *UN-Women. For all women and girls*. https://www.unwomen.org/en/news-stories/press-release/2025/03/one-in-four-countries-report-backlash-on-womens-rights-in-2024

Vaillancourt, D. (2012). La figure et ses fabriques. Tout ce qui est lu n'est pas figure. Dans G. Bertrand et Lemieux, A. (dir.), *Perspectives croisées sur la figure. À la rencontre du lisible et du visible* (235–251). Presses de l'Université du Québec.

Van Baak, J. J. (1983). *The Place of Space in Narration*. Rodopi.

Veldman, M. (1994). *Fantasy, the Bomb and the Greening of Britain: Romantic Protest, 1945-80*. Cambridge University Press.

Vernay, J. F. (2023). Accueillir l'autre en soi : la création littéraire au service de la littérature de l'empathie. *Le Crachoir de Flaubert*. https://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2023/05/accueillir-lautre-en-soi-la-creation-litteraire-au-service-de-la-litterature-de-lempathie/

Vignemont, F. de. (2008). Empathie miroir et empathie reconstructive. *Revue philosophique de la France et de l'étranger, 133*(1), 337-345.

Vinson, M.-C. (2006). Raconte-moi les dragons. Les filles et les dragons dans la littérature de jeunesse contemporaine. Dans K. Shuker (dir.), *Les dragons. Histoire, mythes et représentations* (110–118). Evergreen.

Vonarburg, É. (1988). La fantasy ou le retour aux sources. *Europe*, *66*(707), 105–113.

Vonarburg, É. (1994). La science-fiction et les héroïnes de la modernité. *Philosophiques*, *21*(2), 453–457.

Wade, J. (2025, 25 septembre). Amazon's Fourth Wing TV Series Taps Meredith Averill as New Showrunner. *IGN*. https://www.ign.com/articles/amazons-fourth-wing-tv-series-taps-meredith-averill-as-new-showrunner

Walker, J. M. (1992). High Fantasy, Rites of Passage, and Cultural Value. Dans G. E. Sadler (dir.), *Teaching Children's Literature: Issues, Pedagogy, Resources* (109–120). Modern Language Association of America.

Walton, J. (2008). Fantasy of Manners. *Reactor*. https://reactormag.com/fantasy-of-manners//

Warhol, R. R. (1999). Guilty Cravings: What Feminist Narratology Can Do for Cultural Studies. Dans D. Herman (dir.), *Narratologies: New Perspectivces on Narrative Analysis* (341–355). Ohio State University.

Warner, M. (1994). *Managing Monsters: Six Myths of Our Times*. Vintage.

Warren, K. J. (1996). *Ecological Feminist Philosophies*. Indiana University Press.

Watthee-Delmotte, M. et Crevier Goulet, S.-A. (dir.). (2016). *Antigone et la place des morts, Musemedusa, dossier 4*. https://archives.musemedusa.com/dossier_4/

Waugh, P. (1989). *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern.* Routledge.

Weathley, E. (2025). Fantasy Romance vs. Romantasy. *Facebook*. https://www.facebook.com/reel/842786791469983

Weber, M. (1919/1963). *Le savant et le politique*. Union générale éditions.

Weedman, J. B. (1985). *Women Worldwalkers: New Dimensions of Science Fiction and Fantasy*. Texas Tech Press.

Weedon, C. (1987/1997). *Feminist Practice and Poststructuralist Theory* (Second Edition). Blackwell Publishers.

Westfahl, G. (dir.). (2005). *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy: Themes, Works, and Wonders*. Greenwood Press.

Williams, D. (1996). *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature.* McGill-Queen's University Press. https://doi.org/10.1515/9780773565883

Williams, P. (1991). *The Alchemy of Race and Rights: Diary of a Law Professor*. Harvard University Press.

Wilk, S. R. (2000). *Medusa. Solving the Mystery of the Gorgon*. Oxford University Press.

Wilton, Tamsin. (1994). Feminism and the Erotics of Health Promotion. Dans L. Doyal, J. Naidoo et T. Wilton (dir.), *AIDS. Setting a Feminist Agenda* (80-94). Routledge.

Wolfe, C. (2010). *What is Posthumanism?* University of Minnesota Press.

Worthy, K. (2008). Modern institutions, phenomenal dissociations, and destructiveness toward humans and the environment. *Organization & Environment, 21*(1), 148–170.

Wilton, T. (1991/1994/2020). Feminism and the Erotics of Health Promotion. Dans T.Wilton, L. Doyal et J. Naidoo (dir.), *AIDS: Setting A Feminist Agenda* (1ère ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315041049

Wittig, M. (1980). La pensée straight. *Questions féministes*, *7*(1), 45–53.

Woolf, V. (1929/2020). *Un lieu à soi* (M. Darrieussecq, trad.). Gallimard. / (1929/2020). *A Room of One's Own.* Winhouse Classics.

Xiaohong, L. (2008). Le dragon chinois et la symbolique de sa représentation. Le symbolisme de la corne. Dans A. Besson, E. Jacquelin, J. Foucault et A. Mdarhri Alaoui (dir.), *Le merveilleux et son bestiaire* (207–226). Harmattan.

Yates, J. (1989). *Dragons and Warrior Daugthers: Fantasy Stories by Women Writers*. Collins.

Young, E. (2022). *An Immense World. How Animal Senses Reveals the Hidden Realms Around Us.* Random House.

Zaccour, S. (2019). *La fabrique du viol*. Leméac.

Zajko, V. et Leonard, M. (2006). *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist Thought*. Oxford University Press.

Zarka, Y. C. (2001). *Figures du pouvoir. Études de philosophie politique de Machiavel à Foucault*. Presses Universitaires de France.

Zimmerman, J. (2021). *Women and Other Monsters: Building a New Mythology*. Beacon Press.

Zipes, J. D. (1979). *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. University of Texas Press.

Zipes, J. D. (1986). *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England.* Methuen.

Zhao, Q. (1992). *A Study of Dragons, East and West*. Peter Lang.