

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA COMPÉTITION ENTRE LES PERSONNAGES FÉMININS DANS LA LITTÉRATURE  
DYSTOPIQUE POUR ADOLESCENT·E·S : *ONLY EVER YOURS* (2014) DE LOUISE  
O'NEILL

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
JEAN-FRANÇOIS LABEL

SEPTEMBRE 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice Martine Delvaux de m'avoir offert l'espace physique et mental pour rédiger, et d'avoir outillé, par ses écrits et ses enseignements, ma pensée. Mes remerciements ne seront jamais assez vastes pour te témoigner toute ma reconnaissance.

Je remercie également ma mère et mon père pour leur support inconditionnel et leurs encouragements. Enfin, merci à ma sœur qui m'a mis *Hunger Games* entre les mains durant mon adolescence. Ni toi ni moi ne nous doutions à l'époque que j'allais consacrer trois ans de ma vie aux dystopies pour adolescent·e·s.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I DYSTOPIES ET CORPUS ADOLESCENT.....	9
1.1 La littérature pour adolescent·e·s .....	9
1.1.1 Quelle place pour les filles? .....	11
1.2 La littérature dystopique .....	13
1.2.1 Spécificités du corpus adolescent.....	18
1.2.2 Écrits académiques : théories, potentiel, critiques.....	22
1.2.3 Hybridité générique.....	26
1.2.4 Réfléchir au présent, envisager l'avenir.....	29
1.3 La littérature dystopique pour adolescent·e·s face aux critiques.....	31
1.3.1 La <i>critical dystopia</i> de Tom Moylan.....	33
1.4 Conclusion : une subversion possible .....	37
CHAPITRE II LA CONTRAINTE DYSTOPIQUE : L'OPPRESSION ET LE MARCHÉ DES FEMMES.....	39
2.1 Contextualiser le roman .....	40
2.1.1 Résumé .....	40
2.1.2 L'institution scolaire .....	42
2.1.3 La compétition.....	45
2.2 La marchandisation des femmes .....	50
2.2.1 L'échange des femmes selon Gayle Rubin .....	50
2.2.2 La circulation des <i>eves</i> et la <i>Ceremony</i> : couronner les gagnantes.....	53
2.3 Lesbianisme .....	58
2.3.1 La contrainte à l'hétérosexualité selon Adrienne Rich .....	58
2.3.2 Entre scénario de romance et enjeu de survie .....	59
2.4 Conclusion : une libération difficile.....	68
CHAPITRE III LA RÉSISTANCE : LE ENTRE-NOUS DES FILLES.....	71
3.1 Contextualiser la résistance.....	72
3.1.1 L'isolement dans <i>Only Ever Yours</i> .....	72
3.1.2 La formation difficile d'une communauté .....	75
3.2 freida : figure de proue de la résistance .....	79

3.2.1 La <i>narrative intimacy</i> selon Sara K. Day .....	83
3.2.2 Être une <i>eve</i> racisée .....	88
3.3 Les <i>eves</i> et la sérialité.....	90
3.3.1 Les filles en série selon Martine Delvaux .....	90
3.3.2 La sororité et la solidarité politique selon bell hooks.....	98
3.4 Conclusion : une communauté à bâtir.....	102
CONCLUSION.....	104
BIBLIOGRAPHIE.....	110

## RÉSUMÉ

La compétition entre filles est un lieu commun de la production culturelle destinée aux adolescent·e·s. Ce mémoire cherche à interroger en quoi elle est exacerbée dans le corpus littéraire des dystopies qui leur sont destinées. Le roman à l'étude, *Only Ever Yours* (Louise O'Neill, 2014), opère par extrapolation satirique, ce qui lui permet de critiquer plutôt que de mettre en scène et de reconduire sans le problématiser le trope de la compétition. Cette subversion est, entre autres, rendue possible par la reprise et le détournement de structures narratives familières (*school story*, roman d'amour). La démonstration, autour d'une thématique et d'un corpus spécifiques, se veut également l'exemple d'une analyse rigoureuse du corpus pour adolescent·e·s dont on dévalue trop souvent d'emblée la qualité.

Suite à un premier chapitre de synthèse sur les écrits théoriques portant sur la littérature dystopique pour adolescent·e·s, l'analyse féministe de l'œuvre comporte deux volets. Il est d'abord question de l'oppression subie par les personnages féminins, qui est analysée par le biais des écrits de Gayle Rubin et d'Adrienne Rich. Ensuite, il s'agit d'observer en quoi les personnages d'O'Neill témoignent d'une résistance, ce qui est relevé grâce aux travaux de Sara K. Day, Martine Delvaux et bell hooks.

Mots-clés : Compétition, Dystopie, Féminisme, Littérature pour adolescent·e·s

## INTRODUCTION

1998.

« What messages are readers offered in young adult fiction regarding female identity and roles? » (Motes 1998, 39) Quelle relation existe entre la littérature pour adolescentes et le développement de l'identité de genre demande Julia J. Motes dans « Teaching Girls to be Girls: Young Adult Series Fiction ». Enseignante de langues en huitième année, Motes se penche sur les modèles de relations interpersonnelles que les médias offrent à ses étudiantes. Les descriptions de l'apparence physique et des comportements des personnages féminins dans des séries populaires destinées aux jeunes l'emmènent à une analyse en trois temps : les relations des filles à elles-mêmes, aux autres filles, et aux garçons (40). Elle constate la chose suivante : « The running theme regarding female interactions in young adult series novels is that girls are in constant competition, sometimes hand-to-hand combat, for positions of prestige and male attention » (44). En guerre perpétuelle les unes contre les autres pour une position de pouvoir dans la hiérarchie sociale (46) ou pour le prestige associé à l'association à certains hommes (45), les filles déclarent la trêve seulement lorsqu'elles doivent s'unir contre un-e nouvel-le ennemi-e commun-e. Bref, Motes indiquait déjà, il y a vingt ans, que l'un des thèmes communs du corpus pour adolescentes est celui de la rivalité entre les personnages féminins. Elle en appelait donc à enseigner aux jeunes lectrices à interpréter de manière critique les messages que la culture populaire leur transmet, particulièrement en ce qui concerne l'amitié au féminin.

2004.

« [C]omment une petite fille, investie d'un rôle traditionnellement réservé aux garçons, conserve-t-elle sa féminité? Ou, plus exactement, que conserve-t-elle — et que perd-elle — de la féminité qui échoit conventionnellement à la fille dans ses représentations littéraires? » (Smadja 2004, 83) Face à une présence plus importante des personnages féminins dans le champ de la littérature jeunesse, Isabelle Smadja s'interroge sur la féminisation des figures du héros et de l'enfant-sauveur, traditionnellement réservées à des protagonistes masculins. Dans *Le temps des filles*, Smadja analyse la représentation des filles dans la littérature contemporaine pour la jeunesse par le biais de l'étude de romans consacrés pour leur qualité

littéraire (Loïs Lowry, Philippe Pullman). En choisissant des textes qui abordent indirectement la question du statut de la fille, la chercheuse privilégie des représentations où l'idéologie est plus implicite. Elle espère ainsi que s'y « dévoilera ou se trahira une conception de la féminité, qui n'est pas nécessairement celle que les auteurs voudraient laisser transparaître, mais qu'ils transmettent à leur insu » (10). Smadja en vient au constat que ces ouvrages ont du mal à se dégager du carcan de l'image traditionnelle de la féminité (15). S'il est de nos jours difficile de clore un roman par la formule consacrée « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants », qu'advient-il de ces héroïnes? Si ce n'est pas au rôle de mère, à quel destin sont-elles conviées (13)? Ce refus de la maternité rime trop souvent avec sacrifice, suicide et souffrance féminine pour être le fruit du hasard. L'égalité n'est pas acquise et les préjugés persistants. Smadja conclut sans équivoque : « [Q]uand la petite fille devient la jeune première, il ne faut pas s'étonner que les romanciers ressentent la nécessité de mettre en scène le récit de son procès et de sa mise à mort » (134).

2014.

Que peut-on dire des personnages féminins dans la littérature dystopique pour adolescent-e-s? En réponse à la popularité des dystopies dans le corpus adolescent, Sara K. Day, Miranda A. Green-Barteet et Amy L. Montz ont été parmi les premières à interroger spécifiquement la place que les filles y occupent. L'ouvrage collectif *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction* se penche ainsi sur des romans mettant en scène une protagoniste aux prises avec les menaces sociales et gouvernementales de la dystopie qu'elle habite, tout en mettant en lumière les attentes culturelles qui incombent aux adolescentes. En s'intéressant à la position liminaire occupée par la jeune fille adolescente comme vecteur de la rébellion, les chercheuses explorent les possibilités d'une résistance de leur part (Day, Green-Barteet et Montz 2016 [2014], 7). Selon elles, « [a]s a result, these dystopian novels participate in the redefinition of adolescent womanhood » (7). Le concept de « girlhood » les mène à étudier ces personnages en termes du pouvoir et de l'agentivité qu'elles détiennent et de la répression qu'elles subissent. En proposant des analyses littéraires depuis une multiplicité de cadres conceptuels (éthique de la sollicitude, *Girl Power*, corps dociles), *Female Rebellion* a su poser les bases d'une lecture féministe du corpus.

Le présent mémoire puise et s'inscrit dans la lignée de ces trois démarches.

La surenchère de dystopies — la dystopie entendue comme « un récit imaginant le pire des mondes, généralement par extrapolation de la société dans laquelle il apparaît » (Bouchard et Després 2010, 10) — dans le champ de la littérature jeunesse, dans les deux dernières décennies, est reflétée dans l'intérêt universitaire grandissant pour le corpus et la publication de plusieurs ouvrages collectifs (Basu, Broad et Hintz 2014 [2013]; Bradford et al. 2011 [2008]; Hintz et Ostry 2003). Au-delà des raisons de la popularité et du succès économique de la littérature dystopique pour adolescent-e-s, les chercheuses et chercheurs mettent en doute son potentiel littéraire et politique en tant que réflexion sur l'organisation sociale idéale. *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction* se démarque du lot, car plutôt que d'aborder la question de manière générale, le titre pose un regard genré sur les enjeux que la dystopie soulève. À la manière de Day, Green-Barteet et Montz, mais aussi de Smadja, mon mémoire s'intéresse aux personnages féminins. Je cherche à interroger la place qu'occupent les filles dans ces romans. De pair avec le trait que soulignait Julia J. Motes en 1998, soit le thème usuel de la compétition entre filles pour l'attention des garçons dans la littérature pour adolescent-e-s, j'ai remarqué qu'est récurrente, au sein du corpus dystopique, une structure narrative principale ayant pour cadre une compétition. Ce constat appelle à lier le motif à notre questionnement. Ainsi, l'enjeu de la compétition est à la fois le point de départ de mon analyse et la thématique ayant servi à sélectionner le roman à l'étude. Comment se donne à lire la compétition entre les personnages féminins dans la littérature dystopique pour adolescent-e-s? C'est à cette question que ce mémoire cherche à répondre à travers la représentation et la mise en scène de cette compétition dans *Only Ever Yours*, une satire dystopique publiée en 2014 chez Quercus, et écrite par l'auteure irlandaise Louise O'Neill. L'approche féministe permet d'orienter ma lecture de cette œuvre afin d'articuler une analyse qui met au jour les processus sociaux et les inégalités hommes-femmes que le texte exacerbe.

Mars 2015.

« Bookseller YA book prize goes to feminist dystopia », lit-on comme titre d'un article dans *The Guardian* (Pauli 2015). Le roman *Only Ever Yours*, remportant un prix consacré aux romans pour jeunes adultes au Royaume-Uni et en Irlande, est, dès sa parution, ouvertement qualifié de féministe dans les médias. Premier roman d'une ancienne employée dans le domaine de la mode (le magazine *Elle*) aux États-Unis, *Only Ever Yours* est décrit comme

« [a] debut novel that satirises the way young women are scrutinised for their looks » (Pauli 2015, en ligne), « a satire about society's obsession with how women look and behave » (Chilton 2015, en ligne). Dans un texte portant sur « [her] journey to feminism » publié dans *The Guardian* (O'Neill 2015, en ligne), Louise O'Neill explique les motivations derrière l'écriture de son roman :

We hold women up to a higher moral standard, we tell them to be nice, to protect their virginites, to be the gatekeepers. We expect them to be “good girls”. That’s why I wrote *Only Ever Yours*. I wrote it because I felt tired. I wrote it because I felt intrinsically ashamed of the parts of myself that made me female. I wrote it because I felt a bit broken. I wrote it because I wanted to start a conversation about how we see and treat women. (En ligne)

En guise d'inspiration, on dénote son expérience dans le milieu de la mode : « It was there, surrounded by models, celebrities and the ultra competitive world of fashion, that she conceived the idea for the novel » (Mellor 2015, en ligne). On évoque également ses propres études dans un microcosme féminin — « O'Neill attended an all-girls convent from age four to 18 where she encountered a "competitive female dynamic". She is quick to point out that far from being genetic, she believes girls are "conditioned to compete... and to compare themselves with one another" » (Harrington 2014, en ligne) —, ainsi que ses expériences personnelles d'agression sexuelle et de troubles alimentaires.

Au moment d'écrire *Only Ever Yours*, O'Neill raconte s'être demandé si le marché pour la fiction dystopique était saturé. Elle croit que c'est précisément le contenu explicitement féministe de son roman qui a intéressé les maisons d'édition :

She feels that the recent explosion of feminist blogs and books has encouraged an appetite for explicitly feminist media, and throughout the novel she explores how the messages we receive about women, race, beauty and self-worth shape our consciousness. (Carey 2014, en ligne)

La réception du texte témoigne d'une compréhension de l'entreprise féministe d'O'Neill. Malgré la perspective dystopique du roman, on relève l'ancrage dans un présent bien réel :

[E]verything in [that book] [is] based on reality. The characters are subjected to more extreme versions of the pressure that people — especially women — face because of gender roles today. [...] [T]his book describes the result of only a slight shift in mindset: the shift from implied to enforced, from internalised sexism to

sexism openly expressed. It's not a drastic change in thinking, but the results for everyone involved (including the men) are catastrophic. (McGill 2016, en ligne)

On relève également comment la critique féministe passe par une exacerbation sexiste et misogyne : « this is one of the most feminist books I've read, even though the content is exactly the opposite of feminism » (Rosa.Reader 2015, en ligne); « It takes everything that is misogynistic about our world and boils it down to an undiluted, concentrated dose of bleak despair » (Grilo 2015, en ligne). Le sentiment des lectrices est connoté d'une certaine ambivalence : elles ont détesté la société dépeinte par O'Neill, mais ont aimé le livre. Les (nombreuses) critiques du roman soulignent ainsi, avec beaucoup de justesse, différents éléments d'analyse pertinents à ma propre lecture de l'œuvre. Je pense à celle plutôt négative d'une lectrice reprochant à l'auteure que le récit soit raconté d'un seul point de vue : « I felt biased », écrit-elle (Abundantly\_dramaticT 2014, en ligne). D'autres comprennent plutôt qu'elles font face à une narration non fiable : « our reading is completely limited because the viewpoint narrative is that of a person whose own worldview is nothing but limited » (Grilo 2015, en ligne). Martin Chilton, dans *The Telegraph*, considère que « [w]hat happens to the friendship between the competing eves is at the core of the book » (2015, en ligne). Enfin, on souligne le traitement du thème de l'homosexualité<sup>1</sup> et l'évitement du scénario cliché par l'absence de fin heureuse : les protagonistes échouent à renverser le système.

Du côté académique, *Only Ever Yours* n'a pas fait couler autant d'encre. Un premier article est paru en 2016 dans la revue *Nordic Irish Studies*. L'article de Juan F. Elices, « Othering Women in Contemporary Irish Dystopia: The Case of Louise O'Neill's *Only Ever Yours* », traite de l'extrême objectification et de la marginalisation des femmes dans la société dystopique dépeinte par O'Neill. Le roman a également été abordé dans l'ouvrage collectif, *Posthuman Gothic* (2017), dirigé par une chercheuse allemande, Anya Heise-von der Lippe. Donna Mitchell y signe le dixième chapitre, « Patchwork Girls : Reflections of Lost Female Identity in Louise O'Neill's *Only Ever Yours* ». Les enjeux qui intéressent Mitchell, loin des miennes, sont ontologiques et biologiques : elle propose de considérer les personnages féminins du roman selon les théories du posthumanisme. Ekaterina Muraveva signe, quant à

---

<sup>1</sup> « Unlike other examples of recent Dystopian YA, it doesn't negate or erases [sic] queerness in-narrative, although the dystopian society has no use for queer people » (Grilo 2015, en ligne).

elle, « Beauty Magazines' Discourse in the Dystopian World of Louise O'Neill's *Only Ever Yours* » où elle relève les motifs communs au roman et aux magazines de beauté. Son analyse des discours lui permet de comparer « the schematic portrayals of women » (2018, 127) et de souligner concrètement les cibles de critiques — « targets of criticism » (122) — de la dystopie féministe.

Si le féminisme d'*Only Ever Yours* et de son auteure singularise l'œuvre dans le lot de la littérature dystopique pour adolescent·e·s, c'est qu'il fait en sorte que le texte d'O'Neill aborde des enjeux que les dystopies plus populaires (*Hunger Games*, *Divergent*, *The Maze Runner*) ont passés sous silence. Dans « The Topics Dystopian Films Won't Touch », Imran Siddiquee critique la tendance de ces films (tous des adaptations de romans) à faire disparaître certains problèmes de notre société actuelle : « none [of these films] imagines a future in which racism and sexism are significant problems facing their protagonists » (2014, en ligne). La critique de Siddiquee est juste :

If the United States were to truly transform into a totalitarian state, or suffer an environmental catastrophe, it's safe to say society's deepest divisions wouldn't magically disappear overnight. These dystopian adaptations ask their young audiences to imagine that race and gender issues have been partially overcome in the future, while general human suffering has somehow increased. The results feel false, and undercut the films' attempts to comment on the present day. (En ligne)

Une critique similaire est faite dans les ouvrages sur la littérature dystopique pour adolescent·e·s. Alors que la perspective dystopique offre aux auteur·e·s la possibilité d'élaborer un avenir imaginaire radicalement différent et de contester les normes, on remarque que son usage dans le champ jeunesse tend à maintenir un certain statu quo et donc à renforcer des stéréotypes existant quant au genre, à la race, à la classe et aux autres identités ou catégories marginalisées (Day, Green-Barteet et Montz 2016, 52).

En situant ma réflexion au carrefour des travaux en littérature jeunesse, des discours critiques sur la dystopie et des théories féministes, je veux montrer qu'il est possible, à partir d'œuvres satiriques, de contourner les écueils soulevés par les chercheuses et chercheurs. Évitant de maintenir le statu quo comme la majorité des autres titres dystopiques pour adolescent·e·s, le roman étudié se distingue par sa radicalité. Le cynisme et l'extrapolation sombre et pessimiste

d'*Only Ever Yours* exacerbent les inégalités hommes-femmes et la division sociale des sexes pour les rendre visibles. Au-delà d'une analyse du motif de la compétition au sein de l'œuvre, mon mémoire propose une réflexion sur les questions que le rapport entre dystopie et littérature adolescente soulève. Je cherche à illustrer qu'il est possible de déjouer les limites qui empêchent généralement les romans dystopiques pour la jeunesse d'atteindre une critique idéologique aussi radicale et affirmée que celle des productions pour adultes. Pour ce faire, je débiterai par une synthèse des écrits théoriques sur la littérature dystopique pour adolescent·e·s. Puis, j'analyserai l'œuvre d'O'Neill selon deux volets : l'oppression subie par les personnages féminins, et son revers, la résistance dont témoignent ces mêmes personnages.

Afin de poser les bases théoriques pour comprendre les dystopies du corpus adolescent, le premier chapitre se penche d'abord sur le champ de la littérature pour adolescent·e·s, passant, entre autres, par l'ouvrage d'Isabelle Smadja pour interroger la représentation et la place des filles dans la littérature contemporaine pour la jeunesse. À la suite de quelques propos introductifs sur la dystopie (Moylan, Sargent et Jameson), il s'agira de faire une distinction entre les corpus jeunesse et adolescents, ainsi qu'entre les dystopies destinées à un public adolescent et celles réservées aux adultes, ceci dans le but de relever les spécificités de mon objet d'étude, soit la littérature dystopique pour adolescent·e·s. La synthèse des études critiques sur le sujet permettra d'en relever ses attributs (hybridité générique, rapport au présent), mais aussi (et peut-être surtout) les critiques auxquelles la *young adult dystopian fiction* fait face. Pour nuancer ces reproches et ces limites que l'on dit inhérentes à l'insertion de la dystopie dans le champ de la fiction adolescente, la notion de « *critical dystopia* », développée par Tom Moylan, sera évoquée; le concept permet de penser l'emploi du genre dystopique suivant un continuum de politisation.

Le deuxième chapitre s'intéresse à la contrainte dystopique qui pèse sur les personnages féminins adolescents dans *Only Ever Yours*, une inégalité de droits rendue particulièrement visible puisque la perspective dystopique exacerbe, par l'extrapolation qu'elle opère, le pouvoir que les hommes exercent sur la vie des femmes. Le système de la compétition, mis en place pour assurer la subordination du groupe des femmes, est de fait révélateur de l'oppression subie. Après un résumé de l'univers du roman et de l'action du récit, le système

d'éducation et le système compétitif seront décortiqués à l'aide de la notion d'échange des femmes de Gayle Rubin et de la contrainte à l'hétérosexualité d'Adrienne Rich. L'analyse de l'échange économique et sexuel des femmes, qui se trouve au cœur de la trame narrative d'*Only Ever Yours*, permettra de relever que le rapport aux hommes est à comprendre en termes de compétition, mais surtout de survie.

Malgré la rivalité qui se trouve au cœur des relations entre les personnages féminins, le troisième et dernier chapitre cherche à souligner la résistance à l'œuvre dans le roman et le potentiel de rébellion que Louise O'Neill accorde à ses protagonistes. Une mise en contexte rendra explicites les moyens (isolement, individualisme) mis en place par les hommes pour diviser et désolidariser les filles. En raison de ces obstacles, la formation d'une communauté et d'une résistance est difficile. Or, l'analyse de la narration permet de voir qu'elle est le vecteur par lequel est exprimée une critique du système dépeint. La notion de « *narrative intimacy* » de Sara K. Day servira à mettre en valeur la résistance de la narratrice, mais aussi à réfléchir aux représentations de l'amitié entre filles dans les romans pour adolescentes. Enfin, le racisme de la société imaginée par O'Neill sera réfléchi en fonction de la production sérielle, uniforme et homogène des filles qu'explique Martine Delvaux dans *Les filles en série*. La pensée de bell hooks sur la sororité sera finalement évoquée pour penser la résistance à trouver dans les relations entre femmes.

Ce mémoire se dressera, je l'espère, contre les idées préconçues sur le corpus dystopique pour l'adolescence et contre sa dévaluation par les chercheuses et chercheurs qui tendent à lui reprocher un « manque de complexité », voire d'être « inférieu[r] à la fiction dystopique classique » (Claeys 2017, en ligne). En ce sens, l'objectif de ma démonstration est double : il s'agit de montrer comment *Only Ever Yours* critique le trope de la compétition féminine afin d'illustrer le potentiel littéraire et politique de la littérature pour adolescent·e·s. Un corpus qui, à mon sens, mérite d'être analysé avec rigueur et sérieux. Enfin, il s'agit ici de contrer la représentation de la compétition entre femmes comme divertissement, comme spectacle. Le roman à l'étude révèle plutôt comment cette compétition est mise en scène, comment la confrontation est en fait imposée et orchestrée par les hommes.

## CHAPITRE I

### DYSTOPIES ET CORPUS ADOLESCENT

#### 1.1 La littérature pour adolescent·e·s

En raison du manque de consensus quant aux termes à employer (James 2008, 5), vouloir écrire sur la littérature produite pour les adolescent·e·s revient souvent à devoir la définir<sup>2</sup>. Mon intention ici n'est pas de prendre part à des débats terminologiques, mais plutôt de préciser que l'appellation « littérature pour adolescent·e·s » doit être comprise dans le contexte de mon mémoire comme une traduction de « *young adult literature* » (YA), un corpus largement dominé par la production américaine. L'appellation « *young adult* » est communément employée et acceptée aux États-Unis. Autant le corpus théorique que littéraire que j'étudie, puisque de langue anglaise, utilisent l'expression sans la problématiser. Je l'entends donc, dans le cadre de mon mémoire, comme un synonyme de « pour adolescent·e·s ».

Par ailleurs, les enjeux économiques (marketing, considérations publicitaires, marchandisation) occupent une part considérable des discussions au sujet de ce corpus (Cart 2016, 145-146). De fait, « [c]laims have been made [...] that the adolescent fiction genre exists only to serve the purposes of a publisher-driven market » (James 2008, 5). Conséquemment, l'intention de publication de la maison d'édition a été respectée dans le choix du texte à l'étude. J'ai choisi de considérer comme littérature pour adolescent·e·s tout roman qui se retrouve dans une collection qui lui est spécifiquement destinée, ou qui est identifié comme tel par l'éditeur. *Only Ever Yours* (Quercus) a été publié expressément pour ce public, ce qui influence la manière de concevoir le texte : il doit être analysé en fonction de son appartenance à la littérature jeunesse.

---

<sup>2</sup> Pour une introduction aux enjeux du champ, voir *Young Adult Literature: From Romance to Realism* (Cart 2016).

En effet, le courant littéraire adolescent découle de la littérature jeunesse<sup>3</sup>. Au-delà de leurs origines connexes, les deux littératures partagent l'objectif, en tant que récits de socialisation (*socializing narratives*), d'éduquer les jeunes. « Adolescent novels share with picture books and children's novels a history grounded in educating children, so the didactic impulse in many of the books in these genres is not surprising » (2000, 158), écrit Roberta Seelinger Trites lorsqu'elle explique, dans *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*, le didactisme de la littérature écrite pour l'adolescence. Cette portée pédagogique s'inscrirait dans les textes par un discours moralisateur de la part de la majorité des auteur·e·s : « Adolescent literature is [...] rife with didactic explicit ideologies, however obliquely they may be worded » (73).

Le didactisme, mais aussi la fonction de l'auteur·e adulte et le discours idéologique des romans destinés pour la jeunesse, font l'objet de discussions depuis un certain temps. Du côté de la France, Raoul Dubois écrivait, en 1977, dans *Littérature enfantine et progrès social*, que « [c]omme toute action éducative, la littérature pour la jeunesse exerce deux fonctions : l'une de reproduction de la société où elle apparaît, l'autre de contestation de cette société » (cité dans Perrot et Hadengue 1995, 29). Reprenant ces mots, presque dix ans plus tard, Jean Perrot et Véronique Hadengue ajoutent :

Les auteurs de jeunesse jouent donc un rôle dans cette représentation ou cette contestation de la société, même s'ils ne le savent pas, même s'ils ne le souhaitent pas. Ils continuent à véhiculer l'image de la société telle qu'elle est, tout simplement en mettant au premier plan, comme c'est le cas dans la vie, des héros-garçons. (29)

Le rôle que l'auteur·e, qui écrit *sur* la jeunesse et *pour* la jeunesse, joue dans le corpus pour adolescent·e·s est important. Responsable du contenu et des choix narratifs, l'adulte détient un

---

<sup>3</sup> Au sujet de l'origine de la littérature pour adolescent·e·s et ce qui a mené à son existence, voir *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature* (Trites 2000). Dans son premier chapitre, Trites définit, retrace l'histoire et les origines du corpus et détaille « the genres that have influenced the development of the YA novel, notably the novel of development and the coming-of-age novel; and the influence of such literary movements as romanticism and postmodernism on the depiction of adolescence in Young Adult novels » (3). Pour Trites, étudier l'évolution historique du *Bildungsroman* est le meilleur moyen de contextualiser le développement du roman destiné aux adolescent·e·s (ix).

pouvoir, un rôle d'autorité face aux lecteur·trice·s, et sa propre conception de son lectorat transparaît dans le texte.

### 1.1.1 Quelle place pour les filles?

Liée à l'idée que l'auteur·e adhère à certains discours et qu'il ou elle inscrit (implicitement ou non) son point de vue idéologique dans ses textes, la question de la place que les personnages féminins occupent en littérature jeunesse permet de revenir à l'idée du héros-garçon, évoqué par Perrot et Hadengue, et d'exemplifier le type de messages qu'un·e auteur·e peut inconsciemment transmettre. Les romans du corpus étant fortement genrés (Foster et Simons 1995, 2; Simons dans Grenby et Immel 2009, 143) — « Then, as now, it was firmly believed there were girl books and boy books and never the twain would meet » (Cart 2016, 8) —, les genres de l'imaginaire ont longtemps été l'exclusivité de protagonistes masculins, les filles se voyant confinées aux romans d'amour (Cart 2016, 20). Historiquement, et c'est encore le cas aujourd'hui dans une certaine mesure, un contenu très différent était offert selon le lectorat : « [B]oys were encouraged to read books which would reinforce contemporary ideologies of masculinity, while girls were led to works which would reassure them of the value and necessity of the feminine ideals inherent in their culture » (Foster et Simons 1995, 3-4). Ce renforcement des codes de la féminité (effacement de soi, domesticité) et de certaines valeurs (mariage, famille) (Foster et Simons 1995, 6) était porté par les auteur·e·s qui reproduisaient, dans leurs textes, les idées hégémoniques de leur époque. Ainsi, alors que l'on remarque que la littérature de jeunesse socioréaliste est principalement produite pour un lectorat féminin, force est d'admettre que les personnages féminins sont toutefois relégués à cet espace restreint (un genre littéraire précis pour un public déterminé) et qu'elles sont absentes ou au second plan dans la science-fiction, le roman d'aventures, etc. (Thaler et Jean-Bart 2002, 138-140)

Or, on considère que les textes contemporains pour la jeunesse s'inscrivent dans un « field of cultural production highly responsive to social change and to global politics, and crucially implicated in shaping the values of children and young people » (Bradford et al. 2011, 2). En ce sens, les avancées sociales portées par les mouvements féministes, mais aussi le changement de paradigme face à l'enfance et à l'adolescence, ont provoqué des changements

dans la littérature qui leur est destinée (Foster et Simons 1995, 7). De ce fait, les idées sur les femmes, ainsi que les rôles et la place qu'elles devraient occuper, sont devenues des sujets abordés dans les romans : les textes se sont transformés afin de refléter les changements sociaux.

Le travail d'Isabelle Smadja, dont il a été question en introduction, vient nuancer ce constat de progrès. Avec *Le temps des filles*, Smadja propose une analyse de deux titres de Lois Lowry, *L'Élue* (2000) et *Le Passeur* (1993), ainsi que de la trilogie de Philippe Pullman, *À la Croisée des Mondes* (1998-2001). Elle montre que de mettre un personnage principal féminin à la tête de leurs romans n'empêche pas Lowry et Pullman de reconduire un certain nombre d'idées reçues sur les femmes, ce que Smadja qualifie de « reprises involontaires d'une longue tradition culturelle » (Smadja 2004, 36). L'analyse comparative révèle des divergences entre les représentations ayant un héros-garçon et celles ayant une héroïne en ce qui a trait, par exemple, au traitement du thème de la souffrance. Smadja considère que plusieurs préjugés, c'est-à-dire « les valeurs féminines de maternité, de protection et de don de la vie » (136), traversent la structure narrative et influencent négativement la trajectoire des personnages féminins (sort tragique, sacrifice, mort). Le destin du personnage de Rosemary, dont se sert Smadja en exemple, est parlant quant à l'idée du sacrifice qui, depuis Antigone, est entendu comme un geste revenant aux femmes. Le héros masculin de Lowry, dans *Le Passeur*, obtient ainsi son rôle de sauveur en raison du suicide de Rosemary, sa prédécesseure. L'échec de cette dernière doit être (et sera) sauvé par Jonas : « Au sort tragique de la femme se soumettant ou se résignant à la souffrance du monde, s'oppose le destin de l'homme, capable de construire un avenir en dépassant la souffrance » (67). Bien que Smadja remarque chez Lowry « une volonté très nette de refuser les inégalités entre hommes et femmes et de donner aux femmes et aux filles les mêmes droits qu'aux hommes à être les héros » (80), elle considère que les préjugés sur les rôles genrés finissent quand même par ressurgir dans la structure narrative du roman. Par exemple, « comme pour témoigner de la difficulté pour une femme d'être dans les sommets d'une hiérarchie sociale, Lowry fait mourir la jeune adolescente [Rosemary] qui devait prendre la place de son père » (80). L'analyse de Smadja montre ainsi « que les images déposées dans notre imaginaire disparaissent moins vite que les idées, plus modernistes, que nous voulons laisser paraître » (133-134).

En d'autres mots, l'étude de « la représentation de la fille dans le roman contemporain pour la jeunesse » (83) indique que le simple fait d'écrire un roman d'aventures mettant en scène une protagoniste n'est pas une garantie que l'image de cette dernière sera non-conventionnelle et que le rapport à la féminité ne posera pas problème. En ce sens, une lecture critique se doit de dépasser le premier niveau (le personnage principal est féminin) si l'on veut parvenir à relever le contenu implicitement sexiste et les rôles socioculturels réellement véhiculés par ces œuvres. Seulement alors peut-on se rendre compte qu'une figure comme celle de la « fille forte » est trop souvent un simple leurre et que « [a]lthough [these novels] challenge many assumptions by initially foregrounding minorities and females, ultimately power remains with the white males » (Hintz et Ostry 2003, 190).

## 1.2 La littérature dystopique

Les romans dystopiques s'intéressent à l'organisation sociale et, si les utopies en présentent des modèles idéaux et parfaits, les sociétés dystopiques sont en revanche radicalement imparfaites. Les dystopies peuvent être comprises comme des « cautionary tales set in a future with recognizable features » (Basu, Broad et Hintz 2014, 159), ou encore comme des récits imaginant l'avenir tout en considérant le présent dans une perspective critique. Sur l'origine du mot, Lyman Tower Sargent écrit :

The word *utopia* or *outopia* simply means *no* or *not place*. *Topos* means place; "u" or "ou" means "not" or "not". Thomas More, inventor of the word, punned on *eutopia* or *good place*, and we have since added *dystopia* or *bad place*. [...] [T]he primary characteristic of the utopian place is its non-existence combined with a *topos*—a location in time and space—to give verisimilitude. In addition, the place must be recognizably good or bad or at least would be so recognized by a contemporary reader. (1994, 5)

Malgré cette proposition d'étymologie, définir la littérature utopique, et plus spécifiquement la dystopie, est une tâche périlleuse à laquelle plusieurs théoricien-ne-s se sont confrontés. En ce sens, les derniers travaux de Tom Moylan<sup>4</sup> sont exemplaires d'une démarche cherchant à

<sup>4</sup> Pour un état de la question (non spécifique à la littérature pour adolescent-e-s) sur l'*utopianism* (champ d'études qui englobe l'utopie et la dystopie), voir *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia* (Moylan 2000) et *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (Baccolini et Moylan 2003). Dans *Scraps of the Untainted Sky*, en plus de nombreuses précisions sur les considérations typologiques, Tom Moylan parcourt l'histoire du genre : depuis les classiques (Huxley, Orwell, Bradbury), passant par la baisse de sa présence dans les années 1960 et 1970, jusqu'à

« set up a critical framework for studying dystopian narrative » (Moylan 2000, 155), ce qui permet à ceux et celles entrant dans le champ de recherche de réfléchir à d'autres enjeux que les considérations terminologiques, typologiques et historiques maintes fois revisitées<sup>5</sup>. Les ouvrages de l'auteur se penchent ainsi précisément sur le tournant dystopique au sein de la culture populaire états-unienne depuis la fin du 20<sup>e</sup> siècle. L'émergence du courant se remarque par exemple, en 1985, par la publication du roman de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*. La critique du fondamentalisme religieux portée par ce texte illustre comment les auteur·e·s de science-fiction se sont tournées vers les stratégies narratives offertes par la dystopie pour écrire au sujet du climat économique, politique et culturel de leur époque (Baccolini et Moylan 2003, 3). Ainsi, pour Moylan, même si ses origines remontent à beaucoup plus loin, « [d]ystopian narrative is largely the product of the terrors of the twentieth century » (Moylan 2000, xi). Nous avertissant que l'état du monde pourrait être encore pire, la dystopie — liée à un rejet de l'espoir et de l'idée de progrès, ainsi qu'à un certain pessimisme sur l'humanité — est ainsi devenue la forme textuelle dominante dans la production littéraire utopique (Sargent 1994, 26).

Le cadre théorique par le biais duquel Tom Moylan approche la littérature dystopique est celui de la science-fiction. Il conceptualise la dystopie comme un sous-genre de la science-fiction<sup>6</sup> (Moylan 2000, 36). Elle se serait inscrite explicitement dans cette lignée depuis sa résurgence au 20<sup>e</sup> siècle (Baccolini et Moylan 2003, 1). En insistant, dans ses travaux, sur

---

son retour en 1980 et 1990, particulièrement du côté de la science-fiction féministe (Octavia Butler, Marge Piercy) (Moylan 2000, xii, xv, 36). De façon similaire, mais plus succincte, l'introduction de *Dark Horizons* propose une synthèse des mouvances utopiques et dystopiques à travers l'Histoire, les publications littéraires et la manière dont la production culturelle a évolué, au fil des époques, en réponse au contexte sociopolitique.

<sup>5</sup> « For the sake of clarifying and extending my dystopian study, I introduce it by way of an overview of this paradigmatic work. The scholar in me believes that providing such a context will bring greater scope to the specific question of dystopia; the teacher in me knows that it will be a useful way to draw in readers who are new to these matters; and, to be honest, *the editor in me hopes that perhaps it will help writers who are addressing this material for the first time to avoid reinventing the critical wheel, however much they rightly go on to redesign it.* » (Moylan 2000, xvi. Je souligne.)

<sup>6</sup> Lyman Tower Sargent est en profond désaccord avec cette vision : « If utopias and science fiction are treated solely as literary genres, [those who think that utopias are a sub-genre of science fiction have] a point, particularly given the current situation in which many utopias are published as science fiction, but both historically and with utopianism treated as here, utopias are clearly the primary root » (1994, 11). Conséquemment, dans la taxonomie « based on form rather than content » (11) qu'il propose, Sargent fait appartenir la science-fiction à l'*utopianism* plutôt que le contraire.

cette relation entre la dystopie et la science-fiction — « this fictive practice [that] has the formal potential to re-vision the world in ways that generate pleasurable, probing, and potentially subversive responses in its readers » (Moylan 2000, 4) —, Moylan soutient que ce sont les auteur-e-s de science-fiction qui ont fait revivre, reformulé et assuré la pérennité du genre dystopique. Les travaux qu'il convoque dans *Scraps of the Untainted Sky* s'inscrivent dans cette perspective, reflétant l'école de pensée qui s'est développée dans le champ académique quant au renouvellement du genre utopique dans la littérature science-fictionnelle (Moylan 2000, 70). Cette nouvelle vague d'écrits théoriques a mené à une reconsidération des concepts précédemment proposés dans le champ, et à de nouvelles précisions permettant de clarifier les catégories.

En ce sens, l'apport de Lyman Tower Sargent est considérable. Les définitions proposées en 1994 dans « Three Faces of Utopianism Revisited » sont encore largement acceptées et employées dans les travaux contemporains sur le sujet. L'article a pour point de départ les difficultés à définir et à circonscrire l'*utopianism* et Sargent cherche donc à mieux comprendre le phénomène et ses différentes manifestations (Sargent 1994, 2). D'emblée, Lyman Tower Sargent résume sa vocation par le fait de rêver :

I define the broad, general phenomenon of utopianism as social dreaming—the dreams and nightmares that concern the ways in which groups of people arrange their lives and which usually envision a radically different society than the one in which the dreamers live. But not all are radical, for some people at any time dream of something basically familiar. (Sargent 1994, 3)

Depuis cette définition et cette reconnaissance de sa multiplicité, Sargent explique que la littérature n'est qu'une des disciplines permettant d'étudier le sujet de l'*utopianism* (3); qu'une des formes dans laquelle l'exprimer (4). La littérature utopique (qui comprend la littérature dystopique) doit donc être comprise comme une fraction du phénomène.

Lyman Tower Sargent suggère une définition spécifique pour chacune des formes textuelles du genre littéraire que serait l'utopie. Il décrit la dystopie comme « a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived » (Sargent 1994, 9). Parmi les autres définitions proposées, Sargent indique

que le lectorat verra la société dépeinte dans une eutopie (ou utopie positive) comme meilleure que la leur, alors qu'une satire utopique sera perçue comme une critique de la société (9). De par ces définitions, il n'est pas si évident de distinguer la dystopie de l'utopie. En fait, même Sargent reconnaît le caractère subjectif de son ambition : « the act of definition depends on where we stand and who we are » (4). Ce point de vue situé du chercheur pose aussi problème au moment de catégoriser un texte. Sargent en appelle ainsi à prendre en considération le contexte historique et linguistique de la production et de la réception (Sargent 1994, 3). Dans le même ordre d'idée, Lyman Tower Sargent s'interroge sur la prise en compte de l'intentionnalité du texte. Malgré la réticence méthodologique à considérer l'intention de l'auteur-e en études littéraires, le caractère didactique de la littérature utopique en ferait un facteur à prendre en compte (6). Justement parce qu'il peut y avoir une disparité entre la représentation que cherchait à faire l'auteur-e et ce que perçoit le-la lecteur-trice durant sa lecture (6, 12), la prise en compte de l'intention pourrait aider à classer un texte (13).

Bien que l'objectif soit tout autre, le travail de Sargent met en lumière que les frontières du genre utopique sont poreuses et difficiles à délimiter. La narration peut dévoiler une dystopie qui avait, au départ, une apparence utopique, et le glissement d'une utopie (liée à des normes et à un principe de coopération) vers la dystopie peut se faire très rapidement dans un texte<sup>7</sup>. En plus de la possibilité du passage de l'une vers l'autre, l'utopie et la dystopie peuvent également être envisagées comme cohabitant dans un même univers. Il ne faudrait donc pas penser l'utopie et la dystopie comme des antithèses<sup>8</sup> ou comme mutuellement exclusives (Jameson 1994, 55; Basu, Broad et Hintz 2014, 2).

---

<sup>7</sup> Généralement suivant le scénario que ce qui était à la base un monde « parfait » a pris une mauvaise direction et dévié de sa trajectoire initiale parce que les innovations pour améliorer les conditions de vie sont allées trop loin et ont menés à une société rigide, sinon totalitaire.

<sup>8</sup> Au sujet des distinctions terminologiques, Tom Moylan explique par ailleurs qu'il est fautif de traiter « dystopie » et « anti-utopie » comme des synonymes et de les employer interchangeablement. Il ne faudrait pas réduire les deux à une seule et même catégorie de textes (Moylan 2000, 122, 127; Baccolini et Moylan 2003, 4-5). Le premier se veut une critique de la société par la négative, alors que le deuxième, porteur d'un pessimisme sur l'impossibilité d'améliorer le monde, s'érige d'abord et avant tout contre la pensée utopique. Sargent soutient cette distinction en définissant l'anti-utopie comme : « a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that

Sur le plan narratif, en raison de son processus de lecture et de ses stratégies textuelles, la science-fiction (et donc la littérature utopique écrite dans cette perspective) place généralement le contexte (*setting*) au premier plan de l'histoire plutôt qu'en arrière-plan (Moylan 2000, 5-6). À l'inverse, la dystopie tend à être conduite par ses personnages (*character-driven*) et par l'action narrative (*plot-driven*). Dans *Seeds of Times*, Fredric Jameson distingue le texte utopique (« mostly non narrative ») du texte dystopique (« generally a narrative, which happens to a specific subject or character ») (1994, 55-56). La position de sujet qu'occupe le personnage fait également en sorte que la structure narrative typique de la dystopie — « presentation of an alienated character's refusal of the dominant society » (Moylan 2000, 147-148) — diffère de la trajectoire utopique classique. Comme le·la lecteur·trice est introduit·e dès le début du roman à l'intérieur du monde dystopique — « the text opens in medias res » (Moylan 2000, 148) —, ce monde est décrit comme normal par le·la protagoniste qui l'habite. Le parcours typique des récits utopiques — « a visitor's guided journey through a utopian society that leads to a comparative response that indicts the visitor's own society » (Moylan 2000, 148) — offre de premières impressions d'un tout autre ordre, puisque les descriptions sont assurées par un étranger qui pose un regard nouveau et partage sa perception et ses constats. En d'autres mots, le texte utopique est d'abord un discours, « it describes a mechanism or even a kind of machine, it furnishes a blueprint » (Jameson 1994, 56). La dystopie, davantage du côté du récit, du *storytelling* (122), met l'accent sur le personnage et sa prise de conscience : « the dystopian citizen moves from apparent contentment into an experience of alienation and resistance » (Moylan 2000, 148). L'enjeu de la perspective narrative s'entremêle par ailleurs avec la question du lieu (*topos*). Élément central du texte dystopique, tel que l'indique son étymologie, la position dans l'espace, liée de près aux inégalités qui traversent la société dépeinte, infléchit grandement la focalisation narrative. La perception de l'univers de *Hunger Games*, pour prendre l'exemple le plus connu, serait tout autre s'il était narré par un citoyen du Capitole plutôt que par Katniss, habitante du district 12. Les enjeux de la narration que soulève la dystopie sont des composantes essentielles à mon analyse, et il en sera particulièrement question au troisième chapitre.

---

the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of utopianism or of some particular eutopia » (Sargent 1994, 9).

Enfin, il faut comprendre que par « littérature dystopique », j'entends toute œuvre qui correspond à la définition proposée par Sargent — soit, je le rappelle, un texte qui dépeint une société fictive, située spatialement et temporellement, dont l'auteur·e souhaitait qu'elle soit perçue par ses contemporains comme considérablement pire que leur propre société (1994, 9). C'est à partir de cette conceptualisation que le corpus de ce mémoire doit être compris.

### 1.2.1 Spécificités du corpus adolescent

Or, cette conceptualisation de la littérature dystopique appelle à être précisée puisque mon mémoire porte spécifiquement sur la littérature pour adolescent·e·s. Il me faut donc distinguer les romans de mon corpus de ceux destinés à la jeunesse et au grand public. Je ferai cette distinction de manière générale, dans un premier temps, par le biais de deux notions significatives pour mon étude. Puis, dans un second temps, j'aborderai spécifiquement les enjeux des dystopies.

Dans *Disturbing the Universe : Power and Repression in Adolescent Literature*, Roberta Seelinger Trites propose d'abord de passer par la notion de pouvoir pour préciser ce que constitue la littérature pour adolescent·e·s. Pour Trites, cette notion, et plus précisément son apprentissage, est au centre de cette littérature. Ce que les protagonistes apprennent sur le pouvoir constituerait la prémisse de ces textes, plus important encore que « [the] depiction of growth » (Trites 2000, x). *Disturbing the Universe* explore ainsi la représentation du pouvoir dans la fiction adolescente : comment est-il exercé sur les jeunes adultes et comment les forces sociales forgent-elles ces derniers en tant qu'individus (3)? La chercheuse perçoit les enjeux de pouvoir et de répression comme des spécificités du corpus. Elle considère que de problématiser et de mettre de l'avant la relation entre l'individu et les institutions qui ont construit sa subjectivité particularise la littérature pour adolescent·e·s au sein de la littérature jeunesse (20). Trites soutient que ces romans, en présentant la conscientisation des protagonistes qui commencent à remettre en question l'autorité, le pouvoir et la répression subie, rendent visible et interrogent la construction identitaire et sociale des sujets par la société (20). Le chapitre qu'elle consacre à la mort dans *Disturbing the Universe* (117-141) nous indique, par ailleurs, une deuxième spécificité du corpus. Qu'ils soient destinés à des

enfants ou à des adolescent·e·s, les romans qui traitent du thème de la mort ne sont pas rares, dans le champ jeunesse : « Death and grief are, indeed, common topics in this literature » (118). Par contre, la manière dont la mort est représentée, le portrait qui en est offert, diffère selon le public auquel le texte est destiné. Les livres jeunesse dépeignent généralement la mort en termes de séparation symbolique avec les parents (118-119). Du côté adolescent, on assiste davantage à une prise de conscience de sa mortalité, de l'éventualité de sa propre mort, ce qui constitue un marqueur de maturité aux yeux de Trites (135) : « Death in adolescent literature is a threat, an experience adolescents understand as a finality. [...] I would submit that death is the sine qua non of adolescent literature, the defining factor that distinguishes it both from children's and adult literature » (118). Ces quelques remarques sur la littérature adolescente sont limitées et ne constituent certes pas une synthèse de ses spécificités; toutefois, les constats de Trites sur l'importance des notions de pouvoir et de mort, toutes deux liées de près à la question des institutions, sont significatifs pour l'analyse qui sera menée dans le deuxième et le troisième chapitre.

En ce qui concerne la littérature dystopique, Carrie Hintz et Elaine Ostry, dans leur introduction à *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*, sont parmi les seules à s'arrêter afin d'explicitier les spécificités ainsi que les distinctions entre le corpus jeunesse et le corpus adolescent. Elles soulignent que la littérature pour enfants dépeint rarement une jeunesse qui souffre et que les utopies y sont donc beaucoup plus fréquentes (Hintz et Ostry 2003, 9). Par contre, les dystopies seraient plus communes dans la littérature pour adolescent·e·s, dans lesquelles elles sont élaborées en détail : « The system behind the utopia or dystopia is analyzed for the reader, and its components enumerated » (9). Les auteures fournissent certaines explications sur le fait que les dystopies sont aussi répandues pour des lecteur·trice·s adolescent·e·s :

[A]dolescence frequently entails traumatic social and personal awakening. The adolescent comes to recognize the faults and weaknesses of his or her society, and rebels against it. A common trope in such literature is the emphasis on the lie, the secret and unsavory workings of the society that the teen hero uncovers. Dystopian literature thus mingles well with the coming-of-age novel, which features a loss of innocence. (9)

Elles ajoutent que la dystopie peut facilement être pensée comme une métaphore de l'adolescence en raison de l'importance accordée aux enjeux de l'autorité et de la surveillance dans les œuvres (9-10).

Au-delà de ces propos introductifs, la réflexion sur les enjeux de l'écriture de dystopies destinées à un public adolescent est approfondie dans l'ouvrage dirigé par Hintz et Ostry. Dans le chapitre « Presenting the Case for Social Change: The Creative Dilemma of Dystopian Writing for Children », Kay Sambell se propose d'observer les caractéristiques qui séparent la littérature dystopique pour adolescent·e·s des classiques (pour adultes) du même genre. Sambell soutient qu'écrire pour la jeunesse implique des responsabilités éthiques et éducatives (Hintz et Ostry 2003, 164). De ce fait,

[t]he problems of reconciling the aim of presenting the dark truth of the values against which one cautions, whilst simultaneously maintaining a sharp focus on hope (often regarded as essential for the young) forms a significant creative dilemma for children's authors using the dystopian narrative form. (164)

Ce dilemme impliquerait dès lors certains compromis de leur part, une négociation entre le pessimisme associé à la forme narrative dystopique et l'optimisme du champ de la littérature jeunesse, sans quoi elles et ils ne pourraient pas employer « the narrative tactics of the classic "adult" dystopia » (164). Il serait ainsi possible de distinguer les dystopies destinées à un public adolescent de celles réservées aux adultes à partir de la nécessité d'inscrire de l'espoir dans le texte qui caractérise bien des œuvres. Les romans dystopiques pour adolescent·e·s veulent se pencher sur les problèmes de l'adolescence et les enjeux sociopolitiques de front, mais leur appartenance à la tradition de la littérature jeunesse les confronte à un choix éthique, voire politique : « YA dystopias can uphold that tradition of optimism, embrace a more cynical vision, or oscillate between the two » (Basu, Broad et Hintz 2014, 2). L'usage de la forme narrative dystopique pour la jeunesse est complexe de par cette contradiction. En effet, l'insertion du thème de l'espoir influence le traitement des autres thématiques, telles que la souffrance, la mort et le désespoir, ce qui a des conséquences sur la conclusion idéologique de ces textes. Pour Sambell, « supplying hope within the text itself, rather than leaving it implicit or barring it completely » (2004, 252) compromet le cri d'alarme (« *the dire warning* ») que l'on cherche à lancer.

Une manifestation éloquent de cette tension espoir-désespoir au cœur de la littérature dystopique adolescente se trouve dans les résolutions narratives et les dénouements des textes qui témoignent de la recherche d'équilibre entre les deux. En effet, pour Kay Sambell, l'une des caractéristiques principales de l'adaptation du genre par les auteur-e-s jeunesse a à voir avec le fait que le dénouement typiquement sombre — la défaite de Winston dans *1984* (George Orwell, 1949), par exemple — est remplacé par un niveau d'ambivalence laissant entrevoir de l'espoir. « The final despairing certainty of the adult dystopian denouement is instead replaced with a level of ambivalence that I would argue is reasonably characteristic of most children's dystopian texts » (Hintz et Ostry 2003, 170), écrit Sambell. Ce type de dénouement suscite, par contre, une réaction mitigée de la part des critiques. On reproche aux auteur-e-s de contourner les conséquences logiques de leurs narrations. Sambell soutient que ce choix formel « implies an authorial reluctance to place absolute trust in child readers' capacities to grasp the didactic impulse underpinning the extinction metaphor of the dystopia without being guided by overt authorial comment » (169). Cette crainte est rendue visible par la tendance des auteur-e-s jeunesse à soutenir qu'un monde meilleur est possible, que le bien finit forcément par l'emporter (169). Le contenu de ces fictions, mettant en scène la jeunesse comme les représentants d'un avenir meilleur, solution face à la corruption des adultes, laisse ainsi paraître la conception de l'enfance à laquelle adhèrent ses créateur-trice-s. En ce sens, la représentation des personnages enfants et adolescents — innocents, victimes, sauveurs — reflète une conception romantique de cette période de la vie (Sambell 2004, 252).

Enfin, en raison de ce nœud espoir-désespoir au cœur de la rencontre entre les textes pour adolescent-e-s et la dystopie, Sambell en vient à se demander si la dystopie et la littérature jeunesse ne seraient pas incompatibles, considérant la sensibilité et la prudence avec lesquelles doivent écrire les auteur-e-s qui s'adressent à ce public. Malgré sa popularité, les fractures et les contradictions au sein des textes indiquent que le contenu et la forme du roman dystopique ne sont peut-être pas « as conducive to the aims of children's writers as so many authors appear to believe » (Hintz et Ostry 2003, 174). Justement, les propos de Sambell ne représentent qu'une fraction des reproches exprimés à l'égard du corpus. Pourtant, même si elle démontre clairement en quoi la littérature dystopique pour adolescent-e-s se met elle-même en échec, Sambell explique que sa critique ne cherche pas à dévaluer l'entièreté

« [of] this serious and intelligent body of literature, but simply to highlight the significant narrative challenges that the dystopian form present to the children's authors » (2004, 252). Un article qu'elle signe en 2004, « Carnivalizing the Future: A New Approach to Theorizing Childhood and Adulthood in Science Fiction for Young Readers » illustre cette nuance : Sambell y montre, par son analyse de *Mortal Engines* (Philip Reeve, 2001), qu'il est possible pour un roman jeunesse dystopique d'adopter une approche du genre novatrice et d'employer des stratégies narratives qui divergent du didactisme habituel (263).

### 1.2.2 Écrits académiques : théories, potentiel, critiques

Les études critiques et les ouvrages collectifs qui se penchent sur la *young adult dystopian fiction* (Basu, Broad et Hintz 2014 [2013]; Day, Green-Barteet et Montz 2016 [2014]; Bradford et al. 2011 [2008]; Hintz et Ostry 2003), majoritairement en provenance du monde anglo-saxon (États-Unis, mais aussi Australie et Angleterre), ont généralement comme point de départ son potentiel de critiques sociopolitiques. « With its capacity to frighten and warn, dystopian writing powerfully engages with our pressing global concerns », écrivent Basu, Broad et Hintz (2014, quatrième de couverture). Les chercheuses et chercheurs s'entendent pour dire qu'en principe, le potentiel critique de la littérature dystopique pour adolescent·e·s est existant. Son emploi donne la possibilité aux auteur·e·s de contester et de reformuler les notions de pouvoir, d'identité, de communauté et de corps (Bradford et al. 2011, 2). Comme l'écrit Maureen F. Moran,

[s]ince utopias and dystopias offer visions that are far better or worse than conventional reality, they propose ways of being that depart from the status quo. They break with tradition; they both define boundaries and indicate where they might not be. In their idealized communities or horrific exaggerations of existing flawed societies, they invite an exploration of orthodox attitudes, values, and structures, and promote « another way of seeing. (Hintz et Ostry 2003, 140)

Au-delà d'une simple éducation sur la place d'un individu dans la société, à l'image de ce qu'on trouve généralement dans la littérature jeunesse, la littérature dystopique confronte, entre autres, son lectorat aux questions d'organisation sociale et collective, d'autonomie individuelle et de gouvernance juste de la société (Hintz et Ostry 2003, quatrième de couverture).

La littérature dystopique pour adolescent·e·s serait ainsi un « powerful teaching tool » (Hintz et Ostry 2003, 7). Elle découle de la rencontre entre la littérature utopique/dystopique et la littérature jeunesse, qui mettent de l'avant un didactisme et qui sont toutes deux porteuses de morales. Le corpus dystopique apprendrait donc à son public comment être critique quant à la société qui l'entoure, et aussi comment l'améliorer : « Utopian and dystopian fiction is a productive place to address cultural anxieties and threats as well as to contemplate the ideal » (Hintz et Ostry 2003, 13). Cette double portée pédagogique pourrait ainsi prédisposer le lectorat adolescent à l'action politique (Wolk, 2009; Ames, 2013). Conséquemment, un tel didactisme s'inscrit conjointement aux côtés de discours explicitement idéologiques (James 2008, 155) : « the novels [...] have a tendency to be overtly didactic and ideologically explicit, functioning as cautionary tales, or acting as vehicles through which various social and ethical values can be explored » (7-8). De fait, comme l'intérêt académique pour la littérature dystopique pour adolescent·e·s porte sur le potentiel littéraire et politique du genre en tant que réflexion sur l'organisation sociale idéale, les discours idéologiques véhiculés par ces textes doivent être interrogés : « do these texts espouse radical political change, or do their progressive exteriors mask an inner conservatism? » (Basu, Broad et Hintz 2014, 2)

L'usage de la perspective dystopique n'est pas garant de la radicalité de la proposition littéraire. Elle ne garantit pas que derrière la critique explicite, les idéologies similairement subversives soient inscrites implicitement dans le texte (James 2008, 7). Alors que la prémisse (le potentiel critique) de leurs travaux se voulait optimiste, les chercheuses et chercheurs en viennent rapidement à questionner cette vision, à percevoir les possibles qu'offre le corpus avec doutes et réticences. Quels sont les pièges, les limites, les écueils? Elles et ils s'interrogent sur les buts et sur la réussite de la visée critique des dystopies écrites pour le lectorat adolescent. Au sein des analyses, la question « que peut la fiction dystopique pour adolescent·e·s? » se transforme ainsi rapidement en « pourquoi son potentiel est-il inabouti dans la majorité des œuvres? » Dès lors, il faut se demander si ces textes repoussent les frontières de la littérature jeunesse en ce qui a trait au didactisme qu'ils emploient; s'ils cherchent réellement à conscientiser les jeunes ou ne seraient pas, plutôt, motivés par le succès commercial que connaît le genre; s'ils dépeignent, au final, une vision de l'avenir positive (espoir) ou négative (désespoir) (Basu, Broad et Hintz 2014, 2).

Dans *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*, Rachel Dean-Ruzicka indique avec justesse la fine ligne sur laquelle repose le corpus :

Since young adult dystopian literature takes place in a world where norms have been significantly altered by a variety of societal collapses, these texts conceivably have the ability *to either challenge or reinforce* existing stereotypes regarding gender, race, class, and other marginalized categories. (Day, Green-Barteet et Montz 2016, 52. Je souligne.)

Si la littérature dystopique, produite par rapport aux conditions existantes dans le présent (par exemple, le racisme et le sexisme dans la société), n'est pas critique par rapport à ces stéréotypes dans les reconfigurations sociales qu'elle propose, elle reconduit implicitement les oppressions, les inégalités, de même que les idéologies qui les nourrissent. De fait, Dean-Ruzicka observe que, dans les textes jeunesse, « the radical potential withers under the reassertion of conservative notions of gender and ability » (63). Concrètement, l'effacement des différences, souvent sous-entendu par la perspective dystopique, entraîne un silence narratif (entourant, entre autres, les enjeux de race et d'orientation sexuelle). Le processus d'homogénéisation — qui a mené à l'homogénéité de la société (tou-te-s blanc-he-s, tou-te-s hétérosexuel-le-s) — n'est pas explicité ou problématisé dans la narration. Cette uniformité implique et renforce la reconduction des hiérarchies traditionnelles : la « supériorité » blanche, hétérosexuelle.

Dans « The Future is Pale : Race in Contemporary YA Dystopian Novels » (Basu, Broad et Hintz 2014, 131-144), Mary J. Couzélis témoigne de ce problème et démontre que, même s'il est dit que la perspective dystopique permet la critique de la société contemporaine, seulement certains aspects sont abordés de front. Elle constate que les tensions raciales — un enjeu significatif de notre monde actuel — n'y sont généralement pas abordées. Or, Couzélis explique que le fait que les auteur-e-s ne se rendent pas compte que les idéologies sur la race sont présentes dans leurs romans ne les empêche pas de réinscrire une hiérarchie raciale qui maintient l'hégémonie. Couzélis illustre comment les idées de « *whiteness* » et de « *white privilege* » s'inscrivent, dans ces romans, sous couvert de « *sameness* » ou de « *color blindness* » ou encore dans le rapport à la beauté et aux idéaux occidentaux. L'absence de l'enjeu racial est significative d'un point de vue idéologique : « Novels that ignore race or

present a monochromatic future imply that other ethnicities do not survive in the future or that their participation in the future is not important » (131).

La reconduction de l'hétérosexisme exemplifie aussi une homogénéisation généralement non explicitée dans les fictions dystopiques. L'amour et les relations amoureuses occupent une place importante dans le corpus. On peut penser aux prémises des séries *Matched* d'Ally Condie (2010-2012) et *Delirium* de Lauren Oliver (2011-2013) où « the fight for a better world is itself a fight for love, as dystopian forces keep teenagers from choosing their own mates » (Basu, Broad et Hintz 2014, 8). De telles trames narratives illustrent comment « [r]omance [...] can play a key role in shaping the dystopian narrative and the possibilities for social change enacted in the novel » (8). L'importance de l'amour dans le corpus semble ainsi constituer l'une de ses limites. Elle implique souvent un conformisme des rapports de sexe et une représentation classique du schème amoureux : « YA dystopias that end in romantic fulfillment tend to include a retreat from society into an insular relationship, turning away from the social and political involvement that motivated the narrative in the first place » (8). Le dénouement de ces textes se concentre ainsi souvent sur la résolution d'un triangle amoureux, témoignant par le fait même du peu de remise en question de l'hétérosexualité dans la majorité des dystopies adolescent·e·s.

C'est en raison de cette réticence, au sein du corpus, à renverser les discours dominants que les chercheuses et chercheurs s'inquiètent : sous une critique politique d'apparence radicale, se cache un certain conservatisme. La reconduction de ces hiérarchies traditionnelles entraîne, implicitement, des conséquences idéologiques qui empêchent la majorité de ces romans d'accomplir les visées critiques et radicales de la dystopie dont ils se réclament; l'analyse des personnages féminins permet de mettre au jour cette tension. Ann M. M. Childs observe, dans « The Incompatibility of Female Friendships and Rebellion » (Day, Green-Barteet et Montz 2016, 187-201), que :

Even in these novels, designed specifically to demonstrate girls rebelling against what society's ideas on what it is to be a girl, sexist ideas and stereotypes slip in because the gender "stratification is so deeply embedded within our culture that we are often unaware of its existence." [...] While the young adult dystopia encourages the reader to question her place in society, as a narrative strategy it endorses sexism in terms of the way female characters relate to one another, implicitly accepting

rather than challenging society's preconceptions of female friendships as intrinsically shallow. (200)

Ces remarques ont une importance capitale quant à l'analyse du roman à l'étude. Je considère qu'étudier la compétition mise en scène dans le texte permet de réfléchir, de manière plus globale, à la place que les filles occupent dans le corpus, et à la façon dont le sexisme y est reconduit.

### 1.2.3 Hybridité générique

Sur le plan formel, nous avons vu que la littérature dystopique pour adolescent·e·s s'inscrit dans la lignée de la littérature utopique et de la littérature jeunesse. Toutefois, les textes qui la composent s'inscrivent plus largement dans de multiples courants littéraires et traditions populaires<sup>9</sup>. Ils entretiennent des liens intertextuels avec la science-fiction, le roman d'apprentissage, le roman d'aventures et le roman d'amour (Basu, Broad et Hintz 2014, 6). En raison de cette diversité, j'étudie la dystopie en fonction de son hybridité générique sans chercher à délimiter le genre de manière étanche au sein de la littérature pour adolescent·e·s. Ce choix me permet de faire valoir comment les textes portent les marques de différents genres littéraires : la reprise des codes de la « *school story* », dans *Only Ever Yours*, en est un exemple. La filiation de la littérature dystopique pour adolescent·e·s avec la science-fiction féministe exemplifie l'une des multiples influences que l'on peut relever dans les textes.

De nombreux enjeux féministes<sup>10</sup> sont repris comme thèmes dans les classiques du genre dystopique (Bradbury, Huxley, Orwell). En ce sens, les œuvres du corpus qui ont permis une réflexion sur ces questions — pensons à l'enjeu de la reproduction dans *Brave New World* (Aldous Huxley, 1932) — constitueraient un héritage littéraire à prendre en compte dans la lecture de mon roman. Par contre, les textes du canon n'accordent pas une grande place aux

---

<sup>9</sup> Alors que les écrits théoriques sur la dystopie jeunesse reviennent souvent sur son hybridité générique comme l'une de ses particularités, il s'avère que l'enjeu fait partie d'un discours récurrent au sujet de la littérature *young adult* en général. Un phénomène similaire de « genre blending/bending » est remarqué du côté des romans historiques (Cart 2016, 101) et des romans d'amour (115) et ne doit donc pas être perçu comme exclusif à la littérature dystopique.

<sup>10</sup> De manière très large, j'entends par « enjeux féministes » les sujets, thèmes, revendications et luttes investis par les mouvements féministes au cours de l'Histoire : de l'autonomie corporelle, à la justice reproductive, jusqu'à l'amitié.

femmes<sup>11</sup>. De fait, la critique féministe permet de mettre au jour la marginalisation des personnages féminins dans ces représentations, tout comme le manque de reconnaissance des auteures dans l'histoire littéraire et dans l'établissement du genre (Baccolini 1992, 139). Analysant la mauvaise réception qu'a connue *The Handmaid's Tale* à sa publication, Raffaella Baccolini voit dans l'hybridité générique de l'œuvre l'explication de cette réception, mais surtout un moyen employé par Atwood pour se distinguer du canon science-fictionnel (1992, 139, 145). Baccolini défend le potentiel subversif de la science-fiction en tant que contre-discours (2004, 519), mais c'est aux femmes-auteures qu'elle accorde le mérite du renouvellement du genre et la réactualisation de son potentiel critique (1992, 139; 2004, 520). Pour la chercheuse, en mettant en scène *une* protagoniste et en usant de différentes stratégies narratives — ironie, capacité à rire et à critiquer le régime dystopique, absence de nostalgie pour un passé patriarcal (1992, 139) —, les auteures parviennent à réactualiser la tradition dystopique afin de la mettre au profit de leurs critiques féministes et à donner aux personnages féminins des sociétés fictives dépeintes la possibilité d'incarner de véritables sujets (2004, 520).

C'est donc davantage dans la tradition de la science-fiction et de la littérature dystopique écrite par les femmes (Octavia Butler, Ursula K. Le Guin, Marge Piercy) que mon corpus s'inscrit, même si ces auteures n'écrivaient pas pour la jeunesse. En investissant cette sphère de la littérature de leurs voix et de leurs discours féministes, elles ont contribué à un travail de déconstruction et ont exploré des thèmes jusque-là ignorés :

Women's science fiction novels have contributed to the exploration and subsequent breakdown of certainties and universalist assumptions—those damaging stereotypes—about gendered identities by addressing, in a dialectical engagement with tradition, themes such as the representation of women and their bodies, reproduction and sexuality, and language and its relation to identity. (Baccolini 2004, 520)

---

<sup>11</sup> Pire encore, sans que ce soit nécessairement volontaire de la part des auteurs, de nombreuses sociétés dépeintes comme utopiques pour les hommes s'avèrent dystopiques depuis une perspective prenant en considération les femmes : « By observing the canonical utopian novels, in fact, we can see that the lives and roles of women do not radically change in the new societies: women are still tied to bearing and raising children, to domestic chores, and they are still confined to passivity and silence » (Baccolini 1992, 138).

Certaines spécificités de la littérature dystopique pour adolescent·e·s ou, du moins, du texte à l'étude, doivent être comprises à la lumière de son rapport à ces écrits féministes. Les deux corpus accordent, entre autres, une importance à l'inscription de l'espoir dans le dénouement des trames narratives. Les fins ouvertes, fréquentes dans les dystopies féministes, offrent ainsi aux lecteur·trice·s un horizon teinté d'optimisme.

Suivant la pensée de Raffaella Baccolini sur le potentiel critique et subversif de la science-fiction féministe, il semble que le corpus adolescent ait tout à gagner en investissant cet héritage. L'approche féministe de la chercheuse, qui se penche sur « the intersection of gender and generic fiction » (Baccolini 2004, 519), lui permet de soutenir que les genres littéraires n'ont jamais été idéologiquement neutres : ils témoignent d'un discours hégémonique ayant trop souvent exclu les femmes. De ce fait, il faut voir dans la reprise d'une forme littéraire telle que la dystopie une résistance politique de la part des auteures : « Feminist reappropriations of generic fiction can [...] become a radical and oppositional strategy » (519). En ce sens, l'hybridité générique que l'on dénote dans le corpus des dystopies pour adolescent·e·s est similaire à celle de la science-fiction féministe, où les textes hybrides — « blending of genre conventions » (520) — sont valorisés. Leur forme, se jouant des limites et des conventions de la dystopie classique, peut être comprise en tant que refus de la pureté générique, de la catégorisation sans équivoque, qu'exige trop souvent le canon comme le marché.

Même si une influence comme celle de la science-fiction féministe se montre positive, le fait que les romans dystopiques pour adolescent·e·s puisent dans un nombre d'intrigues et de formes narratives familières et populaires apparaît, néanmoins, au cœur des tensions et des contradictions qui traversent le corpus. En effet, comme ces romans emploient des scénarios dits traditionnels, on peut se demander si cette association à des structures narratives conventionnelles est un trait positif (un gage de possibilités infinies) ou négatif (une réduction de son potentiel politique). L'hybridité générique devient, dans le discours critique, l'une des raisons pour lesquelles la dystopie adolescente échoue à offrir une proposition radicale : « while the literary possibilities of this generic commingling seem evident, it's also possible that the political potentials of YA dystopias have been foreclosed by this association with more traditional narrative structures » (Basu, Broad et Hintz 2014, 7). Si, d'une part, la

difficulté de définir la dystopie peut s'expliquer par la multiplicité de ses influences, les emprunts à d'autres genres viennent, par ailleurs, problématiser son potentiel et soulèvent de nombreuses questions. Bref, on se demande à quel point il est possible d'imaginer un nouvel ordre du monde (dans lequel on ne réaffirmerait pas les idéaux hétéronormatifs, par exemple) en utilisant les formes du passé et en travaillant l'intertextualité avec des genres comme le roman d'amour ou le conte de fées.

Malgré cette grande variété qu'implique l'hybridité générique (cette possibilité de placer des histoires de tous genres dans un contexte dystopique), les chercheuses et chercheurs considèrent possible de regrouper ces romans et de les penser en relation les uns aux autres en tant que corpus cohérent : « Each YA dystopia has its own aesthetic and political orientation; however, we can trace thematic threads in the genre aesthetic that reflect how the central fears and concerns of the contemporary world are grafted onto a dystopian landscape » (Basu, Broad et Hintz 2014, 3). On retrouve ainsi la présence de traits associés à la dystopie dans une diversité de textes destinés au public adolescent. À partir de ce constat, je retiens donc pour mon mémoire la notion de dystopie en tant que perspective narrative. L'expression « perspective dystopique » vise à traduire la conceptualisation anglo-saxonne des genres utopique et dystopique dans les textes pour la jeunesse :

while it is plausible to distinguish between utopia and dystopia as distinct adult genres, the dialogue between children's texts and new world orders is conducted by means of the genres which prevail in childhood texts and cultures, within which [...] utopia or dystopia appear rather as tropes, modes, themes, or settings than as genres. (Bradford et al. 2011, 12)

Enfin, au-delà de ces considérations méthodologiques, la question qui m'intéresse est de déterminer ce que permet l'emploi de cette perspective dystopique, et ce, autant en ce qui a trait aux thèmes qui peuvent ainsi être abordés, qu'aux choix formels et narratifs qu'elle autorise les auteur·e·s à prendre (établissement d'un univers spatio-temporel reconnaissable, usage de la satire, reprise et détournement de structures narratives familières).

#### 1.2.4 Réfléchir au présent, envisager l'avenir

Comme je l'ai mentionné précédemment, les dystopies ont pour sujet central la société et son organisation : « the political systems, the networks of power and resistance, and the

discoursal regimes, which constrain and enable identity-formation » (Bradford et al. 2011, 8). De plus, la littérature dystopique entretient un rapport étroit au présent quant aux transformations sociales qu'elle propose : « utopian narratives are, more than anything else, concerned with the present, and with the values, politics and social practices conveyed in these texts as desirable possibilities for a transformed world order » (8). En ce sens, l'emploi de la perspective dystopique permet aux auteur-e-s de poser un regard critique sur leur société, de mettre de l'avant une réalité sociale, et de mettre en scène des enjeux et des crises *actuelles* : « It is this rootedness in the present that marks utopian/dystopian literature's ability to engage with concerns of contemporary society through a hypothetical unfolding of some possibilities (both redemptive and apocalyptic) inherent in the present condition » (144). Dans « 'A Useful Knowledge of the Present is Rooted in the Past': Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin's *The Telling* », Raffaella Baccolini écrit que la fonction de la littérature dystopique « is to warn readers about the possible outcomes of our present world and entails an extrapolation of key features of contemporary society (Baccolini et Moylan 2003, 115). Mais le rapport au temps de la littérature dystopique dépasse ce rapport au présent. La perspective dystopique s'ancre également dans un rapport au passé et à l'avenir, négociant « the historical tension between what was, what is, and what is coming to be » (Moylan 2000, 25).

De leur côté, Basu, Broad et Hintz en viennent à expliquer la tension passé-avenir par le biais du lien entre la dystopie et la science-fiction : « The tension between allegiances to the past and the future can be [...] illuminated by looking at the YA dystopia's positioning within the larger tradition of science fiction » (2014, 9). Elles et il remarquent que, même si la majorité des textes sont situés dans un espace-temps futuriste et science-fictionnel, les traces du passé, de notre réalité historique, ne sont pas absentes. *Hunger Games*, par exemple, reprend les combats de gladiateurs, l'arène de la Grèce antique et le labyrinthe du mythe de Thésée (9). Bref, pour Basu, Broad et Hintz, « by juxtaposing the YA dystopias with older forms, authors are able to imagine the future as an invocation of the past » (9). Kathryn James abonde elle aussi en ce sens et réitère que le « futuristic setting » (2008, 154) généralement choisi pour ces textes permet de réfléchir, au-delà d'une simple exploration des alternatives possibles, à la société et à l'époque de son auteur-e :

it invites readers to examine the contrast between the present world and a world which might be [and] it is also a critique of the existing social order. While these fictions may be set in the future, they are therefore not really about "tomorrow", but rather about "today" because they are effectively a statement regarding the particular historical moment that produced them. (154)

De plus, alors qu'un regard sur la question du passé dans les œuvres révèle parfois une certaine nostalgie pour un temps révolu, l'avenir est plutôt présenté dans une perspective d'espoir, comme nous l'avons vu avec Kay Sambell. Les changements que connaît notre monde (globalisation, migration, nouvelles formes de famille et de communauté, avancées technologiques, réchauffement climatique) engendrent des insécurités et des peurs, mais aussi de nouvelles possibilités (Bradford et *al.* 2011, 182). Les textes dystopiques imaginent les défis qui nous attendent, nous offrant par exemple des mises en garde sur le mauvais usage de la technologie, dans l'espoir, mais aussi avec le désir, d'un monde meilleur, d'un monde plus humain. L'hybridité générique qu'entraîne la perspective dystopique participe à rendre possible l'exploration de ce rapport au temps, et cette thématique, chargée de discours idéologiques, permet une critique sociale.

### 1.3 La littérature dystopique pour adolescent·e·s face aux critiques

La recension des écrits sur la littérature dystopique pour adolescent·e·s précédemment menée m'a permis de souligner les critiques soulevées à l'égard du corpus. Ces discours montrent par ailleurs que l'on s'interroge théoriquement et sérieusement sur la visée et l'efficacité de ces textes de fiction, et qu'il y a quelque chose à en dire. On en vient à la conclusion que l'usage de la dystopie doit être envisagé comme un choix formel, de la part des auteur·e·s, qui permet de critiquer le monde contemporain, de mettre en garde le public jeunesse contre les dérives possibles. Par contre, une majorité des romans du corpus semble réticente à subvertir, à questionner certaines idées du discours dominant, ce qui pose problème. En d'autres mots, alors que l'extrapolation qui sous-tend la perspective dystopique offre la possibilité de rendre visible les failles du système contemporain, il y a aurait généralement une reconduction, souvent implicite, d'idéologies hégémoniques. De ce fait, la critique sociopolitique dont se réclament ces textes s'avère, sous une apparence radicale, plutôt conservatrice.

À en croire la quantité de reproches déjà relevés au cours de ce chapitre, les limites

inhérentes à l'insertion de la dystopie dans le champ de la fiction adolescente sont non seulement nombreuses, mais possiblement insurmontables. Du moins, elles occupent certainement une grande partie du discours théorique dont la littérature dystopique pour adolescent·e·s est l'objet. Les nombreuses raisons — présence de l'espoir, dénouements heureux, homogénéisation, stéréotypes sexistes, etc. — de mettre en doute la radicalité et l'efficacité des dystopies écrites pour les adolescent·e·s font en sorte que les ouvrages académiques sur le sujet se concluent par un constat pessimiste : celui de leur potentiel inabouti. En effet, ce que pointe le discours académique est le fait que, même quand les auteur·e·s ont les meilleures intentions, le texte dystopique destiné à l'adolescence ne permet pas une analyse approfondie. Il finit nécessairement par décevoir, par ne pas atteindre ce qu'il promettait.

Dans les conclusions de ces recherches, les chercheuses et chercheurs essaient de trouver des causes pour expliquer ce qu'ils et elles considèrent comme un échec généralisé du corpus dystopique adolescent. Souvent, les critiques qui sont adressées à ce corpus prennent appui sur la production pour adultes :

*[I]t appears that unlike many writers of adult utopian fiction (e.g. Margaret Atwood, Marge Piercy, Philip K. Dick) writers for children and young people are less inclined to be daring in their imaginings of radically different futures. Such conservatism is due in part to the age of the implied audience of these texts and the pressures from publishing houses for writers to comfort market expectations; it is also attributable to the propensity for authors to operate within ideological frameworks accepted as normal in dominant social groups. (Bradford et al. 2011, 184. Je souligne.)*

La comparaison romans jeunesse/romans adultes mise de l'avant dans cette conclusion de Bradford et al. tient difficilement la route, puisqu'on considère que la dystopie n'est pas un genre littéraire dans le champ adolescent de la même façon qu'elle l'est dans le champ adulte. Tout de même, cette remarque sur le conservatisme de ces textes fait écho à la position de Kay Sambell sur l'incompatibilité de la littérature jeunesse et de la dystopie. De fait, Bradford et al., ainsi que Sambell, ne sont pas les seul·e·s à émettre de telles critiques : leurs reproches font échos à tous ceux énoncés dans les principaux ouvrages collectifs sur la fiction dystopique pour adolescent·e·s.

Il m'apparaît important de remettre en question le pessimisme de ces critiques adressées au corpus, afin d'articuler, dans le cadre de ce mémoire, une réflexion sur la littérature dystopique pour adolescent-e-s qui dépasse ce défaitisme tout en le prenant en considération. S'il est certes nécessaire de reconnaître les difficultés et les limites qu'implique l'écriture de dystopies pour un lectorat adolescent, il m'apparaît contre-productif de généraliser, et de percevoir comme homogènes tous les textes écrits pour ce public. Justement, devant cette impression généralisante, et avec plus de nuances que dans leur conclusion, Bradford *et al.* observent que les textes dystopiques « are far from uniform in their treatment of questions of sexuality, gender, child-adult relations, and politics, and [...] they are frequently riddled with inconsistencies and ambiguity » (2011, 129). En ce sens, les écrits de Tom Moylan (évoqués antérieurement), plus spécifiquement la notion de *critical dystopia* qu'il développe dans *Scraps of the Untainted Sky* (2000), permet de revenir sur les critiques adressées au corpus afin de les nuancer. La conceptualisation de Moylan permet de penser l'emploi du genre dystopique selon un continuum et met en lumière le fait que certains romans se veulent plus politisés et contestateurs de l'ordre établi que d'autres. Si, dans le contexte jeunesse, le choix de la dystopie n'est peut-être pas idéal, comme le croit Sambell, l'idée du continuum qui soutend la notion de *critical dystopia* permet d'approfondir la réflexion au-delà d'un négativisme retirant toute valeur aux textes qui s'inscrivent dans le courant adolescent.

### 1.3.1 La *critical dystopia* de Tom Moylan

Alors que Moylan a forgé le terme de *critical utopia* en 1986 dans son ouvrage *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, il n'est pas le premier à employer celui de *critical dystopia*. L'expression est de Lyman Tower Sargent qui l'a ajouté à sa liste de définitions des formes textuelles de l'*utopianism* en 2001 dans « US Eutopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a World of Multiple Identities ». Il la décrit comme

a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as worse than contemporary society *but that normally includes at least one eutopian enclave or holds out hope that the dystopia can be overcome and replaced with a eutopia.* (Sargent cité dans Baccolini et Moylan 2003, 7. Je souligne.)

Le concept est par la suite repris et développé dans l'ouvrage de Moylan, *Scraps of the Untainted Sky*, dans lequel il qualifie un tel roman de

textual mutation that self-reflexively takes on the present system and offers not only astute critiques of the order of things but also explorations of the oppositional spaces and possibilities from which the next round of political activism can derive imaginative sustenance and inspiration. (2000, xv)

Pour le chercheur, la dystopie est, depuis toujours, une stratégie textuelle critique, contestataire, au sein de la culture populaire (xii), car elle permet de réfléchir à ce qui est systémique — « unseen », « unexamined » (xiii). Toutefois, le texte dystopique n'est pas le gage d'un point de vue critique : « [it] does not guarantee a creative and critical position that is implicitly militant or resigned » (xiii). Oscillant entre les pôles de l'Utopie et de l'Anti-Utopie, il faut concevoir la dystopie comme une forme ouverte en constante négociation à l'intérieur de ce continuum (xiii). Certains textes s'inscrivent du côté de l'anti-utopie par leur adhésion résignée à l'idée qu'il n'y a pas d'alternatives possibles, alors que d'autres ne s'érigent pas contre l'idéologie utopiste : « those progressively inclined texts that refuse to settle for the status quo manage to explore positive utopian possibilities by way of their negative engagement with their brave new worlds » (xiii). Par cette conceptualisation, Moylan pose le corpus dystopique comme un objet pluriel, ses analyses cherchant à démontrer « the range of utopian and anti-utopian positions that can occupy the contested space between Utopia and Anti-Utopia within dystopian writing » (xv). De ce fait, les textes qualifiables de *critical dystopia*, malgré le choix formel de la dystopie, sont tout sauf résignés et anti-utopiques. Par leur remise en question du pouvoir capitaliste et des idéologies conservatrices, ils marquent un retour aux origines critiques du genre : « [they] have thereby become a cultural manifestation of a broad-scale yet radically diverse alliance politics that is emerging as the twenty-first century commences » (xv).

D'ailleurs, ce que plusieurs semblent oublier et que Moylan souligne (au sujet de la science-fiction en général) est l'échec de la visée critique de bien des textes littéraires qui en viennent, au final, à reproduire l'ordre hégémonique qu'ils avaient pourtant comme cible :

To be sure, many sf stories fail to deliver on this larger critical potential, for they deliver no more than a one-dimensional extrapolation or a simple adventure. Many never get beyond the perspectives allowed and encouraged by mainstream society, and an unacceptable few go further down the road of nastiness as they reinforce positions of privilege or hatred. [...] [A] substantial body of sf directly feeds the ideological processes that reproduce the very subject positions required by the political and economic structures of the hegemonic order itself. (xvii)

À la manière des dystopies anti-utopiques, un nombre considérable de textes science-fictionnels s'inscrivent ainsi dans les discours officiels, produisant et reproduisant (sans les remettre en question) les institutions et les pratiques hégémoniques dans leur imaginaire (285). Ce « *range* » que nomme Moylan m'autorise en ce sens à sortir d'un certain déterminisme et à réfléchir aux textes sans les réduire à leur courant ou à des généralisations : qu'est-ce que parviennent à faire ces textes spécifiques?

Poursuivant la conversation sur la littérature dystopique en cours dans le champ académique, *Dark Horizons : Science Fiction and the Dystopian Imagination*, dirigé par Moylan et Raffaella Baccolini, est publié trois ans plus tard. Au cœur de cet ouvrage collectif se trouve, justement, la notion de *critical dystopia* et les questions qu'elle soulève chez le noyau de chercheuses et de chercheurs qui étudient l'*utopianism*. L'introduction de l'ouvrage a le mérite de reprendre le discours théorique de Moylan, bonifié des travaux de Baccolini, afin d'offrir une synthèse claire des enjeux et de l'histoire du concept. Deux des spécificités que soulèvent la chercheuse et le chercheur ont une importance capitale dans ma conceptualisation de la littérature dystopique pour adolescent·e·s. D'abord, au sujet du dénouement qui présente au lectorat un horizon teinté d'espoir, Baccolini et Moylan écrivent :

the new critical dystopias allow both readers and protagonists to hope by resisting closure: the ambiguous, open endings of these novels maintain the utopian impulse *within* the work. In fact, by rejecting the traditional subjugation of the individual at the end of the novel, the critical dystopia opens a space of contestation and opposition for those collective "ex-centric" subjects whose class, gender, race, sexuality, and other positions are not empowered by hegemonic rule. (2003, 7)

Ensuite, alors que les ouvrages théoriques recensés marquaient péjorativement l'hybridité générique comme une spécificité des romans dystopiques pour la jeunesse, cette qualité est partie intégrante de la notion de *critical dystopia* comme la définissent Baccolini et Moylan :

Another device that opens up these texts is an intensification of the practice of genre blurring. By self-reflexively borrowing specific conventions from other genres, critical dystopias more often blur the received boundaries of the dystopian form and thereby expands its creative potential for critical expression. [...] [T]he critical dystopias resist genre purity in favor of an impure or hybrid text that renovates dystopian sf by making it formally and politically oppositional. [...] [I]t is the very notion of an *impure* genre, with permeable borders which allow

contamination from other genres, that represents resistance to a hegemonic ideology that reduces everything to a global monoculture. (2003, 7-8)

Ainsi, bien que la chercheuse et le chercheur ne travaillent pas sur la littérature pour adolescent·e·s, leur lecture théorique des enjeux de la dystopie permet de percevoir autrement — voire d'invalider — les failles et les écueils relevés. Les critiques qui sont adressées comme spécifiques au corpus adolescent dans les ouvrages cités au cours de ce chapitre en viennent à disqualifier les textes pour adolescent·e·s, alors que pour les mêmes raisons, des textes pour adultes sont célébrés et qualifiés de « *critical* » par Baccolini et Moylan.

Contre ce double standard, je retourne à l'idée du continuum pour penser qu'au sein des deux corpus (production pour la jeunesse/production pour adultes), certains textes sont politisés, militants, et que d'autres ne le sont pas, mais qu'un tel constat ne découle pas simplement de l'âge du lectorat ciblé par le roman. Un texte pour adultes n'est pas d'emblée plus critique *parce qu'il est pour adultes*.

Whereas the dystopian genre has always worked along a contested continuum between utopian and anti-utopian positions (that is, between texts which are emancipatory, militant, open, indeed critical; and those which are compensatory, resigned, and anti-critical), the recent dystopian texts are more self-reflexively critical as they retrieve the progressive possibilities inherent in dystopian narrative. (Baccolini et Moylan 2003, 8)

Je retiens également l'idée que l'inscription d'espoir dans le texte peut être comprise comme un « utopian statement itself » (Baccolini et Moylan 2003, 240) et qu'un texte peut donc être à la fois dystopique par sa forme et « hopeful in spirit » (Moylan 2000, 278). De plus, la reconnaissance de l'hybridité générique de la dystopie, de même que l'intérêt porté à ses origines et à ses relations intertextuelles avec d'autres formes narratives, mène à réfléchir à l'usage de la satire. Une dystopie satirique illustrerait-elle « how merging genres opens opportunities for radical vision » (Baccolini et Moylan 2003, 9-10)?

En somme, la pertinence de mettre de l'avant, dans le cadre de ce mémoire, la conceptualisation de Tom Moylan repose sur le fait qu'elle m'autorise à réfléchir au potentiel politique inhérent au texte retenu, par-delà son appartenance à un corpus. Elle me permet de prendre en considération les reproches adressés à la littérature dystopique pour adolescent·e·s,

tout en les interrogeant et les nuancant. Moylan (mais aussi ce que nous avons vu de la science-fiction féministe) m'aide à faire face aux critiques qualifiées d'insurmontables par plusieurs. Le concept de *critical dystopia* m'évite ainsi de reconduire le discours selon lequel les textes pour adultes sont inévitablement de meilleure qualité que ceux destinés à l'adolescence.

#### 1.4 Conclusion : une subversion possible

Plusieurs questions sur la rencontre entre la dystopie et la littérature pour adolescent·e·s restent irrésolues, mais les récentes publications sur le sujet indiquent le dynamisme du champ de recherche. De manière parallèle, la littérature *young adult* est reconnue pour suivre une logique de marché et fonctionner selon un principe d'innovations et d'imitations : une œuvre particulièrement populaire donne lieu à un effet de mode, à un phénomène littéraire (*Harry Potter* et *Twilight* en sont des exemples). Il est, en ce sens, possible de comprendre mon corpus en regard de ce qui peut être qualifié de « tendance dystopique ». La production de dystopies adolescentes a véritablement explosé suite à la parution d'*Hunger Games* (2008) de Suzanne Collins<sup>12</sup>. Cette tendance laisse maintenant place à un retour au réalisme (principalement porté par John Green) depuis les dernières années. *Only Ever Yours* s'avère ainsi l'héritier de la trilogie de Collins et s'inscrit dans sa filiation, tout en ayant eu moins de succès — ou simplement moins d'attention, considérant qu'il n'a pas été adapté au cinéma — que d'autres variantes, comme *Divergent* (Veronica Roth) et *Maze Runner* (James Dashner). Or, je chercherai à démontrer que c'est par la satire qu'O'Neill évite d'être un simple texte de plus dans cette production littéraire « *formula-driven* » : ici, le roman subvertit les codes du genre.

En effet, si un stéréotype est associée à la dystopie pour adolescent·e·s, suffisamment évidente pour que l'on puisse en reconnaître les invariants et s'en moquer, l'ironie et la satire peuvent s'avérer des stratégies formelles fertiles pour résister à la reconduction d'idéologies conservatrices. Ces stratégies ont maintes fois été employées par les féministes. Ainsi, leur usage dans le champ jeunesse serait une solution envisageable pour surmonter les

---

<sup>12</sup> Collins est loin d'être la première à écrire une dystopie pour les adolescent·e·s. *The Giver*, par exemple, de Lois Lowry (1993) avait posé les bases au début des années 90.

contradictions qui traversent l'union fiction adolescente et dystopie. Plutôt que d'être de ces textes qui maintiennent le statu quo, qui ne commentent pas, qui ne questionnent pas, le roman à l'étude, en raison de cette subversion des codes de la dystopie par la satire, semble indiquer que les critiques énoncées sur la littérature dystopique pour adolescent-e-s représentent un faux dilemme, qu'une réconciliation est possible.

## CHAPITRE II

### LA CONTRAINTE DYSTOPIQUE : L'OPPRESSION ET LE MARCHÉ DES FEMMES

*In terms of narrative technique, feminist dystopias paint an exaggerated picture of the existing power relations between the sexes, as if they were placed under a magnifying glass.*

*Raffaella Baccolini et Tom Moylan,*  
Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian  
Imagination

La place qu'occupent les hommes et les systèmes qu'ils mettent en place pour assurer la subordination et l'oppression du groupe des femmes, dans *Only Ever Yours*, est la première perspective que j'adopte pour analyser le texte à l'étude. La domination qu'exercent les hommes se lit, à l'intérieur de la société fictive représentée, dans le système sociopolitique, les structures et régimes de pouvoir. Au centre du roman, et donc au centre de mon analyse, se trouve d'abord le système compétitif. Les femmes sont mises en compétition les unes avec les autres. Mais quel rôle y jouent les hommes? Comment les hommes l'imposent-ils? Si l'importance et la responsabilité des hommes quant aux injustices subies sont atténuées par leur absence physique, nous verrons que la perspective dystopique permet une critique du pouvoir qu'exercent les hommes sur la vie des femmes par l'extrapolation qu'elle opère.

De fait, l'échange des femmes (Rubin 1975), la contrainte à l'hétérosexualité (Rich 1981) et l'appropriation des femmes (Juteau et Laurin 1988) représentent des enjeux qui traversent la reconfiguration sociale proposée par Louise O'Neill. Déplier ce qui est systémique à partir de théories féministes permettra de révéler comment la compétition est orchestrée par des institutions et à quelles fins. C'est donc le système de la compétition — ses acteur·trice·s, ses manifestations, ses dispositifs — que ce chapitre se propose d'observer puisqu'il est révélateur de l'oppression subie par les personnages féminins adolescents dans le roman.

Bien que ce chapitre se propose d'exposer la contrainte dystopique, il ne faut pas croire que l'auteure reconduit gratuitement cette violence misogyne. *Only Ever Yours* se veut une

critique de ce qui est mis en scène. Nous verrons au troisième chapitre qu'en centrant sa narration sur la perspective de la protagoniste queer et racisée, O'Neill dénonce et satirise la condition de ses personnages féminins. Le fonctionnement de la société (qui fait l'objet de mon analyse dans un premier temps) dépend ainsi de la sujétion des femmes et est pointé du doigt par le cynisme de la prémisse, le discours critique porté par la narration et le destin tragique que connaissent les deux personnages principaux.

## 2.1 Contextualiser le roman

### 2.1.1 Résumé

Dans la société dépeinte dans *Only Ever Yours*<sup>13</sup>, les filles ne sont plus conçues biologiquement : « In the beginning, Man created the new women, the eves » (OEY s.p.). Filles fabriquées, filles en série, produits usinés d'une production à la chaîne, leurs corps — on construit littéralement, matériellement, des corps féminins — sont génétiquement élaborés à partir de prototypes, génétiquement modifiés pour être *comme il faut*, par l'institution scientifico-médicale. Ces « nouvelles femmes » quittent la pouponnière à leur quatrième anniversaire de fabrication pour intégrer *the School* où elles sont envoyées afin de devenir les plus belles possible. Élevées dans ce contexte scolaire, de type pensionnat, entre l'âge de quatre et seize ans, les filles sont entraînées, éduquées, dans l'art de plaire aux hommes. Le but est de les préparer pour le monde extérieur, c'est-à-dire de les rendre prêtes à leur usage par les hommes. L'éducation des filles se fait au bénéfice des hommes : elles sont fabriquées et perfectionnées pour eux.

Le roman relate le parcours de deux étudiantes (*eves*), freida et isabel, dans cette école bien particulière où la beauté est un devoir (OEY page couverture). *Only Ever Yours* s'ouvre au début de la seizième et dernière année à l'école de la cohorte d'*eves* à laquelle appartiennent ces deux étudiantes : « Considered two of the most physically perfect students at the School, freida and isabel have been best friends their whole lives » (OEY s.p.). Elles se démarquent de leurs comparses et ont été considérées parmi les meilleures pendant la majeure partie de

---

<sup>13</sup> Les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle OEY, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

leurs études. Dans cette école, les filles sont sans cesse comparées les unes aux autres. Les trente *eves* de la cohorte sont classées du premier au dernier rang au début de chaque semaine. Or, en ce début d'année, l'ordre habituel est chamboulé. Alors qu'isabel et freida s'étaient maintenues et avaient terminé leur quinzième année respectivement au premier et troisième rang, elles se voient attribuer de nouvelles positions dans le classement lors de la première semaine de leur dernière année. Pour la première fois en douze ans, isabel n'est pas le numéro un. Sans explications, elle est retirée complètement du classement : une absence représentative de son existence fantomatique durant l'année qu'*Only Ever Yours* raconte en détail<sup>14</sup>. Le premier rang est attribué à megan : celle-ci accède ainsi à un pouvoir qu'elle n'avait pas les années précédentes puisqu'elle était dans l'ombre d'isabel qui trônait au sommet de la hiérarchie du groupe. Une grande partie de la trame narrative tourne autour du conflit d'allégeance de freida, déchirée entre son amitié avec isabel et la difficulté sociale de ne pas appartenir au groupe de megan : « I want to defend isabel, but I know I can't antagonize megan and my head is hurting with the effort to do both » (OEY 120). Fragilisée par cette charge, freida dégringole au classement au cours de l'année. Elle tombe, et tombe de haut, perdant du même coup la position privilégiée qu'elle occupait dans la hiérarchie sociale.

On suit ainsi le quotidien de freida, qui est à la fois la protagoniste et la narratrice d'*Only Ever Yours*. *Eve* racisée, « brown-skinned » (OEY 181), évoluant dans un univers où la blancheur prévaut, freida a intériorisé le racisme de l'institution et de ses pairs. À cette haine de soi s'ajoute son problème d'insomnie qui se transforme, suite à la prise en charge par le corps médical, en dépendance aux somnifères. Sa meilleure amie isabel, avec qui elle entretenait une relation fusionnelle, voire amoureuse, prend ses distances et lui cache visiblement quelque chose, alors que megan, cette autre camarade de classe, lui rend la vie insupportable (chantage émotif, menaces, insultes racistes) tout en prétendant être son amie. Vers la mi-année scolaire survient le « *Inheritants*<sup>15</sup> Module », synonyme de l'entrée des

<sup>14</sup> En ce sens, le roman ne suit pas réellement les deux étudiantes. La lectrice, comme freida, est d'emblée tenue dans l'ignorance quant à isabel. L'accès au parcours d'isabel passe seulement par le regard extérieur qu'en a freida en tant que témoin.

<sup>15</sup> « *Inherent* » est le nom donné aux garçons, de la même manière que « *eve* » est le nom donné aux filles. Les *Inheritants* qui auront une importance dans le roman sont les garçons du même territoire et du même âge que les *eves* : « You will be introduced to the ten Inheritants that were born the same

hommes dans la vie des *eves*. S'ouvre ainsi un triangle amoureux entre l'un de ces hommes (Darwin), Megan et Freida. Mais le scénario de la romance volera en éclats et Freida n'obtiendra pas ce qu'elle désire.

*Only Ever Yours* se termine par la mort d'Isabel (qui se suicide) et de Freida (punie pour avoir enfreint les règles). Au final, le système dystopique continue de rouler, indifférent à leur sort et à leur tentative de résistance. On comprendra qu'Isabel était spéciale, à l'image d'une *Chosen One*<sup>16</sup>, et que Freida, sa meilleure amie, bénéficiait de certains privilèges (autant auprès de ses pairs que des institutrices). À la manière de ce qu'on trouve dans le scénario dystopique habituel, chacune des filles en vient à incarner « the dystopian citizen [who] moves from apparent contentment into an experience of alienation and resistance » (Moylan 2000, 148). Au fil du récit, chacune à sa façon prend conscience du régime qui les opprime et commence à le remettre en question.

### 2.1.2 L'institution scolaire

C'est au sein de l'école que se joue le contrôle sur la féminité adolescente qu'*Only Ever Yours* met en scène. L'institution scolaire, le cadre spatial du roman, est une institution au sens symbolique. Elle circonscrit les corps (la prison est en ce sens physique) et elle circonscrit les esprits. Les *eves* sont programmées, mentalement conditionnées : « She is an eve. She was designed to meet a purpose and she has been trained for the last sixteen years to perform in a way that meets that purpose » (OEY 350-351). Le discours de l'institution est similaire à celui d'une école privée ou d'élite ayant à préserver une certaine image, une certaine réputation. Les éducatrices (*chastities*) répètent qu'il y a des standards à maintenir (dans la production en chaîne des *eves*), que de ne pas le faire nuira à la réputation de l'institution : « As you know, girls, there is always room for Improvement. With every year since your design date, you are getting older, losing your bloom, depreciating in value. Standards, girls! Standards must be upheld » (OEY 60). De fait, l'image de l'école dépend de l'image de chaque *eve* qui passe par elle. En début d'année, les autres étudiantes pensent d'abord que l'absence d'Isabel au

---

year that you were designed, the very men for whom you were created » (OEY 132). C'est parmi ces garçons que seront distribuées les *eves* à la fin du roman.

<sup>16</sup> Nous reviendrons à l'idée de *Chosen One* au troisième chapitre, mais en raison du traitement privilégié, différentiel, que connaît Isabel, de nombreuses *eves* ont des raisons de lui en vouloir.

classement s'explique par le fait qu'elle n'est pas *présentable* : « There is no way that they would want anyone in the main Zone<sup>17</sup> seeing that. Standards must be upheld. What will the Inheritants think when they arrive » (OEY 23).

L'environnement dans lequel évoluent les *eves* est fortement balisé. Il y a un code de conduite (ne pas pleurer, ne pas exprimer d'*Unacceptable Emotions* comme la colère), des critères et des mesures à respecter (un *target weight*<sup>18</sup>), et des punitions de divers niveaux de gravité (être en probation, être en retenue dans *the Chamber*, être envoyée *Underground*) pour celles qui ne s'y plient pas, ou qui ne parviennent pas à s'y plier. La dernière leçon de la journée est intitulée *Organized Recreation*, et on l'explique comme une nécessité en raison du caractère maladif et contagieux du féminin :

It was devised to combat female hysteria syndrome: any hysterical, overemotional girl behavior is deliberately induced in a controlled environment until the urges dissipate. We need extra sessions on the weekends or during the summer holidays, whenever we have more opportunity to infect each other. (OEY 44)

Dans un même ordre d'idée, et selon la justification habituelle qui veut que les limites imposées aux femmes soient pour leur propre bien, la dernière leçon est suivie de l'isolement de chaque *eve* dans sa chambre : « Isolation is enforced to ensure that any incidents of female hysteria which Organized Recreation has failed to drain from you do not occur. It's for your own safety » (OEY 94).

Idéologiquement, le conditionnement des filles passe par les messages diffusés en boucle pendant la nuit<sup>19</sup>, mais aussi par la forme d'éducation fournie par les *chastities*. La narration de Freida est ponctuée à cinq reprises de courts extraits de l'« *Audio Guide to the Rules for Proper female Behavior* » (s.p., 55, 157-158, 287, 369). L'un de ces extraits — « All eves

<sup>17</sup> Dans l'univers construit par O'Neill, il y a plusieurs *Zone* et plusieurs *School*. L'institution scolaire dans laquelle se déroule l'action du roman se situe dans la *Euro-Zone*, que l'on comprend être l'ancien territoire européen.

<sup>18</sup> Les *eves* doivent maintenir leur poids entre 115 et 118 livres (OEY 11). Cette mesure est monitorée quotidiennement et une *eve* est prise en charge si elle ne respecte pas les exigences.

<sup>19</sup> Quelques exemples : « *I am a good girl. I am appealing to others. I am always agreeable* » (OEY 2); « *I am pretty. I am a good girl. I always do as I am told* » (OEY 9); « *I am a good girl. I am appealing to others. I am always happy and easygoing.* » (OEY 79); « *Good girls don't cry. Good girls don't cry* » (OEY 205).

must manage their behavior and conduct themselves in a manner that is ladylike at all times. Emotional behavior can be off-putting to men and must be controlled » (OEY 287) — indique par ailleurs que l'éducation des *eves* est pour le bénéfice des hommes. Le fait que les exigences concernant leur manière de se comporter prennent appui d'emblée sur leur rapport aux hommes indique l'ultime visée de leur présence dans l'enceinte scolaire. Quand une punition infligée à Freida implique son apparence physique, qu'elle n'a plus le droit de soigner par le maquillage ou la technologie, le fait de devoir se montrer sous un mauvais jour, mais surtout d'être vue par les hommes dans un tel état, l'inquiète pour son avenir : « I can imagine all the Inheritants looking at the foto, at my greasy hair and my uneven skin, thinking how tired I look. I will be unwanted by any man, utterly failing in my one role as an eve » (OEY 98). Une *chastity* lui explique par ailleurs que le *target weight* a été mis en place pour les hommes, que l'importance de manger n'a pas à voir avec le fait d'éviter la mort, mais de leur plaire : « I don't care whether or not you're hungry, Freida. If you don't eat, you're going to die. And more importantly, men don't find skinny women attractive. The target weights have been specifically set for that reason » (OEY 154). Les cours participent, de la même manière, à un endoctrinement où les hommes sont toujours la priorité :

What would you do if you failed to produce sons? *Throw myself on the pyre before my Termination Date so my husband can marry someone better.* What would you do if a man asked you for sex when you were feeling unwell? *Always be willing.* What would you do if a man asked you to perform a sexual act you felt uncomfortable with? *Always be willing.* (OEY 296)

Alors que le lieu commun serait de dire que l'on va d'abord à l'école pour son intérêt personnel, que l'étudiante est la première personne qui bénéficie de cette scolarisation, la formation qui est donnée aux *eves* dans *Only Ever Yours* est faite pour les hommes. Le cadre strict et les règles ne sont donc pas ici pour le bien du groupe (que constitue la cohorte d'étudiantes), mais pour le bien des hommes et, par extension, de l'institution et de la société.

Par la nature des enseignements et son intentionnalité dirigée vers les hommes, la représentation de l'école qu'offre le texte d'O'Neill est non-conventionnelle. Le processus cognitif de distanciation (*estrangement*) de la science-fiction, le familier qui devient non familier, inquiétant, participe de la subversion générique de la *school story* — cette tradition de la littérature destinée à la jeunesse dont les romans « tak[e] as [their] settings the school,

the scene of instruction itself » (Reimer dans Grenby et Immel 2009, 209) — que mène l'auteure. Rappelons-le, « [a]t this School beauty is a duty » (OEY page couverture) : les *eves* n'y apprennent ni à lire ni à écrire, mais acquièrent plutôt une apparence physique policée, un contrôle de soi exemplaire et des comportements répressifs. Bref, on ne leur apprend que ce qu'elles ont à savoir, à être, pour faire ce que la société attend d'elles, c'est-à-dire se soumettre et obéir à ce que les hommes désirent. La finalité du système d'éducation est leur soumission au rôle qu'on leur attribue à la fin de leur scolarité : « [I]t is your duty to provide value for your existence, whichever third you may be assigned to » (OEY 39). Pendant seize ans, on les aura éduquées, entraînées, afin qu'elles ne soient pas capables de s'opposer, refuser ce qui leur est demandé, ou de se rebeller une fois qu'elles auront quitté l'école. De fait, cette éducation passe par une exploitation de la rivalité entre les étudiantes.

### 2.1.3 La compétition

Dans *Only Ever Yours*, la compétition est partie intégrante du système d'éducation qui repose sur le classement et la catégorisation. Le classement prend appui sur des *selfies* hebdomadaires : « There is a flash of light, my foto uploaded instantly to the School website for the Euro-Zone Inheritants to judge, determining my opening ranking for the year » (OEY 13). Il est le fruit d'un vote public (extérieur à l'école) sur les photos mises en ligne. L'apparence des *eves*, sinon leur habileté à prendre de bonnes photos, est ainsi le seul critère d'évaluation dans cette lutte que se mènent les filles pour être parmi « the most highly rated girls in their year » (OEY page couverture) : « "The Monday votes from the Euro-Zone have been counted and your updated rankings are now available online." [...] There is a scurry of activity as eFones are snatched from bags and pockets to check how valuable we are this week » (OEY 42). Le classement est au centre de leur existence, la chose la plus importante à leurs yeux : « Our rankings are chiseled into our souls » (OEY 68). Le rang de chacune prouve leur valeur à leurs pairs et a donc tout à voir avec la position occupée dans l'échelle de popularité. De fait, elles continueront d'adhérer à ce que représente ce classement même lorsqu'elles se feront dire qu'il n'a plus aucune importance<sup>20</sup> : « We [...] know the rankings matters. They have been our benchmark the whole way through School. It's how we measure

<sup>20</sup> Cette annonce survient peu avant l'arrivée des *Inheritants* à l'école : « The men do not know how you are ranked, and you are forbidden to tell them. [...] The public vote will now be rescinded. Your current rankings and null and void[...] [...] They are meaningless » (OEY 133).

ourselves, how we know how much we're worth. They matter » (OEY 307). L'importance de cette hiérarchie repose sur le fait qu'elle est également une indicatrice du destin qui les attend après leur scolarité.

L'aboutissement de leurs années passées au sein de l'école est marqué par le jour de la *Ceremony*, l'équivalent de la collation des grades, qui correspond à leur dix-septième anniversaire de fabrication (*design date*) : « The Ceremony marks the day when the eves can finally be divided into their thirds for easier categorization. Whether they become a companion, a concubine or a chastity, all eves must play the role that has been assigned to them » (OEY 369). Annuellement, la cohorte finissante est répartie suivant trois rôles (*thirds*) possibles. Sont d'abord sélectionnées les *companions*, « the most suitable eves » (OEY 157), celles à qui l'on permet de vivre, pour une durée limitée, avec leur mari et d'enfanter les fils de ce dernier. Il est explicité à de nombreuses reprises dans les interactions entre les *eves* que ce destin, celui d'épouser un homme riche et influent<sup>21</sup> pour produire sa descendance, est le plus valorisé et désirable. Les *eves* restantes — soit les deux tiers de la cohorte puisque « [h]owever many Inheritants are born in any given year, it shall be necessary to design three times as many eves to satisfy demand » (OEY 157-158) — deviennent des *concubines*. Leur fonction est purement sexuelle : elles forment un harem de maîtresses que se partagent les *Inheritants*. Dans des circonstances exceptionnelles, si « an eve fail[s] to prove attractive to the Inheritants » (OEY 158), elle se voit attribuer la tâche de *chastity*. Figure de vierge, d'éducatrice, voire de religieuse, elle restera à l'école toute sa vie pour éduquer les prochaines cohortes. De fait, une hiérarchie très nette est visible dans la triade *companion-concubine-chastity*.

À partir du moment où les *Inheritants* font leur entrée à l'école, et d'une manière de plus en plus intense avec l'approche du jour de la *Ceremony*, se déploie une dynamique de *cliques* parmi les *eves*. La cohorte se scinde en trois sous-groupes. Il y a celles en haut du classement avec Megan à leur tête — c'est à ce groupe qu'appartient généralement Freida. Au nombre de neuf, les « Heavenly Seventy girls » (OEY 192), aussi nommées « the slutz » (197) par

<sup>21</sup> Cette richesse et cette influence sont relatives à chaque année puisque le groupe de garçons est fortement hiérarchisé en fonction de l'emploi occupé par le père (et éventuellement légué au fils). Il y a donc un « highest-ranked Inherent » (OEY 134) — Darwin, le fils du juge —, comme c'est le cas dans la cohorte d'*eves*.

megan ou réclamant elles-mêmes le titre de « Crimson Crew » (OEY 272), affichent quant à elles ouvertement leur désir de devenir des *concubines*, adoptant le port de vêtements rouges comme un uniforme (OEY 198). Et finalement, les *eves* restantes : « the less popular girls » (OEY 218), « the eves [freida] feel[s] sorry for » (OEY 222), « the ones destined to become second-tier concubines » (OEY 223).

Un lien direct est fait entre le rang d'une *eve* au classement hebdomadaire et le rôle qui lui sera assigné lors de la *Ceremony* : « The top ten are still definite companions » (OEY 43). La performance de chacune est ainsi inextricablement liée au sort des autres : si l'une descend à l'intérieur du classement, les autres montent automatiquement. Pour la cohorte que suit le roman, la pression est donc à son comble pendant la dernière année : « I must impress upon all of you how crucial the coming months are to your future. This is the decisive moment, the moment you have spent the last sixteen years preparing for » (OEY 38). La compétition est ainsi centrale au système d'éducation et au contexte scolaire mis en scène dans le roman puisque les étudiantes cherchent à s'assurer le meilleur avenir possible. Comme la maternité est, à leurs yeux, le destin le plus enviable, et sachant que seulement quelques-unes d'entre elles auront la *chance*, le *privilège*, d'y être élue, il y a nécessairement une compétition qui s'installe entre elles pour obtenir ce rôle convoité.

On repère aisément dans le roman que le système de la compétition repose sur le mode de la comparaison. Le second extrait du « *Audio Guide to the Rules for Proper female Behavior* » l'exprime explicitement : « All eves are created to be perfect but, over time, they seem to develop flaws. Comparing yourself to your sisters is a useful way of identifying these flaws, but you must then take the necessary steps to improve yourself. There is always room for Improvement » (OEY 55-56). De fait, freida est en désaccord quand isabel lui dit que toutes les *eves* sont conçues de manière égale, rétorquant que « some eves were lucky enough to be designed better than their ugly sisters » (OEY 6). freida exprime implicitement que ce qui la rend laide est précisément le fait qu'elle est comparée à isabel (OEY 6). Le rapport à l'autre qu'implique la comparaison traverse la méthode pédagogique mise de l'avant dans l'institution. On présente en classe, aux étudiantes, les archives des *eves* qui les ont précédées afin de leur montrer l'idéal, le but à atteindre :

Fotos of the #1-ranked girls from the last ten years rush onto the screen, one girl quickly replaced by another and another, always a newer, better version to follow. A foto of the best legs winner, long, perfectly shaped, clad in the highest of high heels. The screen on our desktops splits in two, a foto of the perfect legs to the left, a foto of our own legs appearing to the right of our respective screens. A voice roars from the ceiling, "ROOM FOR IMPROVEMENT." (OEY 37)

En leur montrant que leurs semblables sont parvenues à correspondre à de tels idéaux, même s'ils sont impossibles à atteindre, on leur fait comprendre que si elles n'y parviennent pas, ce sera de leur faute; que c'est à elles de faire mieux individuellement, de mieux contrôler leur corps indiscipliné. Les *eves* ne sortent jamais de cette culture de comparaison. Au quotidien scolaire s'ajoutent des loisirs qui opèrent sur le même mode (des applications comme *Your Face Or Mine* et *Who Wore It Best*); dès lors, on comprend que ce fonctionnement continue même après qu'elles ont quitté l'école comme en témoigne le nom des émissions de télé-réalités telles que *The Americas-Zone's Next Top Concubine* (OEY 65), *Wives of the Euro-Zone* et *Euro-Wives versus Americas-Wives, Battle to the Death* (OEY 72). La culture populaire de la société fictive dépeinte dans *Only Ever Yours*, comme la nôtre, présente la violence et la compétition entre femmes comme un divertissement. Être en compétition avec les autres filles est au cœur de ce que connaissent les *eves* qui ne savent pas comment exister autrement.

La rivalité entre les filles est donc au cœur d'*Only Ever Yours*. Par contre, même si l'on insiste sur ce type de dynamique où les filles sont en confrontation les unes avec les autres, comme on le fait dans la majorité des œuvres de la culture populaire, la représentation de la compétitivité au féminin soulève des questions. En tant qu'attribut personnel, le fait d'être compétitive est rarement dépeint de manière positive lorsqu'elle concerne des personnages féminins adolescents. Amy L. Montz explique, dans son article « Rebels in Dresses : Distractions of Competitive Girlhood in Young Adult Dystopian Fiction », que la compétition chez les filles est seulement perçue comme acceptable lorsqu'elle se fait entre elles :

[c]ompetition between women is not unfamiliar to Western society; women are often told upon entering the workplace that there is no one more dangerous than an ambitious female co-worker, while young girls are told to expect cattiness with each other [...]. Stories abound of competition between women, but stories of competitive girls, those who desire to win not against other girls but against all

genders, or even themselves, are not as familiar to contemporary society. While girls are expected to compete and are even applauded for competing with each other, they often are not congratulated for competing with boys or especially against ideals. (Day, Green-Barteet et Montz 2016, 107)

Être une fille compétitive, donc, ne serait pas socialement acceptable. Ce trait de caractère ne correspondrait pas à l'idéal féminin, aux attentes culturelles qui incombent aux adolescentes. Dans les romans dystopiques pour adolescent·e·s où se déroule une compétition, la perception négative de la compétitivité chez les femmes est étroitement liée à la représentation des participantes qui y prennent part. L'adversaire de la protagoniste tend à être dépeinte comme une personne compétitive, et donc comme une méchante, une vilaine, de par la connotation négative que ce trait sous-tend. Cette association péjorative entre féminité et compétitivité montre comment l'attribut est associé à l'univers masculin et à une éducation traditionnelle qui tend à refuser aux filles une telle qualité.

Même si je soutiens que le roman à l'étude énonce une critique de la compétition entre filles, force est d'admettre que le texte ne s'éloigne pas complètement du reste du corpus dystopique pour la jeunesse quant à cette incompatibilité entre la féminité et la compétitivité. Plutôt que de jouer le scénario inverse, à savoir qu'un personnage féminin compétitif (c'est donc dire adoptant un comportement associé au masculin dans sa manière de prendre part à la compétition) sera récompensé ou perçu positivement<sup>22</sup>, *Only Ever Yours* en reconduit encore une image négative. De fait, l'antagoniste principale de l'héroïne (freida) est l'autre concurrente (megan) et leur relation conflictuelle a parfois préséance (en termes d'importance narrative) sur le système dystopique en place. En raison de l'environnement dans lequel évoluent les personnages féminins et son cadre restreint, soit l'immédiateté et la proximité de la compétition, l'ennemie directe est l'autre fille, ce qui fait perdre de vue (autant à la protagoniste qu'à la lectrice) l'ennemi réel : les organisateurs de cette compétition.

---

<sup>22</sup> Au sujet des changements en train de se produire dans le champ jeunesse en ce qui a trait à la *likability* des héroïnes de littérature pour adolescent·e·s, voir « Girls behaving badly - the thrilling rise of the YA antiheroine » (Williams 2015).

## 2.2 La marchandisation des femmes

### 2.2.1 L'échange des femmes selon Gayle Rubin

La compétition entre les personnages féminins n'est que l'une des formes de contrôle, un des mécanismes servant à assurer la subordination des *eves*. Le dispositif participe d'un système patriarcal plus grand. Le système sexe/genre, développé par Gayle Rubin, permet de réfléchir aux structures de ce pouvoir, mais surtout au rôle des hommes dans l'organisation de la compétition, compétition dont ils sont les responsables et les bénéficiaires, malgré leur absence physique à l'intérieur de l'école, l'espace concret où se déroule l'histoire. Parmi les outils théoriques que convoque Rubin dans sa réflexion, le concept d'échange des femmes est particulièrement d'intérêt pour analyser *Only Ever Yours*.

Dans « The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex » (1975), Gayle Rubin s'interroge, comme bien d'autres féministes avant elle, sur la nature, l'origine et les causes de l'oppression des femmes. Pour ce faire, elle emprunte conjointement les concepts anthropologiques de Lévi-Strauss et les concepts psychanalytiques de Freud. « The place to begin to unravel the system of relationships by which women become the prey of men is in the[ir] overlapping works » (Rubin 1975, 158), écrit-elle, posant d'emblée la nature relationnelle de l'oppression. Rubin soutient que ces théoriciens, même s'ils ne reconnaissent pas « the undoubted sexism endemic to the systems they describe » (203), fournissent des outils conceptuels utiles pour réfléchir à ce qu'elle nomme le système sexe/genre, soit le système régissant l'organisation sociale de la sexualité et la reproduction des conventions de sexe et de genre (168). Le projet de Rubin est d'élaborer une définition de ce système politique et économique « which takes up females as raw materials and fashions domesticated women as products » (159). Elle retient de l'anthropologie la théorie du système de parenté, et de la psychanalyse la socialisation genrée des enfants (qui passe, entre autres, par le complexe d'Œdipe)<sup>23</sup>: « Kinship is the culturalization of biological sexuality on societal

---

<sup>23</sup> Rubin récapitule ainsi les liens entre les deux champs : « The precision of the fit between Freud and Lévi-Strauss is striking. Kinship systems require a division of the sexes. The Oedipal phase divides the sexes. Kinship systems include sets of rules governing sexuality. The Oedipal crisis is the assimilation of these rules and taboos. Compulsory heterosexuality is the product of kinship. The Oedipal phase constitutes heterosexual desire. Kinship rests on a radical difference between the rights of men and women. The Oedipal complex confers male rights upon the boy, and forces the girl to accommodate herself to her lesser rights » (198).

level; psychoanalysis describes the transformation of the biological sexuality as they are enculturated » (189).

Rubin rappelle d'abord les travaux d'Engels qui a réfléchi à l'enjeu de la reproduction de l'espèce (sa perpétuation, ses modalités) à partir de la théorie des systèmes de parenté. La parenté, sous un regard anthropologique, n'est pas une question de biologie ou de génétique; elle est à comprendre comme un système organisationnel dont les règles établissent « whom one may or may not marry » (170). Depuis le projet d'Engels — « extracting a theory of sex oppression from the study of kinship » (170) —, il y a aussi eu celui de comprendre le mariage humain, investi par Lévi-Strauss dans *Les structures élémentaires de la parenté*. L'anthropologue y aborde les principes structurants de la parenté, desquels il saisit « an intelligible logic to the taboos and marriage rules » (171). Aux yeux de Rubin, « two of his chess pieces are particularly relevant to women—the "gift" and the incest taboo, whose dual articulation adds up to his concept of the exchange of women » (171). Lévi-Strauss reprend la théorie du don de Mauss « [who] proposed that the significance of gift giving is that it expresses, affirms or creates a social link between the partners of an exchange » (172). Le glissement que fait Lévi-Strauss, et que reprend Rubin, est de comprendre que la femme est l'objet de ce don, le *gift* lui-même, et non pas la destinataire du don. Lévi-Strauss pense donc encore plus loin que Mauss « the solidary aspects of gift exchange » (172) :

[He] adds to the theory of primitive reciprocity the idea that marriages are a most basic form of gift exchange, in which it is women who are the precious of gifts. [...] The result of gift of women is more profound than the result of other gift transactions, because the relationship thus established is not just one of reciprocity, but one of kinship. (173)

Lévi-Strauss en arrive ainsi au concept d'échange des femmes qu'il considère comme l'essence même du système de parenté (171). Pour Rubin, le concept a le mérite de positionner « the oppression of women within social systems, rather than in biology » (175). Si la femme est le don qu'un homme fait à un autre homme — telle l'image du père donnant la main de sa fille au futur époux de cette dernière —, c'est donc entre les deux hommes que se tisse le lien social dont parlait Mauss, « the woman being a conduit of relationship rather than a partner to it » (174) : « The relations of such a system are such that women are in no position to realize the benefits of their own circulation. As long as the relations specify that

men exchange women, it is men who are the beneficiaries of the product of such exchanges » (174). Si la femme peut avoir son mot à dire sur l'échange (en choisissant elle-même son mari, par exemple), elle ne peut pas en changer la nature : « To enter into a gift exchange as a partner, one must have something to give. If women are for men to dispose of, they are in no position to give themselves away » (175). Il faut également reconnaître que la transaction dont fait l'objet la femme a des implications symboliques :

Kinship systems do not merely exchange women. They exchange sexual access, genealogical statuses, lineage names, and ancestors, rights and *people*—men, women, and children—in concrete systems of social relationships. These relationships always include certain rights for men, others for women. "Exchange of women" is a shorthand for expressing that the social relations of a kinship system specify that men have certain rights in their female kin, and that women do not have the same rights either to themselves or to their male kin. In this sense, the exchange of women is a profound perception of a system in which women do not have full rights to themselves. (177)

Les liens de solidarité et de réciprocité qui sous-tendent l'échange, au-delà de représenter l'alliance entre deux parties, peuvent ainsi être qualifiés de transactions économiques et politiques.

Dans la conclusion de son article, Rubin tente une analyse marxiste du système sexe/genre, ce qui l'amène à poser de nouvelles questions quant au concept d'échange des femmes : « there are other questions to ask of a marriage system than whether or not it exchanges women. Is the woman traded for a woman, or is there an equivalent? Is this equivalent only for women, or can it be turned into something else? » (207) Elle enjoint à réfléchir à la manière dont la femme est obtenue, au rapport entre cet échange et le gain de pouvoir politique : « Kinship and marriage are always parts of total social systems, and are always tied into economic and political arrangements » (207). Ces questions sur les rapports entre sexualité, économie et politique, sur l'échange des femmes en tant que « political arrangement » (210), sont au centre de notre lecture d'*Only Ever Yours*, où les transactions entre hommes en viennent à démontrer « how marriage systems intersect with large-scale political processes [...] [and how they are] implicated in the consolidation of high-ranking persons into a single closed strata of endogamous kin » (209). Rubin situe l'oppression des femmes à l'intérieur des systèmes sociaux, plus précisément à l'intérieur du système

d'échange entre hommes. Ce système est asymétrique : les hommes s'accordent des droits sur les femmes. Un texte comme *Only Ever Yours* exacerbe cette inégalité de droits pour souligner un sexisme systémique. Cette asymétrie est au cœur du destin des filles et l'appareil conceptuel élaboré par Rubin permet de réfléchir à l'objectivation des femmes dans cette relation entre les hommes. Le processus d'échange — la circulation des *eves*, considérées comme des biens plutôt que comme des personnes — est explicite dans le texte d'O'Neill. Les corps féminins ont un statut de marchandise, d'objet utilitaire : « We must be inspected for flaws before purchase » (OEY 298); « The chastities are not allowed to damage the Father's<sup>24</sup> investments » (OEY 99). Je soutiens que l'extrapolation qu'entraîne la perspective dystopique depuis laquelle O'Neill écrit rend davantage visible la circulation dont les *eves* font l'objet et sert donc la critique qui est à l'œuvre.

### 2.2.2 La circulation des *eves* et la *Ceremony* : couronner les gagnantes

Réfléchir aux « practices whose effect is to keep women "in their place" » (Rubin 1975, 163) et à la circulation des *eves* dans le roman à partir du concept et des questions posés par Rubin permet d'articuler une lecture du système et de la société fictive dépeinte en fonction de la nature des échanges qui y ont lieu. Le commerce social dont les femmes font l'objet dans *Only Ever Yours* est un dispositif de la domination masculine. Ces échanges entre hommes les solidarisent, ils les nouent (*bond*), entre eux, mais le commerce des femmes rend également les hommes solidaires au système dystopique. Les *eves* lient les hommes entre eux en ce que les hommes au pouvoir (l'élite) en font bénéficier les hommes qui ont moins de pouvoir dans la hiérarchie sociale (les citoyens de seconde classe). « Kinship is organization, and organization gives power. But who is organized? » (1975, 173-174), demande Rubin. La parenté, le lien de solidarité réciproque, se tisserait ainsi entre les hommes, en ce que le pouvoir leur donne une *eve*. Telles qu'employées dans ces transactions, les *eves* permettent d'assurer un maintien du statu quo ainsi qu'un contrôle sur les citoyens masculins qui en sont les bénéficiaires.

Différents types d'échange sont représentés dans *Only Ever Yours*. Il y a d'abord un partage initiatique entre les pères et leurs fils adolescents. Que l'on pense à Darwin dont le père

<sup>24</sup> La figure du *Father* s'équivalente à un Président ou à un Premier ministre. Il est l'homme politique le plus puissant de la *Euro-Zone*.

« organized an hour with a concubine » (OEY 240) pour son douzième anniversaire, ou à Albert qui se vante de s'être fait offrir par son père une heure avec deux *concubines* pour son anniversaire l'année précédente (OEY 184). Les femmes sont offertes aux fils par les pères en attendant leur majorité, suite à laquelle ils auront accès eux-mêmes directement aux corps féminins. Justement, lors de la *Ceremony*, à laquelle nous reviendrons, le *Father*, par le biais de l'école, offre à chaque *Inherent* une *eve*. Cette offre n'est pas unique, elle est échangeable. Si la *eve* ne convient pas, ou ne convient plus, un homme peut s'en voir attribuer une nouvelle : « My dad had two other companions before my mother. The first one was barren[.] [...] She was sent to the pyre, naturally. The second companion lasted a little longer » (OEY 237), explique Darwin à freida.

Un échange de nature différente opère entre les *eves* et les *Inheritants*, la fille offrant son corps et un rapport sexuel dans l'espoir d'obtenir le rôle qu'elle convoite. freida hésite d'abord à perdre sa virginité pour Darwin : « I would if I knew that it wouldn't change how he felt about me. I would if I knew that he was going to choose me and make me a Judge's companion » (OEY 239). Vers la fin du roman, désespérée et n'ayant rien d'autre à offrir, elle cède : « I don't know if I am sure but I know that I have to do something to keep him, and this is all I have to offer. I kiss him, waiting until I can feel something break in him » (OEY 330). freida offre son corps comme monnaie d'échange, espérant ainsi obtenir une forme de sécurité pour son avenir.

Dans *Only Ever Yours*, le prix remporté au terme de la compétition est le fait d'être choisi par un homme lors de la *Ceremony*. Celle qui aura su être exemplaire et se montrer supérieure aux autres remporte la chance qu'un homme veuille d'elle. Les *eves* veulent toutes avoir cette possibilité : « Everyone wants to be a companion » (OEY 198). Certaines d'entre elles ne peuvent concevoir l'idée d'aspirer à devenir *concubine* et encore moins *chastity* : « The chastities have their uses, of course—the School could not run without them—but they are not wanted like the concubines are. They are not *necessary* like the companions » (OEY 39). Les autres rôles sont connotés négativement et le choix d'un d'eux n'est pas perçu comme tel : « They're [the *eves* who say they want to be concubines] just making the best of things » (OEY 198). Mais le destin des *eves* sera choisi pour elles, il n'est pas entre leurs mains : elles

seront assignées à un rôle (*companion, concubine* ou *chastity*), « the third the Inheritants thinks [they are] best suited to » (OEY 52).

Les jeunes hommes à qui elles seront distribuées, même s'ils n'ont pas autant de pouvoir que leurs pères, ont leur position déjà connue, garantie, dans l'organisation sociale. Ils ont d'emblée plus de pouvoir que toutes les femmes, incluant la principale figure d'autorité de l'école, *chastity-ruth*. Le fait de choisir une *eve* n'est pas un privilège à acquérir; ça va de soi, ça fait partie de l'ordre naturel des choses : « The men must have the right to choose. It is their future that is at stake » (OEY 134). Les hommes limitent l'agentivité des filles en s'arrogeant des droits sur elles, inégalité de droits qui est exemplifiée à de multiples occasions dans le texte<sup>25</sup>. Les femmes sont comme des enfants, elles n'ont pas de droits sur leur propre corps ni sur leur image. Elles n'ont pas de pouvoir décisionnel parce qu'on ne les considère pas aptes à décider de quoi que ce soit : « [T]hat's not for us [women] to say... It's up to men to make those decisions » (OEY 347). *freida* a conscience de ne pas s'appartenir, que son corps est la propriété des autres :

I sit on my hands and watch myself in the mirrored walls, at this face that is so familiar yet which never feels as if it belongs to me. It is the property of the School, of the Zone, of my future husband. This face is my worth, my value. This face is all that I have to offer and it isn't even mine. (OEY 317)

Et de fait, les hommes se considèrent tout permis. Ils ont pouvoir de vie et de mort sur les *eves*. L'homme équivaut à un dieu, qui peut faire ce qu'il veut en toute impunité : « "Why [punish her]? Because she broke the rules? Because she must be taught a lesson?" The Judge shrugs. "Because we can, I suppose" » (OEY 365).

En lien avec ce rapport inégal, l'un des reproches adressés aux dystopies pour adolescent-e-s mettant en vedette un personnage principal féminin est de reconduire une représentation des relations hommes-femmes similaire au scénario habituel des contes de fées. Dans « The Incompatibility of Female Friendships and Rebellion », Ann M. M. Childs montre ainsi que *Lena*, la protagoniste de *Delirium* (Oliver 2011), « becomes a damsel in need of rescue instead of the strong girl rebelling to save her beloved best friend. The social narrative and

---

<sup>25</sup> Par exemple : « He [the husband] signs a release form giving permission for *natasha* [his companion] to be shown on TV » (OEY 149).

gender roles demand a passive romantic heroine for the hero to protect, regardless of the heroine's desires » (Day, Green-Barteet et Montz 2016, 195). Ainsi, lors de l'entrée en scène des hommes dans la vie des *eves*, on peut remarquer chez freida un changement d'attitude similaire à celui d'autres protagonistes du corpus. C'est qu'en raison de la trame narrative d'*Only Ever Yours*, les étudiantes ont une perception chevaleresque des *Inheritants*. Ce sont eux qui peuvent les sortir de l'école, qui ont le pouvoir de les en libérer. Ces hommes représentent leur seule porte de sortie. Leur vie repose entre leurs mains et ils sont donc perçus comme des sauveurs. Même si les *eves* émettent parfois des critiques à leur sujet, elles savent très bien que leur opinion n'importe pas.

Roberta Seelinger Trites réfléchit à l'hétéronormativité dans les textes du corpus dystopique adolescent en liant l'imposition de l'union hétérosexuelle à l'importance de la croissance de la population dans un marché néolibéral : « [S]trong (and fertile) young women *must* find virile men with which to breed in order to feed the machine of the expanding neoliberal market » (2018, 118). On peut voir dans la *Ceremony* ce que Trites qualifie de « *Noah's Ark pairing* » :

At their worst, [twenty-first century YA speculative fictions with female protagonists] objectify the female body so badly that even the female protagonists objectify their own bodies, participating as objects of exchange in male homosocial love triangles—with a general Noah's Ark-ing of the characters, paired off two by two, by novel's end. (118)

De fait, simple énumération de noms, la *Ceremony*, la grande conclusion du roman et du temps passé par les *eves* à l'école, n'est pas grandiose et déçoit la cohorte : « How can this be the end of School? How can this be the great Ceremony that we spent all these years preparing for? After everything, after all our worrying and waiting, all today amounted to was a tedious roll-call of names » (OEY 383). Outre Darwin, les *Inheritants* auront eu peu d'importance narrative et freida souligne leur interchangeabilité, similaire à celle des *eves* :

A name and a name and another name. One girl walks up the steps to receive her cloak, then the next. I can't remember which Inherent each eve has been paired with and I doubt the other girls do either. What [sic] does it matter? We may be interchangeable, but so are the Inheritants, in their own way. (OEY 378)

La *Ceremony* n'est ni ce à quoi les *eves* s'attendaient, ni une réussite personnelle; c'est une illusion de réussite et une illusion de choix. D'être choisie comme *companion* avait jusque-là

été perçu comme une libération par les *eves* qui aspiraient à ce rôle, symbolisant leur supériorité, leur victoire dans cette lutte qui couronne les gagnantes selon la loi du plus fort — *the survival of the fittest*. C'était sortir de l'école par la grande porte, avoir survécu au microcosme féminin toxique. Mais force est d'admettre que dans cette assignation de rôles — cette catégorisation *companion*, *concubine* ou *chastity* —, les *eves* sont dépourvues de pouvoir et de toute agentivité. Malgré l'absence de choix, la compétition entre elles n'aura jamais été désamorcée parce qu'on leur a fait croire, par un discours responsabilisant, qu'elles étaient agentes et sujettes de leur réussite personnelle.

Au final, chaque fille, même dans l'éventualité d'avoir obtenu tout ce à quoi elle aspirait, est perdante. Aucune n'est vraiment contente de ce qu'elle a obtenu — « heidi doesn't look very happy » (OEY 377); « [cara] expected to rank higher than that » (OEY 377) —, mais elles doivent rester impassibles, continuer de prétendre : « There is no room for hurt feelings in the thirds » (OEY 378). O'Neill semble insister sur cette défaite de chacune en mettant à son tour megan en échec. Alors qu'elle croyait avoir gagné (en devenant la *companion* de Darwin), elle avait perdu depuis le tout début face à isabel (choisie personnellement par le *Father*). isabel semble être la seule à ne pas vouloir de cette victoire, alors que toutes les autres se considèrent perdantes en y percevant leur infériorité face à elle. Elles sont sous le choc, « as they realize the girl that they have spent the last School year tormenting is going to be the most powerful woman in the Euro-Zone » (OEY 381). freida exprime à son tour : « Even if Darwin had chosen me, I still would have lost » (OEY 381). Mais qu'est-ce que gagner signifie? À quoi la compétition, leur scolarité, mène-t-elle les *eves*? Comment sont-elles récompensées pour leur comportement, leur apparence physique et leur obéissance exemplaires? La valorisation du rôle de *companion* représente par analogie une valorisation de la sphère domestique. On les sort de l'école pour mieux les déplacer dans le foyer en tant que bonnes ménagères, ce que faisait déjà à l'époque les classiques de la *school story* où le passage à l'école n'était qu'une période transitoire servant à inculquer aux filles les valeurs nécessaires à leur bon usage pour et par la société (Reimer dans Grenby et Immel 2009, 217-218).

## 2.3 Lesbianisme

### 2.3.1 La contrainte à l'hétérosexualité selon Adrienne Rich

L'échange économique et sexuel des femmes qui se trouve au cœur de la trame narrative d'*Only Ever Yours* mène à une dénonciation du système de l'hétérosexualité. Chaque *Inherent* participe à la domination des hommes, au maintien du *boy's club* au pouvoir, en ce qu'il incarne, représente et reconduit cette imposition sexuelle. Dans « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne » (1981), Adrienne Rich se penche sur les raisons et les façons dont « le choix qu'ont fait des femmes d'aimer d'autres femmes [...] a été piétiné, invalidé, condamné à la clandestinité ou au mensonge » (Rich 1981, 16), ainsi que « sur l'omission — totale ou presque — de l'existence lesbienne dans toutes sortes d'écrits, y compris les études féministes » (16). Le double mandat que se donne Rich témoigne de sa théorisation de l'hétérosexualité comme institution politique (20). Rich enjoint à « une critique féministe de la contrainte à l'hétérosexualité qui pèse sur les femmes » (16). Elle déplore l'angle mort de plusieurs ouvrages qui pensent l'existence lesbienne sans prendre en considération son aspect politique :

Dans aucun de ces livres n'est soulevée la question de savoir si les femmes, dans un autre contexte, ou bien toutes choses étant égales en dehors de la répression du lesbianisme, choisiraient les relations hétérosexuelles et le mariage ; d'une façon implicite ou explicite on suppose a priori que l'hétérosexualité est la "préférence sexuelle" de "la plupart des femmes". (17)

Rich conçoit l'hétérosexualité comme une institution en ce qu'elle affecte les rôles, les rapports sexuels et les normes sociales pour les femmes. Elle cherche ainsi à révéler les raisons pratiques pour lesquelles les femmes *choisissent* l'hétérosexualité, ou plutôt « le degré auquel et les méthodes par lesquelles la "préférence" hétérosexuelle a été de fait imposée aux femmes » (35).

Dans cette « économie politique de l'hétérosexualité obligatoire » (18), qui n'est pas sans rappeler les positions de Gayle Rubin, les femmes sont rarement « en position économique de résister au mariage » (19). Au-delà de leur dépendance économique, on s'assure « de la mise en couple des femmes avec les hommes » (19-20) par de nombreux moyens : contrôle masculin des lois, division sexuelle du travail, tabous sur l'homosexualité, etc. L'allégeance et

la soumission des femmes envers les hommes doivent donc être analysées sous la lentille du « conditionnement social invisible aussi bien que [d]es pressions manifestes qui ont poussé les femmes dans le mariage et l'amour hétérosexuel » (20). Rich reprend les sept caractéristiques du pouvoir masculin énumérées par Kathleen Gough dans *L'Origine de la Famille* pour montrer en quoi les femmes sont « confrontées non seulement à la perpétuation de l'inégalité, et de la propriété masculine, mais aussi à un vaste déploiement de forces qui va de la violence physique au contrôle des consciences » (23)<sup>26</sup>. Par le fait même, les divers « moyens d'imposer l'hétérosexualité aux femmes » (23-24) — dont participe « l'occultation de la possibilité lesbienne » (31) — font en sorte que, même dans un contexte de ségrégation des sexes, les femmes sont, les unes pour les autres, un impensé sexuel. La réflexion que déploie Rich nous amène à « reconnaître que l'hétérosexualité peut n'être en rien une "préférence" mais quelque chose qui a dû être imposé, dirigé, organisé, répandu par la propagande et maintenu par la force » (31).

Pour paraphraser les propos de Rich sur le travail, dans *Only Ever Yours*, l'école est le lieu où les *eves* apprennent à accepter les violations masculines de leurs frontières physiques et mentales pour le prix de leur survie (26). L'école est le lieu où elles sont conditionnées à se percevoir elles-mêmes comme proies sexuelles (26). Une *eve* qui cherche à échapper ces contraintes que l'institution scolaire fait peser sur elle se tourne alors vers le mariage avec un *Inherent* comme elle se tournerait vers un refuge.

### 2.3.2 Entre scénario de romance et enjeu de survie

À partir de la première rencontre avec les *Inheritants*, qui survient vers la moitié du roman, l'usage des codes du roman d'amour teint le texte d'optimisme et d'espoir pour freida qui s'est fait remarquer par Darwin : « *I think she's cute. That night as I lie in bed I replay the scene over and over in my mind, repeating his words like a mantra until I fall asleep without taking SleepSound for the first time in years* » (OEY 164). L'idée du coup de foudre laisse croire à une histoire d'amour avec le #1 *Inherent*, un *happily ever after* pour freida, pour qui tout

---

<sup>26</sup> Plusieurs exemples donnés par Rich se retrouvent directement dans *Only Ever Yours* : « la punition, y compris par la mort, de l'adultère féminin », « la punition, y compris par la mort, de la sexualité lesbienne », « le conditionnement des femmes à admettre que la "pulsion" sexuelle masculine constitue un droit » (Rich 1981, 22).

finirait bien — surtout avec cette vision du garçon comme un remède à ses maux (son insomnie et sa dépendance aux somnifères). Par convention générique, comme il est encore très tôt dans le roman, la lectrice sait qu'un évènement surviendra afin de troubler ce scénario de la romance. freida elle-même l'anticipe :

It's a done deal, freja says at lunchtime, [...]. Darwin has chosen you. But he hasn't. Not officially. There are still eight weeks left, eight weeks in which I could mess it up, eight weeks where this could all fall apart. But from the outside it must indeed look like a "done deal". (OEY 233)

Le rapport de freida à l'espoir est ambivalent. Elle finit par croire en ses chances — « I keep waiting for him to lose interest in me, but he doesn't. He chooses me every time, again and again » (OEY 235-236) —, mais elle est consciente que sa fin heureuse, digne d'un conte de fées, peut s'effondrer à tout moment : « I can see Darwin and me, Husband and companion, taking our rightful place in the Euro-Zone society. He in his future role as Judge, me by his side, dispensing smiles like favors to my former sisters. They will have to accept me then. But I'm not safe yet » (OEY 270).

Grâce à son association à Darwin, freida gagne soudainement un respect particulier de la part de ses pairs, un respect qu'elle remarque et est capable de lier à sa relation avec l'homme : « The other Inheritants are friendly, but they keep a respectful distance now. [...] And my fellow eves have been nicer to me » (OEY 232). Cette nouvelle popularité fait d'elle un modèle à imiter. Elle remonte dans la hiérarchie sociale, même que son teint foncé entraîne un effet de mode concernant le maquillage avec de la poudre bronzante : « It's because of me, apparently. The trend to look browner is because of *me* » (OEY 232-233). Surtout, elle ressent le pouvoir de son association, dont elle a tout à gagner : « If I am a Judge's companion, she [megan] will never hiss at me again » (OEY 242). Plus que Darwin lui-même, c'est donc l'homme pour ce qu'il représente et ce qu'il lui fournira qui intéresse freida. Son désir pour Darwin est étroitement lié à sa survie et à son bien-être éventuel : « He doesn't lower his voice. Like megan, he is unafraid of being overheard. He has that particular brand of bravery that comes with power. I want that bravery. I want that power » (OEY 202). Ce pouvoir qu'elle désire chez Darwin est similaire à la protection que lui offrait isabel et à ce que détient megan socialement : « He [Darwin] is used to this, I realize. He is used to people doing whatever he tells them to. I can almost touch this feeling with the tips of my fingers,

feeling the authority of it, the protection in it » (OEY 200-201). Pour les *eves*, ce que représente un *Inherent* est plus important à leurs yeux que le *Inherent* lui-même, comme on le voit avec freida incapable de dissocier Darwin du fait qu'il est le fils du juge : « Does he like me enough to choose me? Does he like me enough to take me away from all this and make me a Judge's companion? » (OEY 265) De par cette formulation intéressée, on comprend que c'est une question de pouvoir, d'influence et d'argent qui fait de Darwin un si bon parti. En ce sens, freida est prête à tout pour qu'il la choisisse. Y voyant la garantie d'un destin favorable, elle s'offre à lui comme une coquille vide, modelable, prête à lui renvoyer ce qu'il désire — « Who do you want me to be? I want to ask him. Just tell me who you want me to be. I'm tired, so tired. And I'm running out of time. He is the only one who can save me now » (OEY 333) —, prête à lui dire ce qu'il veut entendre — « My tone is questioning, asking him if this is the right thing to say, if this is what he wants from me. Does he want me to love him? I can love him if he wants me to » (OEY 333).

La conscience des *eves* des considérations économiques — « You will have to rank up in the top five if you want to be guaranteed one of the richer *Inheritants* » (OEY 68) — permet de soulever le fait que le rapport aux hommes est un enjeu de survie (non pas d'amour), voire de liberté selon leur vision du monde :

We've spend [sic] the last sixteen years in this School surrounded by girls. Do you really want to spend the rest of your life in a harem, surrounded by yet more *girls*? If you're a companion, you'll only have to share a house with some man and however many sons you're lucky enough to birth. It's *freedom*. For girls like us, being a companion is the only option. (OEY 68)

Malgré ce système et cette représentation de la relation à l'homme, *Only Ever Yours*, ne sort toutefois pas complètement de la romance. Si l'on dit que, dans le corpus dystopique pour adolescent-e-s, les éléments romantiques des scénarios représentent l'une des grandes limites des œuvres, c'est parce que « [e]ven as these young women actively resist and rebel, then, they also tend to accept that they cannot change every aspect of their societies' controlling frameworks, particularly as these relate to romance and sexuality » (Day, Green-Bartee et Montz 2016, 4). De fait, freida (et le destin tragique qu'elle finit par connaître) exemplifie cette résignation face au système. Elle n'arrivera pas à changer la structure sociétale en ce qui

a trait aux relations hommes-femmes, à l'échange des femmes et à la contrainte à l'hétérosexualité.

L'obstacle à l'amour, dans les dystopies, est souvent le fait de ne pas pouvoir choisir soi-même son·sa partenaire. Ici, c'est aux *eves* que l'on refuse ce choix : « an eve may only love a man that has chosen her to be his companion. This is because men have the necessary experience and intelligence to choose better for you than you could choose for yourself » (OEY 363). Mais le personnage de Darwin fait lui aussi cet apprentissage du système qu'il habite : le personnage masculin n'a pas plus de pouvoir sur sa vie amoureuse que la fille, dans ce contexte dystopique. C'est le père qui choisit réellement la *eve* qui deviendra sa *companion* : « I've been fooling myself, thinking that I could choose a companion on the basis of how much I 'liked' her. [...] I've been talking with my dad. [...] He's making me understand » (OEY 324). À la manière d'une histoire d'amour tragique, le père est l'ombre au tableau de leur histoire, la barrière s'érigeant entre les deux jeunes gens. En dérangeant le scénario de la romance<sup>27</sup> pour s'en éloigner, O'Neill en vient ainsi à se rapprocher davantage des tragédies amoureuses classiques comme *Roméo et Juliette* ou *Tristan et Iseult*. L'absence de fin heureuse pour le couple<sup>28</sup>, malgré l'arc narratif romantique, participe à éviter une simple reconduction de la structure du roman d'amour. La reconduction de l'un des tropes de l'amour tragique passe par le discours de freida sur sa relation avec Darwin, pointant du doigt les autres comme obstacles : « It's not us, you know. We're fine. We get along really well. You should see us together. We get along so well » (OEY 313). Outre la non-résolution du conflit qui sépare le couple, le texte ne respecte pas les conventions génériques qu'appelle le roman d'amour par l'ambiguïté des sentiments de freida pour isabel, ainsi que par le discours de Darwin sur les femmes (qui agit comme un contrepoids à sa perception comme un chevalier–prince charmant–sauveur).

---

<sup>27</sup> Au sujet des invariants du scénario de base du roman d'amour, voir Noizet 1996; au sujet de la fin habituelle (prévisible et heureuse), voir Ramsdell 2012.

<sup>28</sup> L'espoir d'un dénouement heureux plane jusqu'à la toute fin de la *Ceremony* puisque Darwin est le dernier à révéler son choix de *companion* (OEY 378).

La position ex-centrique<sup>29</sup> de freida est un moyen par lequel O'Neill aborde la question de l'homosexualité. Malgré l'eugénisme de la société dystopique dépeinte — les *eves* sont artificiellement construites et les corps sont donc homogénéisés —, l'effacement des différences est problématisé et n'est pas reconduit par un silence narratif. Pour ce qui est de l'homosexualité, l'ambiguïté de la relation entre isabel et freida est évoquée dans la narration et devient le vecteur de la critique, par O'Neill, d'une mentalité et d'une répression à l'égard de l'amour entre personnes de même sexe<sup>30</sup>. Le concept d'*aberrant* (le mot « homosexualité » auquel il renvoie ne sera jamais employé dans le texte) est introduit dans le contexte de la relation hétérosexuelle entre Darwin et freida. La thématique *aberrant*/homosexualité est d'abord ouverte par des doutes énoncés sur l'orientation sexuelle du garçon puisque durant ses moments en privé avec les *eves*, il ne fait que leur parler plutôt que de coucher avec elles (comme le font ses pairs). Ce comportement le rend suspect : « What is [it] with this guy and talking? [...] What if he's an aberrant? » (OEY 247) Si le traitement du thème s'ouvre sur des stéréotypes et des raisonnements douteux — les hommes qui aiment discuter sont homosexuels, ou encore : « He can't be. He's a Judge's son » (OEY 247) —, le texte finit par aborder l'enjeu de manière sérieuse, dans une optique de subversion.

Les *eves* sont au courant du fait que l'homosexualité masculine existe, mais aussi que les scientifiques ont identifié le gène de l'homosexualité pour l'éradiquer : « [N]o aberrants have been born since they made those prenatal tests mandatory. Are you questioning the Genetic Testers' ability to identify the aberrant genre? » (OEY 248) Les *eves* pensent également que c'est un *problème* de garçons qui ne concerne pas les filles : « There isn't such a thing as female aberrant » (OEY 250). Le sujet revient dans le discours de Darwin, juste après qu'une *eve* ait émis l'idée qu'il pourrait bien être un *aberrant*. Il dit à freida, au sujet d'agyness (le mouton noir de la cohorte) : « They're hardly going to think she's an aberrant. They sorted that problem out years ago » (OEY 250). La *maladie* ne serait donc pas genrée comme les *eves* le croyaient. L'homosexualité féminine était jusqu'alors un impensé dans l'esprit de

---

<sup>29</sup> J'entends le terme de « sujet ex-centrique » selon son emploi par Baccolini et Moylan, soit « subjects whose class, gender, race, sexuality, and other positions are not empowered by hegemonic rules » (2003, 7).

<sup>30</sup> Leur relation rappelle ces amitiés romantiques entre filles (et leur répression) dans les internats dont il était question dans les *college stories* sous l'appellation de *smashing*, voir l'article de Nancy Sahli « Smashing: Women's Relationships Before the Fall » (1979).

freida; la possibilité de l'homosexualité entre *eves*, le concept d'*aberrant* au féminin, la fait réfléchir. Elle se dit qu'elle ne ressent pas pour Darwin des sentiments aussi forts que pour isabel et en vient à se questionner quant à la nature de sa relation avec l'autre étudiante :

my brain [is] swirling with thoughts about what this could mean. Images flash into my mind of isabel and me, lying together on my bed, our fingers intertwined as we talked and talked for hours. I've never felt the same connection with anyone else that I have with isabel, not even with Darwin. She has been the other half of me for the best part of sixteen years. What does that mean? Is there something unnatural about me? Could isabel sense it? Is that why she's been avoiding me? (OEY 250)

Dans sa réflexion sur l'ambiguïté de ses sentiments pour isabel, freida essaie de se convaincre de la normalité de son amitié avec elle, et donc de sa propre normalité. Quand megan insinue qu'isabel importe beaucoup pour freida, cette dernière réagit fortement. Elle perçoit ces mots comme une accusation d'être une *aberrant*, ce à quoi elle ne veut pas être associée :

Is she implying that there is something unnatural about my friendship with isabel? "I don't care about her that much." I'm normal. I need them to know that I'm normal. "I never think about her." [...] megan's eyes narrow with a hint of challenge and I have to remind myself of isabel, drifting away from me all year. Our friendship was my life buoy, the only thing keeping me alive, and she snatched it away from me without a moment's hesitation. Something hardens in me, like cement drying around my heart. I don't care. I don't care about her either. (OEY 263)

freida se défend d'être *aberrant* (quitte à accuser quelqu'un d'autre de l'être afin de se protéger), et c'est une question de survie. Elle sait pertinemment qu'elle ne peut pas se permettre de l'être, et encore moins que les autres le croient.

Le premier contact concret de freida avec l'homosexualité a lieu lorsqu'elle voit deux *concupines* s'embrasser, quand Darwin lui montre *The Sapphica Room* de son jeu de réalité virtuelle pornographique (OEY 253). Le stéréotype teint ici, une fois de plus, la représentation de l'homosexualité : le lesbianisme est présenté comme fantasme qui excite les hommes. Darwin tente de s'en distancer — « [s]ome guys are into it » (OEY 263) —, mais les pensées et les questions de freida montrent qu'elle n'est pas naïve : « Are you into it? Is that why you showed this to me? » (OEY 263) Elle se demande alors : « [W]hy haven't we been instructed in this? If it's something we might have to do if we become concubines, we should have classes in this. Why haven't I heard of it before? » (OEY 254) En raison du

contexte de l'école — un microcosme féminin où le système tient pour acquise l'hétérosexualité de chacune —, il serait dangereux d'admettre l'existence de telles relations : les hommes ne peuvent accepter, encourager ou éduquer les *eves* à ce sujet.

Par ses questions et son insistance, freida soutire davantage d'informations à Darwin. Il lui relate un épisode s'étant déroulé des années plus tôt qui explique le tabou sur le sujet : deux *eves*, que l'on croyait simplement meilleures amies, avaient développé des sentiments amoureux l'une pour l'autre et poursuivi leur liaison une fois sorties de l'école (OEY 254). Il défend la violente sentence imposée par son père (le juge) et la normalise comme étant « standard for companions who commit adultery » (OEY 257). Le discours du père (et donc de l'institution) relie le régime dystopique à l'enjeu de la survie de la race humaine : « My dad says that the whole Zone would fall apart if everyone did that. We all have to play our part in order to survive. [...] They introduced Isolation for eves after that. Why do you think it is so strickly enforced? » (OEY 257) Darwin explique à freida qu'elle ignorait cette histoire en raison de la censure et que les *chastities* elles-mêmes l'ignorent sans doute. freida divulguera l'information apprise, l'existence des *female aberrants*, à megan et la rumeur se répandra dans toute l'école comme une traînée de poudre. Les autorités instaureront de nouveau le calme en qualifiant l'histoire de malentendu : « There may have been rare incidents of it in the past, but they isolated the errant gene in women and destroyed it so the human race could continue unharmed » (OEY 293). Dans la société dépeinte par O'Neill, l'idéologie qui sous-tend cette éradication — l'homosexualité est une menace pour l'humanité — est la même que celle qui justifie la fabrication artificielle des corps féminins : la survie de l'espèce.

L'homogénéisation et l'eugénisme de la société s'expliquent idéologiquement : l'importance d'avoir un ordre binaire homme/femme et des couples mixtes (un homme, une femme) pour des fins de reproduction a rendu l'hétérosexualité obligatoire pour toutes et tous, mais aussi, si la science a réussi son pari, désormais biologiquement inévitable. Si le lesbianisme est un problème à prendre en charge, c'est qu'il soustrait une femme, ou plutôt deux femmes, à une économie sexuelle normative (la contrainte à l'hétérosexualité), laquelle suscite sa circulation (l'échange des femmes). La *réussite* scientifique, ce discours biologique et essentialiste faisant de l'homosexualité un gène défectueux duquel se débarrasser, est remise en question dans le texte puisque l'on constate que l'on a dû imposer des mesures sociales pour éviter que

puissent se développer des relations homosexuelles entre les *eves*. Ces précautions (prises suite à l'incident relaté), dont le but est d'isoler les étudiantes les unes des autres, révèlent la construction sociale de cette impossibilité. La nécessité des mesures sociales est la preuve de l'échec de l'éradication médicale de l'homosexualité.

Un autre élément qui met à mal le scénario de la romance se trouve dans les mêmes scènes précédemment évoquées, où le discours qu'y tient Darwin vient assombrir sa représentation jusque-là assez positive<sup>31</sup>. Le discours du système sur les femmes comme une marchandise jetable et remplaçable se retrouve alors dans la bouche de Darwin, ce qui agit comme un rappel du contexte dystopique et provoque une réelle rupture dans le ton (passant rapidement du discours mielleux de la romance à celui de la violence ordinaire). Pour lui expliquer l'existence de l'*aberrance* entre femmes, Darwin montre à freida un jeu vidéo de réalité virtuelle dans lequel l'avatar qu'il contrôle est une *concupine* bien réelle. Il incarne et déplace son avatar comme si c'était son propre corps :

- "She's my virtual alter ego. Does that make sense?"
- "But that's a real hand, not a computer graphic," I say, more baffled than ever.
- "Well, yeah, the game is called Controlled concubines. Look, I'll show you." [...] [T]here are wires wrapped around her head, like tentacles.
- "What are those wires for?"
- "That's what connects the concubine to my eFone. While she's hooked up to the sensors, all of her movements are completely controlled by me." (OEY 252)

La conception de Darwin sur la non-humanité des *eves* et sur le peu de valeur de leur vie transparait ici quand il explique que le dispositif d'oubli est en place en raison des idées que les *concupines* du jeu pourraient autrement avoir : « They don't remember anything that happens while they're hooked up to the sensors. So it's okay, you know? They don't feel anything anyway » (OEY 257-258). Ces explications, révélant que Darwin se sent justifié et en tout droit de faire ce qu'il fait, provoque un malaise chez freida. Elle relève subtilement les enjeux éthiques liés à l'usage de ces corps sans esprit : « That's all I've ever wanted. To switch off all these emotions. Not to have to feel so much. But not like that. Never like that » (OEY 258). Tout de même, le peu de réactions de freida semble indiquer qu'elle ne perçoit

---

<sup>31</sup> Il apparaît d'abord différent des autres hommes en situation de pouvoir sur les *eves*. Par exemple, il demande son consentement à freida, lui offre le choix : « "If you want to, that is." Astonishment silences me. Does he really think I have a choice in the matter? » (216)

pas Darwin négativement pour autant. Son jugement n'est pas sévère et elle n'élabore pas une critique explicite du malaise ressenti.

Enfin, si apprendre l'existence de l'amour entre femmes est autant un choc pour freida, c'est qu'on lui a toujours parlé des hommes comme étant le but ultime, ceux à qui elle devait plaire. Certes, on peut dire qu'elle choisit Darwin plutôt qu'isabel, mais c'est le contexte dystopique, dans lequel le libre arbitre est inexistant en raison du conditionnement psychologique subi, qui explique ce choix : isabel ne peut pas la sauver de son sort, contrairement à lui (d'où l'insistance sur le fait qu'il soit fils du juge). La relation à l'homme est ainsi utilitaire et directement liée à la survie, ce qui justifie de préférer la relation amoureuse hétérosexuelle à l'amitié (ou à l'amour) entre filles. Comme le choix n'en est pas vraiment un, on peut donc difficilement parler du trope de la mort de la meilleure amie<sup>32</sup> (isabel) comme le prix à payer de la relation amoureuse (freida-Darwin). Dans *Only Ever Yours*, les deux amies, de par leur sort lié, meurent<sup>33</sup>. Elles ont trop compris. Elles sont dérangeantes et dangereuses pour les fondations fragiles du système : « They said this girl

---

<sup>32</sup> Ann. M. M. Childs, dans « The Incompatibility of Female Friendships and Rebellion » (Day, Green-Bartet et Montz 2016, 187-201) met en lumière ce trope des dystopies pour adolescent·e·s. Afin de garder une tension nécessaire à la dystopie (ce qui renvoie une fois de plus à la notion d'espoir comme facteur différentiel très important entre dystopies pour adultes et dystopies jeunesse), la fin fataliste (que ne connaît pas le·la personnage principal·e) est le sort réservé aux personnages secondaires. Il faudrait ainsi nécessairement punir quelqu'un pour la transgression sociale faite par les personnages de ces romans, afin de maintenir l'équilibre que requiert le genre entre le pessimisme (adultes) et l'optimisme (jeunesse). Childs réfléchit de manière genrée l'équilibre espoir-désespoir en démontrant que l'un des tropes les plus récurrents des dystopies pour adolescent·e·s est la mort de *la* meilleure amie de *la* protagoniste. Elle constate que : « Despite the subversive elements that mark rebellion in dystopian young adult fiction, in cases where a female protagonist has a prominent female friendship, the friendship will be sacrificed in order to reconcile dystopia's hopelessness with the hopefulness of young adult fiction, often at the cost of reinforcing negative female stereotypes » (187). Childs explique ce qu'elle entend par les stéréotypes que cette formule récurrente reconduit, mais aussi leur impact sur le lectorat et sur le potentiel féministe dont sont porteuses les protagonistes : « On one hand, the protagonist is promoted as strong, empowered female hero for readers to aspire to emulate. On the other hand, these insidious stereotypes wind through the novel's structure, negating rather than empowering the young female readership. The most obvious of these stereotypes concern female friendship. According to these stereotypes, young women will always abandon friendship for a young man, as they seemingly value romance over platonic friendship. This specific stereotype, when extrapolated, privileges females' heterosexual relationships as the only important ones and, therefore, males as the most important social connection. A host of resulting insinuations paint girls as shallow, competitive creatures incapable of camaraderie » (188).

<sup>33</sup> Au sujet de la mort comme un outil employé par les institutions pour maintenir l'ordre social en place, voir James 2008 et Trites 2000.

[freida] is threatening the very foundations of our society » (OEY 351). O'Neill, en liant le scénario de la romance à l'enjeu de la survie, éclaire autrement le trope de la relation amoureuse prenant préséance sur l'amitié platonique. Elle montre en quoi les relations *eves-Inheritants* sont basées sur une dépendance à l'homme, à son pouvoir (et donc que le choix est illusoire). C'est en raison du système en place que la relation romantique est plus importante que l'amitié; non parce qu'on y croit ou parce qu'on adopte ce système de valeurs, mais parce qu'on n'a pas le choix de le faire.

#### 2.4 Conclusion : une libération difficile

Le rapport aux hommes en termes de compétition et de survie ainsi que l'absence totale d'autonomie des *eves*, voire du statut d'être humain<sup>34</sup>, fait en sorte qu'on peut difficilement conceptualiser les relations hommes-femmes dépeintes dans *Only Ever Yours* comme relevant d'autre chose que du pouvoir. La domination (idéelle), l'appropriation (corporelle) et l'exploitation (financière, par le travail gratuit) sont toutes bien en place (Guillaumin 1978). Dans le contexte du roman, en raison des mécanismes de contrôle employés sur le corps des femmes et les fins qu'ils visent, la formule « le privé est politique » sonne creux tellement il est mis en évidence que l'oppression est sociale et généralisée, ce à quoi même une enclave comme la relation personnelle et intime entre freida et Darwin n'est pas imperméable. La domination de classe — pour reprendre le vocabulaire et les idées des travaux sur les formes de l'appropriation des femmes (Delphy, Guillaumin) — témoigne ainsi d'un brouillage entre l'appropriation individuelle et collective qu'opère le groupe des hommes sur celui des femmes. Si chaque *Inherent* est à lui-même un *boy's club*, c'est que

l'appropriation collective c'est le pouvoir que détient la classe des hommes dans son ensemble et donc chaque homme en vertu de son appartenance à cette classe, de se servir de la classe des femmes dans son ensemble et aussi bien de chaque femme en vertu de l'appartenance de celle-ci à sa classe de sexe. (Juteau et Laurin 1988, 194)

Mais, à la manière de l'appropriation institutionnelle et impersonnelle des religieuses (et des *chastities* dans le roman) qui donne une impression d'autonomie à l'égard des hommes (196), le fait que l'appropriation des *eves* — « de leur force de travail, de leurs corps, des produits de

---

<sup>34</sup> C'est la thèse que défend Mitchel dans son analyse du roman (2017), comme nous l'avons vu en introduction.

leurs corps et ceux de leur travail » (194) — passe par l'intermédiaire de l'institution qu'est l'école fait en sorte qu'elle n'est pas si clairement

ressentie comme une exploitation ou une domination de classe, ce que pourtant elle est, à cause de l'invisibilité et de l'anonymat qu'elle assure aux [classes] dominantes. Ainsi les hommes, individuellement ou collectivement, donnent de moins en moins l'impression d'être responsables du sort des femmes et des contraintes qui pèsent sur elles. (202)

Il faut comprendre la compétition dans *Only Ever Yours* comme l'un des dispositifs sur lequel repose le système pour assurer sa pérennité. Les modalités de la compétition que l'on impose aux filles posent d'emblée problème. Le prix, outre la récompense que semble représenter la sphère domestique, est un homme. Et même si cet homme est beau, riche et influent, force est d'admettre que les protagonistes (Freida et Isabel) connaissent une trajectoire de sentiments face à ce prix — voire n'en veulent pas du tout, comme l'illustre le choix ultime d'Isabel (son suicide). En fait, on constate que ce n'est pas tant les filles que la victoire récompense que l'inverse : les *eves* sont la récompense des hommes pour leur collaboration au système. Paradoxalement, en gagnant la compétition, une *eve* devient le prix que remporte un homme, ce qui est cohérent avec le discours idéologique qu'on leur répète depuis l'enfance, soit qu'elles ne font rien pour elles-mêmes, que tout est porté vers les hommes.

De fait, dans sa lecture d'*Only Ever Yours*, Donna Mitchell souligne la présence du *male gaze* (notion qu'elle emprunte à Laura Mulvey), malgré le microcosme exclusivement féminin dans lequel évoluent les *eves* avant leur première rencontre avec les *Inheritants*. Même si les hommes sont absents physiquement, les filles sont socialisées vers eux : « We have grown so accustomed to being seen but never seeing in return. These men will have grown up judging our weekly fotos, comparing and ranking us. Our faces are probably as familiar to them as their own, yet they have always remained strangers to us » (OEY 135). Le *male gaze* adopte ainsi divers substituts : les évaluations physiques, les miroirs, le regard d'une *eve* sur elle-même, le regard des autres *eves* sur elle. « [U]nited by a shared existence of constant self-surveillance and comparison » (Mitchell 2017, 184), le groupe d'étudiantes a internalisé le *gaze*. Elles performant leur éducation aux yeux des autres. Mitchell évoque les travaux de Foucault pour expliquer la construction des *eves* comme corps dociles :

docile bodies can be moulded and continue to remain in a particular state simply because careful observation will eventually cause them to create an internalized controlling gaze, which ensures that the person will behave correctly even when they are no longer under surveillance. (186)

Le pouvoir mental exercé sur les *eves* est tel que les contraintes physiques ou extérieures ne sont plus nécessaires. Mitchell explique le rapport complexe des *eves* aux hommes, leur désir « to be the receiver of the objectifying male gaze » (189), par la filiation générique du roman au courant gothique :

many Gothic narratives [...] elevate the heroine's 'sense of herself as the object of the obsessive male gaze [and] masculine scrutiny and praise' to the point where she engages in what critic Diana Long Hoeveler defines as 'a professionalization or masquerade of [her] femininity' in order to satisfy the gaze. (185)

Nous verrons pourtant que la narration de *Freida* tend à exposer le rapport à la beauté en tant que forme de contrôle employé sur les filles. Alimentant la jalousie et la compétition entre elles, leur objectification n'est que l'un des moyens mis en place pour les désolidariser les unes des autres. Les hommes cherchent à diviser les *eves*, qu'ils départagent entre celles qui sont assez bonnes et celles qui ne le sont pas. Le *male gaze* est un obstacle à la naissance d'une résistance au sein du microcosme féminin, mais il ne parvient pas à l'étouffer complètement.

### CHAPITRE III

#### LA RÉSISTANCE : LE ENTRE-NOUS DES FILLES

*One of the major powers of the muted is to think against the current.*

*Rachel Blau DuPlessis, Writing beyond the Ending*

Pour explorer en quoi une résistance se déploie dans le roman d'O'Neill, il sera question, dans ce troisième chapitre, des relations entre les personnages féminins. Je veux me pencher sur les rapports interpersonnels entre les *eves* afin de continuer de répondre à la question suivante : comment les filles vivent-elles la compétition entre elles? Les hommes se servent du système de la compétition pour les diviser et mettre en péril l'amitié. Est-il alors possible pour les filles de subvertir la compétition, voire de reprendre du pouvoir sur leur vie en cessant d'y participer et en parvenant à développer une solidarité avec leurs pairs? C'est cet « entre-nous » des filles, la possibilité de son existence dans le cadre dystopique et sexiste d'*Only Ever Yours*, que je me propose maintenant d'observer.

Suite à une brève contextualisation de ce qui rend la résistance difficile, j'analyserai la forme de la narration à la première personne du singulier à l'aide de la notion de *narrative intimacy* proposée par Sara K. Day (2013). Je réfléchirai ensuite à la cohorte d'*eves* selon la figure des filles en série, telle que conceptualisée par Martine Delvaux (2018 [2013]). Enfin, à l'aide de bell hooks et de sa conception de la sororité comme solidarité politique (2017 [1986]), je m'intéresserai à l'intériorisation de l'idéologie sexiste (mais aussi, raciste et homophobe) comme facteur de division des femmes. C'est en évoquant, au fil de mon analyse, diverses manifestations d'agentivité, de contre-discours, voire de subversion, chez les *eves*, que j'espère illustrer le potentiel de rébellion qu'accorde Louise O'Neill à ses protagonistes.

### 3.1 Contextualiser la résistance

#### 3.1.1 L'isolement dans *Only Ever Yours*

De nombreux mécanismes mènent à l'isolement des personnages féminins dans le roman. Les hommes cherchent à étouffer la résistance de chaque fille, mais aussi à rendre impossible la résistance collective en s'assurant de les séparer. Le système tient à ce que cet isolement des *eves* les unes des autres persiste même après qu'elles auront quitté l'école, de façon à ce qu'elles n'aient plus de contacts avec celles avec qui elles ont passé les seize premières années de leur vie. Pour briser le lien qui les unit, le système s'assure que l'appartenance au groupe devienne une expérience négative, indésirable : « We eves in final year were designed on the same day. We were hatched together and we have lived as we will die, our bones touching. Yet it has only been these last few days that I have felt like I am suffocating with our togetherness » (OEY 309). La compétition, par la rhétorique du chacun pour soi et de la survie, permet de détruire l'avenir des femmes ensemble : « All charades of friendship or alliances are forgotten. We have battened down the hatches as we wait out the storm, waiting to see who will survive » (OEY 310-311). On remarque ainsi, dans la nouvelle dynamique qui se déploie vers la fin de l'année, une rupture dans les liens de la cohorte :

A break is forming in our class, one that feels more serious than our usual cliques. The chastities were right. These tasks *are* preparing us for our lives after School, a life in which concubine and companions might share their men but are otherwise eradicated from one another's existence. We may be sisters, but in the future we will not be associate with each other. We will not speak to one another. We will be invisible to each other. That is the way it has always been. (OEY 196-197)

La catégorisation apparaît ici comme un système de castes rigide où l'on ne peut être en contact avec quelqu'un.e qui ne fait pas partie du même groupe que soi. De fait, suite à la *Ceremony*, les *eves* quittent les lieux avec leur groupe respectif (celles choisies comme *companion* versus celles choisies comme *concubine*) et ne verront plus jamais leurs anciennes camarades (OEY 383). Les *cliques* qui s'étaient formées, à l'image d'une dynamique de *high school*, sont mises à mal et ne survivent pas nécessairement à la *Ceremony*. Le personnage de Heidi, membre des *Heavenly Seventy Girls* qui a été choisie comme *companion* de façon inattendue et qui a perdu du même coup toutes ses amies,

l'exemplifie : « She throws longing glances at her former friends, glances that are duly ignored » (OEY 377).

L'isolement des personnages féminins est le résultat des dispositifs et des systèmes — classement et catégorisation des *eves*, *Ceremony*, etc. — mis en place et imposés par les hommes en situation de pouvoir. Cet isolement est lié au fait que même si les problèmes sont sociaux (en ce sens que l'oppression est vécue collectivement), la majorité des héroïnes de la littérature dystopique pour adolescent·e·s privilégient des solutions personnelles et une responsabilisation individuelle (souvent dans une logique discursive de l'ordre du *Girl Power*<sup>35</sup>). *Only Ever Yours* échappe à ce trope, dans une certaine mesure, en ce que l'héroïne différente des autres (isabel) — un type de personnage récurrent en littérature jeunesse connu sous diverses appellations tel que l'élue ou *the Chosen One*<sup>36</sup> — n'est pas la narratrice. La forme de la narration se détourne dès lors du scénario habituel puisqu'elle est assurée par un personnage qui normalement assurerait le rôle de meilleure amie et serait, dans les autres titres du corpus adolescent, un simple personnage secondaire. Le trope de *Chosen One* est un piège en ce qu'il favorise la libération d'une seule fille (qualifiée de spéciale, de forte, d'unique, d'exceptionnelle), plutôt que la libération de toutes les filles dans une optique de solidarité.

Dans son article « Between "Girl Power" and "Reviving Ophelia": Constituting the Neoliberal Girl Subject », Marnina Gonick se penche sur deux grands discours paradigmatiques des conceptions « of girls and girlhood » (Gonick 2006, 1). Les deux courants d'idées ont émergé sensiblement en même temps au début des années 1990 (2). Le phénomène de *Girl Power* « represents a "new girl," assertive, dynamic, and unbound from the constraints of femininity » (1), alors que celui de *Reviving Ophelia*<sup>37</sup> « presents girls as vulnerable, passive, voiceless, and fragile » (1). Gonick s'intéresse précisément à l'analyse

<sup>35</sup> Voir l'article de Sonya Sawyer Fritz « Girl Power and Girl Activism in the Fiction of Suzanne Collins, Scott Westerfeld, and Moira Yound » (Day, Green-Barteet et Montz 2016, 17-31) et le chapitre de Roberta Seelinger Trites « Speculative Fictions, Embodiment, and the Neoliberal Impulse » (2018, 85-119).

<sup>36</sup> Sur la figure de l'enfant-sauveur au féminin, voir l'ouvrage d'Isabelle Smadja *Le temps des filles* (2004).

<sup>37</sup> L'appellation « *Reviving Ophelia* » est tirée du titre du livre de la psychologue Mary Pipher, *Reviving Ophelia: Saving the Selves of Adolescents Girls*, paru en 1994 (Gonick 2006, 11).

des discours entourant ces deux positions de sujets et considère que ces pôles ne sont pas opposés mais en continuité; ils forgent une nouvelle relation entre féminité et constitution du sujet néolibéral (2) :

My argument is that both *Girl Power* and *Reviving Ophelia* participate in the production of the neoliberal girl subject with the former representing the idealized form of the self-determining individual and the latter personifying an anxiety about those who are unsuccessful in producing themselves in this way. (2)

En observant l'émergence des deux discours et en les liant à l'idéologie néolibérale, Gonick expose que les discours *Girl Power* — « an image of the ideal new feminine subject demanded by neoliberalism » (11) — et *Reviving Ophelia* — adolescentes représentées par Pipher comme des victimes « [f]ragile and vulnerable [...] [who are] at risk of failing to produce the required attributes of the neoliberal feminine subject » (15) — mettent tout deux de l'avant un individualisme qui tend à expliquer les inégalités par des circonstances personnelles ou des traits de personnalités, plutôt que par les institutions sociales, les structures et les systèmes (12, 15).

Reprenant les idées de Gonick dans une lecture du corpus des dystopies pour adolescent·e·s, il est aisé de constater que ce qui est mis de l'avant, choisi comme solution, ce sont des « individualized answers », alors que ce qui est à résoudre, ce sont des « social inequalities » (15). Comme le discours néolibéral « stress[es] success as a feature of individual effort » (17), les filles qui échouent n'ont d'autres explications « for their lack of success except for their own individual failings » (17). Ainsi, dans le roman à l'étude, dans le discours institutionnel, incarné entre autres par la figure de chastity-ruth, on retrouve une responsabilisation (et un blâme) personnelle. Par exemple, freida exprime son embarras quant au besoin de médicaments pour contrôler son poids (OEY 11) puisque le discours idéologique qui y est associé est un couteau à double tranchant : cette aide lui est offerte par le système, mais elle ne devrait pas en avoir besoin. « By breakfast my sisters will know that I'm weak, that I'm greedy, that I can't control myself. And I thought I had been a good girl last week » (OEY 11), dit-elle, « [the meds] taste of my weakness » (OEY 32). L'institution perçoit les *eves* qui ne réussissent pas à répondre aux attentes (isabel, freida et christy en sont des représentantes) comme des échecs individuels : « #727 [christy] has been *lazy*. She has

been lazy and she has been greedy. She deserves to be punished. Don't you agree?» (OEY 62) C'est l'individu qui fait défaut, et non pas le système et ses exigences, conformément aux discours *Girl Power* et *Reviving Ophelia* « [which] emphasize young female subjectivities as projects that can be shaped by the individual rather than within a social collectivity » (Gonick 2006, 18). Cet individualisme participe des difficultés à l'élaboration d'une résistance qui serait collective.

### 3.1.2 La formation difficile d'une communauté

Dans *Only Ever Yours*, l'individualisme aigu des filles s'explique par le contexte compétitif dans lequel elles évoluent. Les amitiés féminines ont la vie dure dans le corpus dystopique pour adolescent·e·s, tel que nous l'avons vu par le trope de la mort de la meilleure amie, ainsi que par la représentation de l'amitié comme une relation ayant moins de valeurs que le couple<sup>38</sup>. Les liens d'amitié entre femmes sont souvent vus comme menaçants et inquiétants. Ils peuvent signifier une résistance, voire un engagement féministe. Or, comme la haine entre elles est au cœur du texte, ici, les relations n'inquiètent pas les hommes. Les liens entre les *eves* existent sur le mode de la compétition qui promeut la rivalité, tout en rendant impossible de se montrer vulnérable. De fait, leurs discussions, loin de construire une collectivisation du vécu, ne menacent pas le statu quo. Mais la compétition n'est pas le seul obstacle à la solidarisation des *eves*.

En effet, un motif récurrent dans les dystopies est le fait de retirer aux citoyen·ne·s l'accès à l'écriture et à la lecture (Baccolini 1992, 138) — le motif de l'autodafé des livres dans *Fahrenheit 451* (Bradbury, 1953) l'indiquait déjà. Le nonaccès à la langue dans un contexte dystopique est analysé par Raffaella Baccolini dans sa lecture de *Handmaid's Tale*. Dans l'article en question, « Breaking the Boundaries: Gender, Genre, and Dystopia », la chercheuse observe l'utilisation de la langue par Offred, la narratrice : « Because language defines reality and gives power, it is precisely language that provides [Atwood's] character a source of freedom. [...] The theft and reappropriation of language, allow Offred to reclaim her identity as well » (1992, 143). Sous le régime dystopique dépeint, le simple fait de raconter

---

<sup>38</sup> Voir l'article de Ann M. M. Childs « The Incompatibility of Female Friendships and Rebellion » (Day, Green-Barteet et Montz 2016, 187-201).

son histoire est un geste transgressif : « By telling her story she reclaims language and defies the regime and its patriarchal laws » (144). Puisque la langue « is a key weapon for the reigning dystopian power structure » (Baccolini et Moylan 2003, 5-6), c'est aussi par la langue que peut advenir la résistance des protagonistes. Ainsi, l'analphabétisme des *eves* dans *Only Ever Yours* (tous les outils technologiques fonctionnent par la reconnaissance vocale) et le non-accès à une parole libre peuvent être compris comme des entraves à la formation d'une communauté (de femmes).

Dans son article « Gender roles in children's fiction », Judy Simons se penche sur le caractère genré du champ de la littérature jeunesse, ayant historiquement toujours été scindé en une production pour garçons et une production pour filles. Simons révèle comment les rôles (et les idéologies) de genres sont représentés dans ces œuvres conformément au public visé (masculin ou féminin). Ce sont les propos que Simons tient sur le rôle que joue la créativité dans les fictions pour filles qui retiennent mon attention. Du roman *Little Women* de Louisa May Alcott (1869), Simons dit que la féminité y opère sa fonction civilisante traditionnelle (Grenby et Immel 2009, 150), mais elle ajoute : « What Alcott conveyed most empathically is that girlhood creativity could serve as the basis of a new role model for fictional female characters » (150). Selon Simons, *Little Women* a inspiré bien d'autres « girl's stories » lui ayant succédé à représenter l'acte de création comme un signe d'agentivité (150). Particulièrement significatif pour les personnages féminins, la créativité serait à lire « as a means of coping with the constraints imposed by gender » (151). Sans que cette créativité n'en vienne à « disrupt[er] ideological and social orthodoxies » (151), les arts offriraient une plate-forme, une source d'expression de soi pour les filles. Enfin, Simons considère que la longévité de plusieurs titres jeunesse adoptant cette vision « suggests that there remains a need for stories which posit creativity as an alternative means of fulfilment for girls denied, by the limitations of gender propriety, full freedom to express themselves in society at large » (152).

Or, la créativité n'est pas une possibilité dans *Only Ever Yours*. Les *eves* sont limitées<sup>39</sup> autant dans leurs choix vestimentaires — elles choisissent leurs vêtements parmi une sélection

---

<sup>39</sup> À ce sujet, voir. Amy L. Montz « Rebels in Dresses : Distractions of Competitive Girlhood in Young Adult Dystopian Fiction » (Day, Green-Barteet et Montz 2016, 107-121). Selon elle, le système en

offerte dans « the School's fashion closet » (OEY 12) — qu'alimentaires — le buffet est divisé en trois sections : « lo-carb », « tasty/healthy » et « 0-kcal » (OEY 27). Les *eves* ne savent ni lire ni écrire, mais elles n'ont également aucun matériel (papier, crayon, instruments), aucune liberté, pour créer quoi que ce soit. À quelle forme d'expression de soi les *eves* ont-elles accès? Tout ce qu'elles ont est leur tablette qui leur sert *ad nauseam* une culture (réseaux sociaux, émissions de télé-réalité, applications) participant de leur conditionnement. Qui plus est, la seule plate-forme, le seul exutoire pour s'exprimer, pour exercer une construction identitaire par les mots, se joue concrètement sur les applications auxquelles leur tablette numérique leur donne accès. Par exemple, *MyFace* est l'équivalent d'un Facebook où tous les statuts sont en format audio — les *eves* dictant à voix haute et enregistrant leur voix pour mettre à jour leur page. Ce geste leur donne un sentiment de validation, le sentiment d'être vue : « A shiver of satisfaction runs through me as the video-status uploads, as if this somehow proves that I'm real. I exist » (OEY 3). La corrélation entre le compte *MyFace* et le sentiment d'exister fonctionne aussi en sens inverse, tel que le révèle freida au sujet d'isabel qui se soustrait de cette plate-forme : « Her page is empty; no one has posted anything publicly in months. She might as well be dead » (OEY 262). L'étendue de la dépendance des *eves* aux réseaux sociaux et à leur *ePad* est soulignée quand on les punit en leur coupant l'accès à leur appareil électronique :

I do the splits perfectly in PE. I lose half a pound in two days. I get the spinach and pig-meat frittata from the lo-carb section for lunch. And no one else knows. I mentally construct a MyFace status, polishing the memories carefully until they shine. The need to record my life is as fundamental as my need to breathe. Without MyFace, I'm floating. I have nothing to anchor me down, to prove I exist. (OEY 105)

Malgré l'importance accordée à leur page, on se rend compte que les *eves* y disent la même chose. Elles répètent sur le réseau social les événements de la journée auxquelles toutes ont assisté et ce sont les seules publications qu'elles voient. Leurs seules « amies » sont les filles de leur cohorte, les mêmes avec qui elles passent déjà tout leur temps, ce qui vient appuyer

---

place opère son contrôle en offrant des choix limités et en donnant donc une illusion de choix et de liberté. Montz se penche sur cette limitation de choix en termes de rébellion quant au contrôle social de la féminité.

l'idée que les *eves* forment une collectivité, une masse fusionnelle, constamment en réseau, connectées en permanence aux autres membres du groupe.

Ainsi, elles publient sur les réseaux les unes pour les autres. *MyFace* devient en ce sens un lieu où performer son éducation aux yeux de ses pairs et où une surveillance se joue :

The MyFace newsfeed is clogged. I listen to megan's status, then daria's, then gisele's. All are the same, blow-by-blow accounts of what happened in Comparison Studies, accompanied by countless fotos of christy in her underwear. I know I should update my status, put something generic like "Fat women should be made obsolete," but I don't have the energy. (OEY 65)

En raison du contexte dans lequel elles évoluent, ce n'est donc pas réellement leurs pensées (indépendantes et autonomes) et leurs opinions (réelles) qui sont partagées, données à entendre sur *MyFace*. freida est très consciente de ce qu'elle peut dire. Les *eves* y répètent simplement ce qui est attendu d'elles pour prouver qu'elles ont assimilé leurs leçons. De fait, les *eves* deviennent une courroie de transmission pour les régimes discursifs et idéologiques. Le discours institutionnel contamine ainsi la voix des *eves* qui reprennent à leur tour les propos et les idées mis de l'avant par les éducatrices. Le transfert d'un savoir-être est assuré par elles, entre elles : les filles remâchent sans cesse les messages, les idéologies, avec lesquels on les socialise, conditionne et endoctrine depuis toujours. Or, même si la pensée libre est une denrée rare, je soutiens qu'elle est existante et qu'elle est peut-être la seule forme possible de résistance.

On en remarque une manifestation dans le discours d'agyness, cette *eve* qui est depuis toujours au dernier rang du classement, que freida décrit comme « the only eve in [their] class [she doesn't] feel threatened by » (OEY 246) et qui enjoint freida à être elle-même (OEY 72). agyness est en décalage avec les autres, principalement en raison de sa vocation<sup>40</sup> de *chastity* qui l'exclut d'emblée de la compétition. C'est justement le fait de ne pas prendre part à la compétition qui fait d'elle la seule *eve* à ne pas avoir peur de megan : elle lui tient tête, ne se

---

<sup>40</sup> Les autres *eves* jugent sévèrement ce terme : « I like agy, but we all know becoming a chastity isn't a vocation. It's just a way of dealing with any eves whom, for whatever reason, the men find unappealing but who haven't done anything bad enough to warrant being sent Underground. Inductions into the third of the chastities are so rare we don't even receive instruction in School about chastity-life » (OEY 39).

gêne pas pour lui mettre au visage ses contradictions (OEY 247). Elle ne craint pas les représailles et la marginalisation sociale qui découle de ne pas être dans les bonnes grâces de cette dernière et agit comme elle l'entend, n'ayant rien à perdre. Même si agness ne se rebelle pas contre l'autorité, son discours opère un renversement. Dans la scène du rassemblement nocturne au jardin où les *eves* prennent part à un jeu de comparaison, elle est la seule *eve* à oser formuler sa préférence pour angelina dans un vote opposant cette dernière à megan. freida, elle-même, n'arrive pas à admettre à voix haute son opinion réelle (OEY 86). En pensant et en énonçant qu'au-delà de l'apparence la personnalité importe aussi, agness se situe dans un contre-discours, alors que chastity-ruth (qui surgit et interrompt le jeu) abonde dans le même sens que megan selon qui « [b]eing pretty is all that matters » (OEY 87). Une certaine résistance est alors incarnée par agness, ce qui lui vaudra d'être qualifiée de féministe (seule occurrence du mot dans le roman). Comment expliquer qu'agness pense différemment, alors qu'elle deviendra institutrice et devra assurer l'intégration de cette idéologie? Le système fait défaut et, visiblement, la transmission ne se passe pas comme voulu.

### 3.2 freida : figure de proue de la résistance

J'ai évoqué que la narration, assurée par freida, est l'un des moyens employés par l'auteure pour éviter de reconduire les stéréotypes de la *Chosen One*. Je défendrai maintenant qu'il faut lire au-delà de ce que j'ai décrit et qualifié de « contraintes dystopiques » dans le second chapitre, soit les descriptions apparaissant superficielles (apparence physique, vêtements, repas) et les méchancetés que les *eves* se disent ou se font vivre. Une lecture au premier degré mène à percevoir ces descriptions et ces scènes comme du contenu peu important qui reconduit aveuglément les stéréotypes des relations entre femmes; opérer une telle lecture empêche la lectrice d'accéder à toute la portée critique de la narration. freida, la narratrice d'O'Neill, n'est pas dupe. À la manière d'Offred dans *The Handmaid's Tale* (Atwood, 1985) qui exprime sa résistance depuis un monologue intérieur<sup>41</sup>, freida, figure centrale dans *Only Ever Yours*, analyse et commente grâce à l'acuité de son regard.

---

<sup>41</sup> Au sujet de l'adaptation de cette narration à l'écran, voir l'article « Hook and Eye » (Leyda 2018).

Déjà, l'espace mental que les distractions<sup>42</sup> (que constituent les choix vestimentaires et les diètes alimentaires) occupent dans la vie des *eves* est relevée par freida lorsqu'on annonce à la cohorte que leurs *rankings* hebdomadaires ne seront pas pris en compte par les *Inheritants*. La réaction d'indignation de freida, qui verbalise la pression vécue, met en lumière le système de classement comme un outil de contrôle et de manipulation :

Meaningless? What was the point then? What was the point of all those sleepless Sunday nights, anxiety about the Monday foto writhing in our bellies? Sixteen years of being told that the rankings are *everything*, that they are our self-worth and the only indicator of our value. *Meaningless?* (OEY 133-134)

La narratrice reprend un discours similaire à l'approche du jour de la *Ceremony*, soulignant entre autres son rapport d'obéissance à l'autorité et le temps qu'elle aurait consacré (peut-être en vain) à soigner son apparence :

They have told us in order to succeed we need to be good girls, we need to follow the rules, we need to look pretty and speak nicely and be pleasant. I've tried. I've waxed every last hair on my body. I have taken my pills. I have gone to bed hungry every night since I was four years old. I've done everything they have told me to do and here I am, ten day lefts, and I don't know if it's enough. (OEY 295)

Le conditionnement des *eves* est ainsi présenté de manière satirique. Si cette satire se situe dans l'exacerbation dystopique, elle passe principalement par les propos tenus par freida<sup>43</sup>. Assurant entièrement la narration, la voix de la protagoniste est le vecteur qu'O'Neill emploie afin d'exprimer une critique du système dépeint.

L'éveil de conscience de freida est progressif. Au départ, le ton de sa critique est peu assumé même si on perçoit son incertitude et ses doutes : « I guess I should be grateful » (OEY 11);

<sup>42</sup> J'emprunte le terme qu'emploie Amy L. Montz dans « Rebels in Dresses : Distractions of Competitive Girlhood in Young Adult Dystopian Fiction » (Day, Green-Barteet et Montz 2016, 107-121).

<sup>43</sup> L'idée n'est pas ici de dire que freida est une *eve* exemplaire, différente, ou mieux que les autres. Elle reconduit de nombreux discours, n'est pas toujours « *congenial* » avec les autres et adopte l'état d'esprit de la compétition, percevant Isabel pour un court instant comme rien d'autre qu'« [a]nother competitor » (OEY 168). D'ailleurs, elle n'a pas le même esprit critique face aux hommes (le *Father* et les *Inheritants*) qu'aux femmes (les *chastities* et les *eves*). Par contre, l'accès aux raisonnements de freida, par son monologue intérieur, permet de constater la tension entre l'endoctrinement qu'elle subit depuis toujours et son éveil de conscience. C'est entre autres sa peur pour son avenir et sa faible estime personnelle (inévitables dans un tel contexte) qui suscitent (et expliquent) une hargne contre les autres : « If only I could throw them all on the pyre. I would watch happily as they turned to ashes until I was the only one left. Surely then I would be good enough » (OEY 320).

« It's for our own good, I suppose. *I know* » (OEY 41); « I know I should » (OEY 65); « I suppose she's right » (OEY 230). Les doutes de freida (marqués par la récurrence des « I guess » et « I suppose ») sur les pratiques dystopiques sont un premier son de cloche sur la possibilité de sa résistance. Même lorsque son opinion diverge, freida sait ce qu'elle devrait penser, ce qu'on voudrait qu'elle pense. Sa perspective critique traverse ainsi la narration faite au présent. La protagoniste analyse les comportements des étudiantes, mais ses commentaires ne se limitent pas aux autres personnages, certains passages sont autoréflexifs, consciente que ses propres choix méritent parfois d'être interrogés. Sa relation triangulaire avec megan et isabel, devant prêter allégeance soit à l'une soit à l'autre, relève ainsi de calculs compliqués. Elle sait ce qui est en jeu. Bien qu'elle se moque intérieurement de megan, elle sait que, comme megan détient le pouvoir, elle ne peut se permettre de se la mettre à dos. Elle offre également une fine lecture de la dynamique du groupe lorsque les *eves* prennent position et se séparent dans la salle de classe pour se diviser entre le clan de megan et celui d'isabel :

I watch the rest of the girls spilling into the room. There is an almost imperceptible pause, their eyes darting between isabel and the rest of us. It's like a documentary on the Nature Channel, wild animals sniffing the air to determine who is the alpha. They want to know where they should place their loyalties. (OEY 175)

L'incipit du roman positionne d'emblée freida comme un danger potentiel pour l'institution : « The chastities keep asking me why I can't sleep. I am at the maximum permitted dosage of SleepSound, they say, eyes narrowed in suspicious concern » (OEY 1). Tout en la rendant suspecte, car différente, son problème de sommeil la sépare des autres *eves* : « [I am] yearning to join the perfectly synchronized breathing of my sisters. I can hear them now, sucking artificial heat into their lungs greedily, oblivious to me, lying in my cot, buzzing like an exposed wire » (OEY 2). Éveillée durant la nuit, freida entend les messages de conditionnement qui jouent en boucle :

*I am a good girl. I am pretty. I am always happy-go-lucky.* The robotic voice spills down the walls and crawls along the floor, searching for a receptive ear. And we *eves* are more receptive when sleeping. We are like sponges, absorbing beauty, becoming more and more lovely as we dream. More and more valuable. Except for me. Night after night I lie awake, nothing but the Messages to distract me from my clamoring thoughts. chastity-ruth says thinking too much robs you of your beauty.

No man will ever want a companion who thinks too much. I do try to be more controlled. I try to shape my mind into nothingness. (OEY 2)

En plus de l'isoler de ses pairs (certaines n'auront jamais eu conscience de cette voix durant leur sommeil), freida s'excluant elle-même du groupe, la nuit offre à la protagoniste un moment pour réfléchir, un moment que les autres n'ont pas. L'explication de cette insomnie, donnée beaucoup plus tard dans le roman, est liée au parcours singulier de freida. Un retour en arrière rejoue l'épisode de ses premières menstruations, quatre ans plus tôt. Après avoir passé la journée en douleur sans se plaindre — « I had been feeling ill [but] [...] I didn't want to seem weak » (OEY 205) —, freida se réveille dans ses draps tachés de sang. L'épisode, auquel on ne l'avait jamais préparée, est traumatisant : « I screamed and screamed and screamed. I never could sleep without meds after that » (OEY 205). Comme elle était la première de sa cohorte à être menstruée, son expérience diverge de celle des autres : « It happened to everyone else within two months of me[...] [...] But at least the others were prepared. At least they knew it was coming » (OEY 206).

La singularité de freida est perçue négativement au sein de l'institution scolaire. Le discours de l'institutrice en chef la marque comme le maillon faible du groupe, ce qui la distingue également des personnages principaux féminins généralement mis en scène dans les dystopies pour adolescent-e-s. Dès le départ, freida a été, pour de mauvaises raisons, remarquée par chastity-ruth :

I [chastity-ruth] walked from cot to cot, looking at each new-design in turn. And there you were, your face screwed up, making so much noise and commotion, drawing all that attention to yourself. [...] If my instincts were right, and they were *always* right, you were the runt of the litter, the one who wouldn't withstand the race. There's always one, every year, and eve that has a little 'accident', then another, then too many accidents to ignore. (OEY 398)

Qui plus est, la critique dans la voix de freida se fait sentir dès l'âge de quatre ans. Lors de leur entrée à l'école, les *eves* se font expliquer les raisons scientifiques de la nécessité de l'institution. L'explication biologique (et la quantité de discours idéologiques qui la sous-tendent) est mise de l'avant par les autorités pour justifier le système et l'oppression des *eves* qui en découle. On leur dit qu'elles sont « fortunate » (OEY 50) d'être accueillies à l'école. Puis, on leur montre une vidéo de propagande :

The infamous "girl Graves," thousands of unwanted daughters disposed of in an ever-expanding hole, their heads crushing against each other like broken china dolls. Drugstores with shelves upon shelves stacked with gender-specific fertility drugs as easy to buy as chewing gum. And the body learned. It learned that a female baby was an invader, come to steal her mother's beauty<sup>44</sup>. A female baby was dangerous. (OEY 50)

On use ainsi de la peur pour expliquer le génocide des filles et le blâme est porté sur la population, plus spécifiquement sur les femmes qui n'ont plus voulu enfanter de bébés-filles. chastity-ruth explique que la visée du système est simplement d'assurer la survie de l'espèce humaine :

There was concern of course [...] when years passed in the Zones and no female babies were born. Soon there was only a handful of the original women left, all past childbearing age, and the threat of extinction seemed far too certain. Genetic Engineers were forced to *create* women to ensure the survival of the human race. And since they had the opportunity, it would have been foolish not to make necessary improvements in the new women, the eves. [...] And the Schools were formed to house them. (OEY 50-51)

Du haut de ses quatre ans, freida questionne alors l'institutrice sur la logique du système : « Why didn't they give the girl babies to the companions to raise as their own? » (OEY 51) Le raisonnement ne plaît pas à l'autorité, « identifying [her] as trouble » (OEY 51) : « We [the eves] were not designed to ask questions » (OEY 209).

### 3.2.1 La *narrative intimacy* selon Sara K. Day

Il n'y a rien de spécial, d'exceptionnel, à ce que la narration d'*Only Ever Yours* soit au « je ». C'est un principe de base (*staple*) en littérature jeunesse (Day 2013, 4), parce que cette forme est vue comme un moyen de réduire la distance entre l'auteur-e (adulte) et son lectorat (enfant) par le biais de la voix narrative d'un personnage enfant (Thaler et Jean-Bart 2002, 159-160). Mais on peut se demander si ce type d'énonciation a des implications particulières dans le contexte de la compétition. Nous avons vu, au premier chapitre, que c'est le point de

<sup>44</sup> Cette idée de la beauté comme un bien que l'on risque de perdre ou de se faire voler que l'on trouve dans le discours de propagande servant à justifier le système est reprise de manière récurrente dans les propos tenus par freida. Le rapport aux autres *eves* est ainsi un rapport d'envie où l'on voudrait prendre quelque chose à l'autre : « I breathe in deeply, as if I could suck in her mesmerizing beauty and steal it from her » (OEY 6). La minceur est également pensée comme une ressource limitée : « isabel is the skinny eve in the class now, [...] the one that the other eves are urging to gain weight in case she's taking all of the available thinness for herself, stealing it from the rest of us » (OEY 191).

vue depuis lequel l'histoire est racontée — la positionnalité de la narratrice dans l'espace physique et dans l'espace social — qui fait en sorte que la perspective dystopique est déterminante dans le récit plutôt que de n'être que le pâle arrière-plan qui sert de prétexte à la compétition (ce qu'exemplifie une série comme *The Selection* par Kiera Cass).

La chercheuse Sara K. Day s'intéresse aux particularités de la narration à la première personne dans les œuvres contemporaines pour l'adolescence, dans lesquelles la critique en est venue à prendre pour acquis (et donc, à ne pas interroger) « [the] familiar, relatable first-person narration » qui prédomine dans la production (2013, 207). C'est avec *Reading Like a Girl. Narrative Intimacy in Contemporary American Young Adult Literature* que « Day coins the term "narrative intimacy" to refer to the implicit relationship between narrator and reader that depends on an imaginary disclosure and trust between the story's narrator and the reader » (s.p.). Bien qu'elle considère que la *narrative intimacy* ne se limite pas à un corpus littéraire particulier, Day soutient que les auteures de beaucoup de romans américains « for and about adolescent women » (3) brouillent les frontières entre fiction et réalité en travaillant à ce que le lectorat s'identifie si fortement aux personnages qu'il les perçoit comme des pairs, des connaissances, voire comme des amies (3). Selon Day, ce serait précisément par l'usage de la *narrative intimacy*, c'est-à-dire « by constructing narrator-reader relationships that reflect, model, and reimagine intimate interpersonal relationships through the disclosure of information and the experience of the story as a space that the narrator invites the reader to share » (3), qu'opérerait « this blurring of boundaries » (3).

Il m'intéresse d'exposer la réflexion tenue dans *Reading Like a Girl* sur les enjeux de dévoilement et de confiance dans la relation narratrice-lectrice afin d'illustrer comment la compétition, dans *Only Ever Yours*, est dépeinte par le biais de ce type de narration décrit par Day. La *narrative intimacy*, que je considère être, d'une certaine manière, à l'œuvre dans le roman de O'Neill, influence la représentation de la compétition en ce qu'on a seulement accès au point de vue de la protagoniste-narratrice (Freida). Il faut cependant souligner que je transgresse un peu l'usage de la notion puisque le monologue intérieur de Freida n'interpelle pas directement la lectrice. Pour Day, la construction des figures de la narratrice et de la lectrice, ainsi que la création du « emotional bond » (4) les liant, requiert

a first-person narrator *who self-consciously discloses information and who implicitly or explicitly signals an awareness and expectation of a reader*, either through direct address (which may identify the specific audience to whom the story is being related) or through a more general construction of the narrator's tale as disclosure, confession, or other interpersonal discourse. (4. Je souligne.)

Contrairement aux cas de figures étudiées par Day, il n'y a pas clairement d'adresses ou de destinataires dans la narration de freida. Les rôles de « *storyteller* » et de « *listener* » ne sont pas explicités dans le cadre d'une « narrative relationship » (4), et freida n'apparaît pas investir consciemment un quelconque processus de *storytelling* (144). Par contre, force est d'admettre que les thématiques explorées dans *Only Ever Yours* rejoignent le contenu sur lequel se penche la chercheuse. En effet, Day considère que ces rôles investis par la narratrice et la lectrice

are highlighted by the content of the texts, particularly the narrators' experiences with friends, objects of romantic affection, and others; the narrators' stories frequently reveal a desire to share personal, private feelings, questions, and struggles as well as a hesitation to share them with other characters within the fictional world of the novel. (4)

De fait, les enjeux de « privacy, secrecy, and trust » (4) sont également des problématiques centrales à la littérature dystopique : « A common trope in such literature is the emphasis on the lie, the secret and unsavory workings of the society that the teen hero uncovers » (Hintz et Ostry 2003, 9).

Depuis la relation narratrice-lectrice, Day s'intéresse aux notions d'intimité et de dévoilement de soi, ainsi qu'aux « risques » qui y sont associés : « Intimacy thus requires both a willingness to open oneself to the possibility of betrayal and an understanding that the information, feelings, or experiences shared with another may be used as weapons » (6). Considérant « the process of disclosure » (6) comme un moyen de créer et de maintenir un rapport intime, et spécifiant que la *narrative intimacy* repose sur « a narrator's willingness and ability to disclose to the reader thoughts, feelings, and experiences » (6), Day observe ainsi « the manner in which readers are encouraged to identify with the successes and defeats of that central character » (23). Elle constate que ce qui rend le dévoilement de soi possible chez les narratrices de son corpus est le fait que la lectrice se situe à l'extérieur du texte (27). Les risques encourus par la narratrice sont ainsi moindres (voire inexistants) que si elle

divulguait les mêmes informations aux autres personnages (amies, amoureux) évoluant dans l'univers fictif avec elle :

Because the reader exists outside of the text, the narrator may make confessions and reveal secrets without fears of the negative responses or violations that characters within the texts may pose. [...] Ultimately, then, novels that employ narrative intimacy suggest that the only "safe" space within which to fully explore the possibilities of intimacy is the impossible narrator-reader relationship. As the novels discussed here illustrate, this paradox reflects the larger cultural contradictions that surround young women as they navigate their relationships and attempt to determine what they should share, how much they should share, and with who they should share it. (27-28)

Adoptant une approche féministe, Day explique son choix de perspective par les attentes culturelles contradictoires auxquelles sont confrontées les adolescentes. Elle en vient ainsi à réfléchir aux représentations de l'amitié entre filles dans les œuvres, à ce que ces œuvres disent, transmettent, en terme d'idéologies, sur ces amitiés.

Se servant des « *self-help books* » et des magazines destinés aux filles, Day analyse les discours qui y sont tenus sur l'amitié afin de montrer la construction sociale de diverses idées préconçues :

*Queens Bees and Wannabes* [le livre de psychologie ayant inspiré le film *Mean Girls*] is not unique in its celebration and condemnation of teenage girls' friendships. Many other post-Reviving Ophelia works explicitly frame friendship and social hierarchies in terms of survival [...] [Some works] more implicitly create the impression that young women must approach their social interactions as something of a war zone, one that requires them to strategize and build courage. (31).

Cette idée de survie que soulève Day, cette manière de voir l'amitié et les hiérarchies sociales dans le contexte de l'école secondaire, n'est pas loin de ce que je disais au sujet d'*Only Ever Yours* où j'ai décrit la compétition selon les termes très darwiniens de « *survival of the fittest* ». Ces textes qu'analyse Day contribuent à la construction d'un imaginaire social où l'on considère dangereuses les amitiés entre filles : « The construction of friendships as a "double-edged sword" reflects a larger cultural tendency to understand the relationships between adolescent women as either crucial or detrimental to their psychological, emotional, and social "survival" » (29). La stratégie patriarcale qui consiste à dépeindre l'amitié entre filles

comme un danger pour elles-mêmes participe à empêcher l'élaboration d'une solidarité féminine<sup>45</sup>.

Au fil de ses analyses, Day explique les différents rôles que peut en venir à adopter la lectrice par rapport à la narratrice : amie, « partner in desire <sup>46</sup>», thérapeute, lectrice du journal intime (180). La théorie de Day éclaire ma lecture, car la personne qui lit d'*Only Ever Yours* prend part à la compétition comme alliée, comme supportrice de la concurrente qui la relate. Les opinions de la protagoniste (sur les hommes, sur les autres *eves*) deviennent également celles de la lectrice puisque la protagoniste est sa seule source d'informations. Cette relation privilégiée avec freida permet aussi, comme lectrice, d'avoir accès à la portée critique de cette narration : freida y divulgue ce qu'elle ne peut pas formuler à voix haute. Il serait trop dangereux, dans l'univers qu'elle habite, d'admettre ce qu'elle sait et ce qu'elle pense réellement. Ainsi, alors que Day soutient déjà que « the prevalence of narrative intimacy in contemporary American literature for adolescent women reflects a concern with the threats posed by these interpersonal connections [friends and romantics partners] » (4), il est facile d'imaginer en quoi ces menaces sont exacerbées dans le contexte d'une dystopie et d'une compétition.

En effet, le contexte compétitif d'*Only Ever Yours* ferme complètement la porte à la possibilité d'une relation intime : les risques sont trop grands que le dévoilement de soi en vienne à jouer contre les *eves*, à ruiner leurs chances. On le voit dans les tentatives de megan d'obtenir des informations compromettantes sur freida afin de la disqualifier. L'idée de la narration comme un lieu sécuritaire de dévoilement fait ainsi écho à la notion du secret comme trope, récurrent dans les dystopies adolescentes. « Information is currency in the

---

<sup>45</sup> Faisant écho aux propos d'Adrienne Rich, Janice G. Raymond écrit, dans *A Passion for Friends. Towards a Philosophy of Female Affection* : « By blaring the hetero-relational message that "women are each other's worst enemies," men have ensured that many women will be each others' worst enemies. The obstacles to female friendship get good press. The message functions as a constant noise pollution in women's lives and is heard in many different places. Constant noise about women not loving women is supplemented by the historical *silence* about women always loving women. Women-hating-women take their sustenance from the silence that surrounds women-loving-women » (1986, 151).

<sup>46</sup> Elle donne l'exemple de la série *Twilight*, les lectrices partageant avec Bella, la narratrice, un désir (romantique, mais aussi charnel) pour son intérêt romantique (Edward).

School, and I'm withholding » (OEY 269), explique freida, consciente que de garder le silence est un moyen de se protéger et de survivre<sup>47</sup>.

De fait, dans le roman, la focalisation unique est utilisée pour entretenir les secrets et le suspense (on ignore autant que freida ce qui arrive à isabel). Suite aux révélations et au dénouement, lorsque l'on apprend la vérité et les motivations derrière le comportement des autres personnages, les gestes peuvent alors être interprétés autrement (de l'ordre de la résistance pour ce qui est d'isabel). La narration au « je » maintient ainsi notre ignorance en tant que lectrice, et nous sommes influencées par la perception de freida dans notre compréhension des événements. Ce lien de connivence que la lectrice partage avec la narratrice fait en sorte qu'elle est amenée à se ranger de son côté. La notion de *narrative intimacy* développée par Sara K. Day est pertinente puisqu'en raison du contexte d'*Only Ever Yours*, freida ne peut parler à personne (surtout depuis que sa meilleure amie a pris ses distances avec elle). Les autres *eves* sont vues comme des menaces, ce qui participe de la solitude et de l'isolement de freida. Elle ne peut se permettre d'être intime, synonyme de vulnérabilité et de danger, comme l'illustrent les diverses trahisons dont elle est victime<sup>48</sup>. Bref, Day nous permet de mieux lire la critique articulée à même la voix de freida, de mieux comprendre en quoi le fait d'assurer la narration rend sa résistance évidente. Par contre, dans un même temps, cette narration obscurcit que les autres *eves* résistent aussi. freida n'est pas la seule *eve* de sa cohorte à perturber le système et la compétition, comme nous l'avons vu avec agness et comme je continuerai de le souligner tout au long de ce chapitre.

### 3.2.2 Être une *eve* racisée

En plus d'être l'entité narrative et focalisatrice, freida occupe une position de sujet excentrique. Elle est différente et en marge des autres *eves*. La critique qu'elle porte se lit ainsi à même sa corporéité. Dans l'univers d'*Only Ever Yours* (mais aussi dans la majorité des œuvres du corpus dystopique), les attentes par rapport à la féminité adolescente — exacerbées par le contexte dystopique où les idéaux de beauté sont poussés à l'extrême —

<sup>47</sup> Au sujet du mensonge et du secret et de leurs rapports à la notion de survie, voir *Secrets, Lies and Children's Fiction* (Mallan 2013).

<sup>48</sup> Pensons par exemple au moment où megan l'embarrasse volontairement devant Darwin en évoquant l'épisode de ses premières menstruations (OEY 203).

s'arriment également au racisme de la société. La conformité et l'homogénéité des corps dans les dystopies s'expliquent par une standardisation opérée à partir d'une certaine conception de la beauté, généralement eurocentrique. Contrairement à ce qu'on reprochait à plusieurs textes dystopiques pour l'adolescence, l'effacement des différences est problématisé par O'Neill. Dans le cas de la production des *eves*, « [a]n easy way to ensure equality of standards is to create consistency » (OEY 60). De fait, bien qu'une *eve* dans la Euro-Zone puisse avoir été fabriquée à partir de l'image d'une femme japonaise, on explique que les « variations have been regulated » (OEY 60). freida exprime son opinion sur la diminution des traits asiatiques de sa collègue, une uniformisation la rendant pratiquement interchangeable avec une femme blanche :

I would never say this aloud, but I sometimes think the modifications have left liu's features almost bland, so diluted that they are almost interchangeable with mine, or megan's, or naomi's. All that is different is our skin tone and hair color. But at least we still have some diversity, however marginal. It's rumored that nowadays only blond, blue-eyed girls are designed in the Afrika- and Chindia-Zones, their past literally whitewashed. (OEY 60-61)

Ne serait-ce que par la connaissance et l'usage du mot « *whitewashed* », c'est la sérialisation uniforme des femmes tout autour du globe que la narratrice critique dans ce passage. Si elle est capable d'une telle sensibilité, c'est que freida est elle-même une femme racisée. Par son discours, elle dénonce ce rapport à la beauté qui prend appui sur les idéaux occidentaux, qu'elle dénote autant à l'interne (dans la dynamique entre les *eves*) qu'à l'externe (dans les votes des hommes qui tendent à privilégier les filles blondes et blanches). Il est difficile pour freida de ne pas intérioriser ce racisme et l'on constate son rapport conflictuel à sa couleur de peau marquée par la haine et le sentiment de n'être pas « enough<sup>49</sup> » : « [I] scan my face in the mirrored wall. I do this every morning, a part of me hoping that I'll have been magically transplanted into a different body during the night—isabel's or megan's maybe. That I'll wake up and be paler, thinner, different. *Better* » (OEY 9). Sujette ou témoin d'insultes racistes au quotidien, freida est même qualifiée de pure fantaisie sexuelle par chastity-ruth :

---

<sup>49</sup> « I stare at myself in my mirrors, imagining taking a grater to my skin, peeling off the top layer. My bones might be white enough » (OEY 75).

"Honestly, #630, I'm sure he [Darwin] thought you were good for a bit of fun, but it's unlikely he ever considered you companion material, my dear. Not you. He'll probably find some . . ." she pauses, looking me up and down, "exotic companion to quench any physical urges. Maybe, from time to time, he'll even close his eyes and pretend it's some girl he used to know, some girl whose name he can't quite remember." (OEY 396-397)

Ces violences psychologiques subies par freida ne sont pas vécues par la majorité des autres *eves*. Celles qui ne sont pas blanches sont de rares exceptions, et l'on se demande pourquoi sont fabriquées des *eves* racisées. Tout le contraire de l'idéologie de consolation, on explique justement que l'eugénisme gagne du terrain dans la fabrication des filles : dans certaines *Zones*, elles sont désormais toutes conçues blanches, blondes et avec les yeux bleus.

Cette mêmeté (*sameness*) des personnages féminins dans *Only Ever Yours* renvoie à la notion de *white privilege*, au fait de privilégier la blancheur. Mary J. Couzélis l'explique dans son article, la notion de *sameness* dans les textes dystopiques « is racialized by the privileging of whiteness » (Basu, Broad et Hintz 2014, 135) et tend à faire en sorte que l'on n'interroge pas « how race is involved in those definitions [of beauty] » (135). Si Louise O'Neill ne prenait pas en compte la question raciale dans *Only Ever Yours*, comme l'écrit Couzélis, « [the novel would] perpetuate the hegemonic status quo of pretending race does not matter, which only privileges the dominant race » (132). Mais O'Neill ne laisse pas le privilège blanc être invisibilisé, et elle ne laisse pas non plus la blancheur de l'institution inadressée, comme nous l'avons vu avec l'exemple de freida qui critique l'élimination des différences raciales. Ce désir de mêmeté, de blancheur, Martine Delvaux considère qu'il se trouve dans la figure des filles en série : « Le désir qui se répète d'une image de filles en série à une autre est toujours le même. Mince et blanc, il exige certains critères : une grosse poitrine, une taille fine, un ventre plat, de longues jambes galbées et une chevelure lisse et blonde » (2018, 13).

### 3.3 Les *eves* et la sérialité

#### 3.3.1 Les filles en série selon Martine Delvaux

Pour comprendre la production sérielle, uniforme et homogène des filles — phénomène exacerbé dans *Only Ever Yours*, tel que l'illustrent la catégorie « *eves* » et l'oppression généralisée et systémique des filles qui en découle —, la figure des filles en série, proposée par Martine Delvaux dans son essai du même nom, est incontournable. Les personnages

féminins que j'étudie illustrent parfaitement l'idée d'une standardisation homogène des filles : « Les filles en série ne sont pas la mise en forme des filles telles qu'elles sont ; c'est une mise en forme des filles comme on souhaite qu'elles soient » (Delvaux 2018, 37). La description qu'en fait l'auteure ressemble à ce que l'on pourrait dire des *eves* :

Les filles en série sont ces jumelles dont les mouvements s'agencent parfaitement, qui bougent en harmonie les unes aux côtés des autres, qui ne se distinguent que par le détail d'un vêtement, de chaussures, d'une teinte de cheveux ou de peau, par des courbes légèrement dissemblables... Filles-machines, filles-images, filles-spectacles, filles-marchandises, filles-ornements... elles sont l'illusion de la perfection. (28-29)

L'objectivation des femmes passerait ainsi précisément par leur organisation sous la forme de série, ce que Delvaux décline à travers plusieurs cas de figure (Barbie, ballerines, Femen, *Playboy bunnies*, etc.)

Or, la sérialité a deux visages et l'objectif de l'ouvrage se veut double. Dans un premier temps, *Les filles en série* permet de penser l'aliénation des filles à travers leur sérialisation. Delvaux montre que la domination masculine s'exprime par la reproduction mécanique des filles (ce que l'on a vu au chapitre précédent et qui est visible dans la prémisse du roman à l'étude). Dans un deuxième temps, elle pose en quoi le geste de se rassembler fait de cette sérialisation le lieu possible d'une résistance<sup>50</sup> (ce dont je cherche, dans ce chapitre, à démontrer la présence dans *Only Ever Yours*). *Se mettre en série* pourrait ainsi être une forme de subversion<sup>51</sup>, un moyen de faire face à la répétition de la même image (le modèle de beauté féminin occidental) qui perpétue l'aliénation des filles. C'est en articulant la féminité en fonction d'une multiplicité que Delvaux parvient à concevoir une forme de résistance des filles depuis la puissance d'une sororité.

<sup>50</sup> Cette mise en série est ce qui m'apparaît à l'œuvre dans la démarche de l'ouvrage collectif dirigé par Day, Green-Barteet et Montz (2016). Dans le corpus des dystopies, la protagoniste, en tant que cas isolé, représente généralement une figure d'exception solitaire parmi une masse aliénée. *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*, en mettant en relation différentes adolescentes provenant de différents univers romanesques, propose de réfléchir à leur résistance depuis leur multiplicité. L'ouvrage permet de penser ces personnages féminins adolescents comme constituant une constellation et de contrer leur isolement (ce vers quoi tend la figure de l'élue ou de la *Chosen One*) dans leur univers respectif.

<sup>51</sup> Au sujet de l'articulation série/genre (*gender*) et des possibilités stratégiques de la sérialisation, voir Iris Marion Young (2007).

En effet, l'auteure considère que le féminin s'articule selon la logique de la série et du multiple : « La figure des filles en série est une hypostase, un principe premier qui dit que les filles sont des filles parce qu'elles sont en série. Qui dit que les filles sont essentiellement sérielles. Qu'on est une fille parce qu'on fait partie d'une série » (35). À l'instar de Delvaux qui voit dans la figure des filles en série « le lieu qui permet d'inventer le féminin » (37), Louise O'Neill explore dans son univers dystopique la construction de corps féminins. Elle se penche sur les conditions de vie des *eves*, ces filles en série par excellence : à la fois « poupées de plastiques fabriquées en usine, jouets et ornements » (54); « image reproduite mécaniquement, vidée de toute forme de pulsion. Parfaitement cadrée, réprimée, muselée » (24); et « figure d'un féminin ornemental, plastique, mort-vivant, un féminin chosifiable et marchandisable » (172). Delvaux se demande ce « [q]ue disent ces images de corps féminins alignés, en rangées, tous pareils et harmonisés, agencés pour faire jolie » (37). La réponse qu'elle donne est la même que ce qu'a révélé notre analyse du système de la compétition au sein du roman : « C'est une façon de leur dicter une place, une façon de les mettre à leur place » (37). Si on peut comprendre la catégorie « *eves* » selon la figure des filles en série, qui « est produite par un ordre qui veut maintenir les femmes à leur place » (50), c'est aussi parce que, à la manière des Cariatides, elles sont à la fois enfermées et essentielles à l'édifice social (38-39). Elles sont les piliers de la structure et interdépendantes les unes des autres.

Ce qui me ramène à l'idée que c'est la couleur de peau de freida, le fait d'être une *eve* racisée, qui l'exclut de la série, qui la met en porte à faux face aux autres *eves* de sa cohorte. Dans la réédition des *Filles en série* en 2018, Delvaux aborde de front la blancheur de la figure, figure qui « s'inscrit dans la machine mortifère de la suprématie blanche » (10). Delvaux écrit :

[L]es filles blanches en série participent d'un même système que les hommes remplis de haine. Certes, la misogynie est à l'origine de l'image des filles en série, mais les filles en série sont aussi mises au service du racisme. [...] Les filles en série sont la figure d'un racisme qui ne veut pas porter son nom, qui ne se voit pas en tant que tel, qui sert le fantasme de pureté.] (17)

Même si tous les *eves* ne sont pas blanches, comme toutes les filles d'une série ne le sont pas nécessairement non plus, la figure en tant qu'un tout (groupe, cohorte, catégorie) l'est<sup>52</sup>. Pour Delvaux, « les filles en série, en tant que mise en scène de la blancheur, n'affirment rien d'autre que la suprématie de la blancheur, une suprématie qui se sert de la misogynie pour s'ériger, et qui fait des femmes blanches des complices » (18-19). Dans *Only Ever Yours*, il y a plusieurs moments de comparaison entre une *eve* blanche et une racisée et, à la manière d'un « *doll test* »<sup>53</sup> (Delvaux 2018, 22), c'est la blancheur qui l'emporte à tout coup : cara qui est préférée à naomi lors du « Friday's Comparison Studies class » (OEY 59); megan qui fait remarquer « how dark » (OEY 18) freida est à côté d'elle pour l'humilier; jessica qui remporte le vote contre thandi sur *Your Face or Mine* (OEY 75)<sup>54</sup>. Autant de scènes qui confrontent freida à la préférence des autres pour ce qu'elle n'est pas : blanche. La couleur de peau de freida fait en sorte que malgré tous ses efforts, elle n'arrive pas à être, à devenir, ce que la féminité sérielle exige d'elle : « Les filles blanches en série n'offrent rien de moins qu'un *devenir*, une *manière*. Comment tout ça se fait, se construit, se perpétue dans un système économique patriarcal, hétérosexiste, capitaliste et raciste » (Delvaux 2018, 25). Mais ce qui exclut freida de la série lui est imposé et dépasse sa volonté, alors qu'isabel s'exclut elle-même de la série. Son choix conscient, ses décisions volontaires, témoignent de la promesse qu'un jour l'image se défasse, une rupture que recherche Delvaux : « Ainsi, tandis que les filles en série forment une image des plus galvaudées, je veux pousser mon regard plus loin

<sup>52</sup> « [L]es filles en série font la loi. Et une des lois qui sous-tend leur formation, c'est qu'elles sont blanches. Et que cette blancheur est une valeur suprême. Ce que disent les filles en série, c'est qu'une de leurs caractéristiques principales, sinon la plus importante, c'est d'être blanches, qu'elles le soient vraiment ou non. [...] [Même quand] on présente une série de jeunes femmes qui n'ont pas toutes la peau blanche[,] [...] leur pâleur générale, la forme de leur visage et de leurs corps — tous semblables et correspondant au standard blanc —, le fait qu'elles soient toutes vêtues de la même façon, l'angle de la caméra, l'éclairage, en somme l'esthétique adoptée, créent l'impression de blancheur. Parce que même si l'une d'entre elles est racisée, la figure est essentiellement blanche ; invariablement, elle le demeure » (Delvaux 2018, 18).

<sup>53</sup> « Je veux considérer la prédominance des filles en série au sein de notre culture et de notre vie quotidienne [...] comme un "*doll test*" auquel on serait soumis chaque jour, consciemment ou non, à travers une myriade d'autres images du même genre. Un test qui dicterait implicitement la bonne réponse : les filles en série sont blanches, elles doivent l'être et elles sont aussi gentilles et jolies. Quant aux filles noires, quand elles ne font pas partie de la série, elles sont vilaines et méchantes » (Delvaux 2018, 22).

<sup>54</sup> Remarquons ici le rapport stéréotypé entre les noms des *eves* et leur ethnicité. L'enjeu nominal et ses usages dans *Only Ever Yours* mériteraient d'être analysés, mais dépasse ce qu'il est ici possible de couvrir.

pour essayer de trouver, au cœur de cette image, la promesse d'un *un-suturing*, d'un *un-becoming* » (13)

isabel apprend, à la fin de sa quinzième année, qu'elle deviendra la prochaine *companion* du *Father* plutôt que d'être jumelée à un garçon de son âge. Au même moment, le *Father* lui prend sa virginité, sans considération pour son désir à elle, puisque l'on considère les corps féminins comme revenant de droit aux hommes. chastity-ruth considère donc que les attentions du *Father* ne sont pas nécessaires et le décrit comme trop généreux envers isabel : « He even gave her a pair of snakeskin boots in exchange for her maidenhood last year. As if He wasn't taking something that didn't belong to Him already » (OEY 399). C'est précisément suite à cet épisode que isabel cesse de s'occuper d'elle-même, de faire attention à ce qu'elle mange. Celle qui était autrefois une *eve* exemplaire, se demandant d'une camarade en surpoids « Why doesn't she just eat less? » (OEY 143), multiplie les affronts. À la cafeteria, devant tout le monde, elle se sert au *Fatgirl buffet* (OEY 33) alors même qu'elle est en *probation* en raison de son surpoids. Dans une conversation avec freida, isabel nomme implicitement l'enjeu de l'autonomie corporelle. Elle cherche à se réappropriier son corps. Sa prise de poids a tout à voir avec une reprise de contrôle et de pouvoir sur celui-ci :

- "Why, isabel? Why are you doing this to yourself? To your body?" *And why are you doing this to me?* is the awful, selfish thought that is left unsaid.
- "Because I can," she answers[...].
- "But—"
- "Because it's my body," she cuts in. "Isn't it?" (OEY 145)

isabel est éventuellement prise en charge et disparaît quelques jours pour subir diverses opérations. Elle revient, comme neuve, sous sa forme d'avant. Elle n'arrête pourtant pas la lutte pour le contrôle de soi et de son corps. Après l'échec du gain de poids par la consommation excessive, boulimique, de nourriture, elle décide de ne plus manger. Par le fait de son anorexie et de sa perte importante de poids, isabel réitère que les changements physiologiques que son corps présente sont volontaires. C'est une défiance : un peu comme si elle disait que c'était une erreur que d'avoir perçu sa prise poids comme une faiblesse. De loin, freida observe les extrêmes jusqu'où isabel emmène son corps : « She seems to wear less and less clothing these days, as if she wants to draw attention to her shrinking body, using her emerging skeleton as a disguise » (OEY 242). C'est le fait de ne pas être dans l'entre-deux,

dans le *target weight* (ni trop grosse ni trop mince), qui rend isabel visible et témoigne de son indocilité. L'autonomie corporelle d'isabel est l'une de ses seules ressources, l'une de ses seules libertés. C'est par sa corporéité qu'elle parvient à regagner un certain pouvoir d'agir : isabel a trouvé un moyen de fausser les résultats des *weekly weight-ins* pour ne pas que les institutrices soient averties de sa perte/prise de poids; et elle utilisera la promesse du maintien de son poids comme monnaie d'échange pour protéger freida<sup>55</sup>.

Il est d'autant plus important d'analyser la résistance d'isabel puisque le texte, en raison de l'incompréhension de freida, nous en garde éloignés. Les gestes de cette dernière sont à interpréter dans l'ordre du refus et de la désobéissance. freida ne comprend pas : « I'm so exasperated by her sudden inability to follow the rules like the rest of us » (OEY 42) Elle lit la situation comme un laisser-aller de la part d'isabel. Cette façon de penser est alimentée par le fait qu'elle considère que sa vie serait beaucoup plus facile si elle ressemblait à son amie; si elle avait le privilège de sa beauté. La narratrice n'arrivera jamais à comprendre les motivations d'isabel : « I'm so full to the brim with my own fear that I don't have any room for anyone else » (OEY 319). La stratégie qu'adopte le personnage d'isabel appelle à être comprise comme de l'autosabotage. Une fois qu'elle décide qu'elle ne veut plus jouer le jeu, elle s'assure de s'en disqualifier elle-même. Enfin, l'aliénation d'isabel face au système de la compétition se voit dans sa désillusion — « What's the point of any of this? » (314). Elle ne veut (plus) rien savoir d'être une *eve* exceptionnelle, de faire ce qui est attendu d'elle.

Les idées de Delvaux permettent d'éclairer la résistance dont témoigne isabel. « Les filles en série sont un phénomène de répétition », écrit-elle (2018, 163). À cette idée de répétition, ce « il était une fois et il y en aura d'autres, infiniment, jusqu'à la fin de temps » (163) qui est inscrit dans le dénouement d'*Only Ever Yours*, Delvaux oppose la politisation des filles en série « qui trouvent dans le fait de n'être pas *une* la force d'être une collectivité » (163). Me rappelant la posture d'isabel dans le roman, Delvaux suggère :

Quand une des filles se dégage de la série, c'est parfois pour s'exprimer au nom de toutes les autres. Elle refuse l'exception et reste fidèle au groupe, faisant vibrer dans son corps et sa voix les inflexions de celles qu'elle porte en elle, les représentant

<sup>55</sup> « isabel fought for you. It was she who pleaded with the Father to grant you immunity, and He agreed, provided isabel promised to maintain her target weight » (OEY 398).

comme un drapeau[.] [...] Ainsi, si l'une d'entre elles s'isole de la masse, ce sont toutes les filles qui se mettent à exister, la voix singulière mise au service d'un anonymat qui est une force politique. (2018, 163-164)

« When did she become separate to us? » (OEY 319) se demande freida. Si nous venons tout juste de voir les refus d'obéir d'isabel comme des moments où une *eve* fait preuve d'agentivité, quittant pour un instant la passivité, l'« imaginaire du ne-pas-faire, de l'attente et de l'élection » (Delvaux 2018, 59) dans lequel elle est piégée, nous n'avions pas considéré sa signification pour la collectivité que constitue les filles. Même s'ils sont individuels et indépendants, les moments de résistance de chacune d'elle sont à mettre en commun. Delvaux proposerait de les penser comme les lucioles de Didi-Huberman, en ce qu'ils représentent des survivances : « Les survivances sont toujours là. Elles sont une marque d'espoir et aussi, en regard du pouvoir, une menace continue, permanente » (OEY 265). Ainsi, même si *Only Ever Yours* se termine sur la subjugation des protagonistes<sup>56</sup>, on peut s'imaginer que d'autres lucioles viendront, que la menace au pouvoir ne disparaît pas avec elles.

Un autre exemple de contre-discours s'érigeant face au système dystopique est offert par chastity-magdalena qui exprime à freida que le rôle de *chastity* n'est peut-être pas le pire des destins, que pour elle qui « didn't think [she] would be able to fulfill the duties of the other thirds [...] it was for the best, in the end » (OEY 53). C'est à ce rapport aux hommes qu'isabel voudrait pouvoir échapper par sa résistance : « We [freida et chastity-magdalena] both look away, the suggestion of sex looming between us. "I felt safe in the School," she adds hurriedly. "It's peaceful here" » (OEY 53). chastity-magdalena inscrit ainsi le rôle de *chastity* comme similaire à celui de la religieuse cloîtrée, qui évolue dans un espace où les hommes sont absents et qui effectue un travail invisible, non reconnu. L'idée de devenir *chastity*, parce qu'une décision personnelle s'y laisse entrevoir, vient nuancer la perception que les *chastities* sont des *eves* dont les *Inheritants* n'ont pas voulu. Force est d'admettre que chacune d'elles, en étant passée dans les mailles du filet de ce système qui veut les former à plaire aux hommes, est une preuve vivante de l'échec du système d'éducation.

<sup>56</sup> On peut d'ailleurs penser le suicide d'isabel comme une survivance en soi, comme « la seule survivance possible » (Delvaux 2018, 140). « Le suicide est préférable à la réinsertion des filles dans une économie qui d'une façon ou d'une autre mettra un terme à leur fuite, c'est-à-dire leur devenir » (141), écrit Delvaux au sujet de *Thelma et Louise*.

Si les *chastities* forment un groupe où l'étincelle nécessaire à la rébellion semble possible, il en est de même de toutes ces *eves* au destin tragique, sacrificiel. Lorsque ruth apprend à freida la mort d'isabel, soulignant malgré elle l'agentivité du geste — « isabel has decided to decline the honor of being the Father's companion » (OEY 400) —, son commentaire sur son suicide par pendaison indique qu'elle n'est pas un cas isolé : « I wish these eves would choose a more aesthetically pleasing manner to bid us farewell. I keep asking the Father if we can change the door frames » (OEY 401). Les échecs du système sont donc multiples, et nombreux sont les sujets indociles qui résistent et dont l'institution doit se débarrasser : « *You know what we do with girls who break the rules, don't you? We send them Underground* » (OEY 404). Au final envoyée *Underground*, un laboratoire sous-terrain prenant des allures de morgue, à son tour, freida voit en tous ces cobayes, en toutes ces *eves* mortes, ses sœurs de désobéissance.

Dans *Le monde est à toi*, Delvaux fait écho à la figure des filles en série, « cette cohorte de jumelles quasi identiques, muettes et figées dans leur beauté » (2017, 120), ajoutant qu'elles « sont l'inscription de la rivalité dans chacune des sphères » (120) de la vie des femmes. Elle enjoint sa fille à ce que sa

résistance s'installe dans le refus de participer à une télé-réalité qui a pour but d'éliminer les femmes les unes après les autres, jusqu'à ce qu'il n'en reste qu'une seule, élue, unique. Car c'est ainsi que [les femmes sont] toutes détruites, chacune d'entre [elles], y compris celle qui est choisie. Éluë, mais plongée dans l'obscurité. (120-121)

Ces mots rappellent la réflexion de l'auteure au sujet de l'amitié entre filles. À partir d'Agamben (l'idée de l'amitié comme « *con-sentir* »), Delvaux en appelle au « choix qu'on peut (qu'on doit) faire de l'autre femme, de l'autre fille » (2018, 150). Contre le système patriarcal qui cherche à diviser pour mieux régner, ce choix conscient, politique, est

une autre manière de se conduire, de traverser le territoire de la domination masculine en suivant des chemins de traverse, des lignes de fuite, autant de directions qui nous mèneront à l'autre femme, à celle qui nous hante. Celle à qui je ne dois pas cesser de penser. Cette autre qui alors cesse d'être ma rivale, que je cesse d'envier, dont je cesse d'avoir peur parce que je cesse de penser qu'elle est plus grande, plus belle ou meilleure que moi, la seule qui mérite d'être élue, la seule et unique princesse. (Delvaux 2018, 150)

Le pari féministe que fait Delvaux se trouve précisément là, dans l'alliance entre filles qui, en refusant de prendre part à une compétition où il n'y aurait qu'une seule gagnante, choisissent l'amour les unes pour les autres. Ce choix s'érige alors contre l'idée que les liens de solidarité entre femmes ne sont pas durables, que l'amitié entre femmes est temporaire, qu'elle n'est qu'une simple substitution insuffisante à la relation avec un homme.

### 3.3.2 La sororité et la solidarité politique selon bell hooks

Dans « Sororité : la solidarité politique entre les femmes » (2017, 119-152), bell hooks aborde les problèmes concrets qu'elle perçoit dans les mouvements féministes. L'auteure appelle à repenser la solidarité entre femmes, puisque de la penser en fonction d'une seule oppression invisibilise la complexité et la variété des réalités sociales vécues. Elle propose ainsi la sororité comme un moyen d'aller au-delà des différences culturelles. Tel que l'explique Nassira Hedjerassi dans la préface de *De la marge au centre*, la relecture de hooks tend à distinguer la notion de son usage précédent, c'est-à-dire telle qu'elle a été employée par les féministes blanches : « Elle propose une solidarité politique, qui va au-delà de la reconnaissance d'une oppression posée comme commune, qui identifie les sources de divisions politiques possibles et vise des transformations radicales par un engagement politique durable » (hooks 2017, 13). En somme, hooks croit que « [I]es femmes n'ont pas besoin d'éliminer leurs différences pour se sentir solidaires les unes des autres » (152).

En ce qu'il n'est pas question ici des mouvements féministes, je veux retenir de la réflexion de hooks ses idées sur la manière que « [I]e sexisme, le racisme et le classisme divisent les femmes » (147) afin d'envisager les relations entre les personnages féminins dans *Only Ever Yours*. Dans son texte, hooks soutient que l'idéologie de la suprématie masculine et blanche, qui opère sa domination à travers l'oppression impérialiste, capitaliste, raciste et sexiste, dévalue les relations entre femmes. Pour reprendre les mots de Delvaux, s'il y avait la possibilité de créer « le milieu des filles » dans l'univers dépeint par O'Neill, ce serait « là que les liens se tisse[raient] et [seraient] maintenus contre un boy's club qui tend [...] à s'ériger [...] sur le dos des femmes, qui les sépare les unes des autres » (2018, 148-149). Je veux dès lors penser la relation aux autres *eves* en terme d'accès à la parole, et à l'amitié entre *eves* comme une forme de résistance.

Comme une forme de résistance, dis-je, parce que dans le contexte compétitif dans lequel sont plongés les personnages féminins, l'existence de l'amitié n'est pas prévue. Ce type de relation vient, au contraire, témoigner d'un certain désapprentissage de la haine des autres femmes que l'on cherche à leur transmettre. Ce qu'écrit hooks en début d'article représente mot pour mot ce que Louise O'Neill met de l'avant dans son roman :

Les femmes sont les premières victimes de l'oppression sexiste. Comme d'autres formes d'oppression sociale, le sexisme est perpétré par les structures sociales et institutionnelles, par les individus dominants, exploités ou opprimés, et par les victimes elles-mêmes qui sont sociabilisées pour se comporter d'une manière qui les rend complices du statu quo. L'idéologie de la suprématie masculine incite les femmes à se croire sans valeur et à penser que le seul moyen d'en obtenir est d'interagir ou de se lier avec les hommes. On nous enseigne que les relations qu'on a avec d'autres femmes amoindrissent notre expérience plutôt que de l'enrichir. On nous enseigne que les femmes sont des ennemies « naturelles » et que la solidarité n'existera jamais entre nous parce que nous ne savons pas nous rapprocher les unes des autres, que nous ne devons pas le faire et que nous ne pouvons pas y arriver. (hooks 2017, 119)

« It must be nice having someone that you can trust » (OEY 161), se dit freida. Sociabilisées de sorte à percevoir les autres comme des ennemies s'érigeant sur leur chemin vers les hommes, il est normal que les *eves* tendent à penser qu'il n'y a aucune bonne raison de développer des relations entre elles. hooks ajoute :

Entre les femmes et les hommes, le sexisme s'exprime le plus souvent sous la forme de la domination masculine, qui conduit à la discrimination, l'exploitation ou l'oppression. *Entre les femmes, les valeurs suprémacistes masculines s'expriment à travers la suspicion, la jalousie et la compétition. C'est le sexisme qui amène les femmes à se sentir menacées par d'autres femmes sans raison apparente.* (2017, 125. Je souligne.)

Elle énonçait déjà en 1986, date de la publication originale de l'article, que « les feuilletons et les drames télévisés de milieu de soirée montr[ai]ent systématiquement des relations entre femmes caractérisées par l'agressivité, le mépris et la rivalité » (127). Ces représentations qui, nous l'avons vu, n'ont pas tellement changé avec le temps, participent de la haine des femmes, « cette tendance acquise via notre éducation à comparer et à juger » (142), que l'on intègre et que hooks appelle à désapprendre :

les femmes doivent travailler davantage à dépasser l'aversion qu'elles ont les unes pour les autres et qui s'exprime partout où l'éducation sexiste n'a pas été désapprise, notamment à travers l'homophobie, les jugements sur l'apparence physique et les conflits entre femmes ayant des pratiques sexuelles différentes. (128)

Désapprendre ces réflexes sexistes, racistes et homophobes permettraient de développer des relations interpersonnelles plus fortes, voire une unité, une solidarité politique, mais ce n'est pas chose facile : « After sixteen years in School, we [the eves] have all developed a sixth sense for judgement » (OEY 15).

J'en viens ainsi à me demander si l'on peut réfléchir à l'amitié entre freida et isabel dans l'optique de la sororité. Si hooks appelle à penser la sororité comme un moyen d'aller au-delà des difficultés à communiquer, force est d'admettre que nous sommes face à une situation d'échec. « Secret between us » (OEY 6), « space yawning between us » (OEY 9), « each unspoken word a brick in the wall growing between us » (OEY 28) : la mécompréhension de freida face aux comportements d'isabel n'est que l'une des nombreuses barrières qui s'érigent entre elles. Dès le début du roman, leur complicité d'enfance semble être une histoire du passé. isabel avait toujours été secrète, « [t]here was a part of herself that she kept hidden, that she didn't trust me [freida] enough to show me » (OEY 68), mais le lien qui semblait existé entre elles avant les évènements qui surviennent dans le roman est d'emblée brisé. Le rôle d'isabel dans leur relation avait toujours été de prendre soin et de réconforter freida, elle qui a un « constant need of reassurance » (OEY 7). Mais freida est incapable d'offrir le même support en retour. D'ailleurs, le silence et le secret fonctionnent dans les deux sens : « But I [freida] do not say this. If I remember and she doesn't, it seems like I care more than she does. And that would make me vulnerable » (OEY 41). Pour que les protagonistes établissent une réelle solidarité, il faudrait qu'elles se parlent, qu'elles s'écoutent. Ce travail d'écoute, ainsi qu'une déconstruction de la façon de pensée qu'on leur a transmise, permettrait la création d'un lien, d'une complicité qui les rapprocherait d'une compréhension de l'autre. Ce rapport à l'Autre, qui serait différent de toutes les autres relations dépeintes au sein du microcosme féminin de la *School*, pourrait dénouer, en partie, la solitude qui les afflige. Or, freida n'arrive pas à se sortir de la dynamique de la compétition. Envahie par la jalousie et « the resentment of 16 years living in [the] shadow [of isabel]» (OEY 22), « [she] feel[s] an

awful excitement at being the favorite for once, the thrill of being preferred to isabel » (OEY 79).

De fait, il serait trop optimiste de percevoir dans *Only Ever Yours* une sororité digne de l'image qu'en donne hooks, considérant la difficulté pour les filles d'accéder à la parole, de même que l'impossibilité d'établir un lien de confiance (par peur d'être trahie par autrui). O'Neill montre comment, pour ces filles surveillées depuis toujours, un tel espace de liberté n'existe pas. L'auteure insiste : les *eves* n'échappent jamais au regard. Endoctrinées pour prendre part à la compétition, elles se surveillent autant elles-mêmes que les autres. Elles ne parviennent pas à faire preuve d'indulgence, à déconstruire le réflexe de se mesurer aux autres, à comprendre qu'elles sont alliées plutôt qu'ennemies. Seule isabel semble arriver à s'extirper de cette dynamique. Elle tente de soutenir freida malgré les conflits qui les opposent. Lucide, isabel ne fait pas porter le blâme à freida : « you're just doing what you have to do. [...] That's what we've been trained to do. You have to pull your rankings back up. There's still hope for you » (OEY 116).

hooks distingue par ailleurs solidarité et soutien, et je considère que le deuxième correspond davantage à ce qui est possible pour les *eves* :

La solidarité, ce n'est pas la même chose que le soutien. Pour vivre la solidarité, nous devons avoir une communauté d'intérêts, de convictions partagées et d'objectifs autour desquels nous rassembler pour construire la Sororité. Le soutien peut être quelque chose de ponctuel. On peut le retirer aussi facilement que le donner. La solidarité nécessite un engagement continu et durable. (hooks 2017, 151-152)

Dans *Only Ever Yours*, le soutien se manifeste par l'acte de se fermer les yeux, de se taire. Ce qui se dresse contre la surveillance — « [w]atching, watchers, watched. We're all watching each other » (OEY 151) — est le choix de ne pas voir. Par exemple, freida surprend christy en train de manger les gâteaux qu'on lui a demandé de jeter, mais elle ne s'en mêle pas et ne le dira à personne (OEY 211), ce qui mènera les deux *eves* à faire du troc : freida donnant à christy ses *kcal blockers* en échange de somnifères (OEY 270). Ou encore, cara retrouve

freida ensanglantée au sol après la session de *Heavenly Seventy*<sup>57</sup> lors de laquelle elle couche avec Darwin (OEY 334). Pour éviter qu'on voit freida dans un tel état, carament et dit à chastity-ruth que la protagoniste n'est plus dans la cabine, puis court chercher du renfort auprès d'isabel. Si les *eves* parviennent ponctuellement à soutenir leurs camarades, leur conditionnement les garde éloignées d'un désapprentissage de l'idéologie sexiste qu'on leur a fait assimiler. Et c'est précisément ce mouvement de libération que le pouvoir cherche à entraver par les systèmes mis en place, éliminant illico toute manifestation de pensée critique afin de maintenir le statu quo. Une sororité entre *eves* serait une forme de soutien plus que nécessaire dans leur situation, un contrepoids (insuffisant, certes) à la violence et à la domination subies. Cette sororité se dresserait alors contre le silence et la solitude, elle permettrait que la parole ne soit plus enfouie, muette. La réappropriation de cette parole serait également la réappropriation d'un lieu, le « entre-nous » des filles, un espace nouveau où elles pourraient résister, se (re)construire et être.

#### 3.4 Conclusion : une communauté à bâtir

Dans *Belonging: A culture of place*, bell hooks réfléchit à un monde auquel tout le monde pourrait appartenir, à partir de grandes questions comme : « What does it mean to call a place home? Who is allowed to become a member of a community? When can we say that we truly belong? » (2009, i) Dans le dernier chapitre de l'ouvrage (224-230), hooks cite les propos de l'article de Norman Wirzba<sup>58</sup>, « An Economy of Gratitude », au sujet de la notion de « community of care ». Wirzba écrit :

If we could imagine, let alone fully implement, a community of care, we would find that our relationships with one another would be governed by conviviality rather than suspicion, by praise rather than blame. In a community of care people are turned toward one another. They have given up the false, perpetually deferred dream that happiness lies somewhere else with other people? (2010, 152-153)

---

<sup>57</sup> « *Heavenly Seventy* » est le nom de l'une des activités tenue lors des visites des hommes à l'école dans le cadre du *Inheritants Module*. Chaque *Inherentant* choisit une *eve* avec qui il désire passer un moment seul dans un petit cubicule.

<sup>58</sup> Elle attribue par erreur les citations à « Krockner [sic] » (i.e. P.T. Kroecker) qu'elle cite plus tôt dans le chapitre.

L'espace que hooks cherche à décrire, avec les mots de Wirzba, serait en quelque sorte l'antithèse du décor mis en place par O'Neill dans *Only Ever Yours*. Contre une économie construite sur la méfiance envers autrui, une « community of care » offrirait un support mutuel, une nouvelle façon d'être en relation « [marked by] affection, attention, delight, kindness, praise, conviviality, and repentance (Wirzba 2010, 145). Mais Wirzba se demande si un tel monde peut se réaliser : « Can a community of care and gratitude become a reality, or must it be relegated to a fictional world? » (152-153)

L'utopie de Wirzba et de hooks semble être aux antipodes de l'univers dystopique que propose O'Neill avec *Only Ever Yours*, et pourtant. J'ai démontré dans ce troisième chapitre que le système n'est pas aussi tentaculaire, pernicieux, aussi efficace que les autorités ne le pensent : « The chastities never expect us to disobey them, to have the audacity to break the rules carved into us since design » (OEY 94). Pourtant, nous l'avons vu, des désobéissances, des voix dissidentes, il y a en plusieurs. L'indocilité d'agyness et d'isabel serait donc à lire autant, sinon plus, que celle de freida, si nous avons accès à leur voix et à leur point de vue. Mon désaccord avec une lecture d'*Only Ever Yours* comme celle de Mitchell (2017), qui réduit les *eves* au statut de machines ou de poupées, vient du fait de leur grande lucidité quant au piège dans lequel elles sont prises. Elles en savent beaucoup et sont capables d'un regard analytique, d'un esprit critique. Même obéissantes et silencieuses, elles ne sont jamais dupes et « être féministe, c'est refuser d'oublier de penser » (Delvaux 2018, 264). Ces figures de dissidence représentent en elles-mêmes une source d'espoir dans le texte, ce qui rappelle les propos de Baccolini et de Moylan qui expliquaient que la moindre enclave utopique pouvait faire d'une dystopie une « *critical dystopia* » (Baccolini et Moylan 2003). Si ce n'était de l'impossibilité de se rendre vulnérables les unes envers les autres, ce qui les empêche de bâtir une solidarité entre elles, il pourrait y avoir fondation d'un réseau d'appui et d'entraide entre ces filles qui refusent le système de la compétition. Parce que comme l'écrit Delvaux : « Les filles résistent. Sous le couvert de cette sérialité qui les rend agréables au regard et inoffensives, leur révolte se trame, forte de leur colère et de leur inventivité » (2018, 264).

## CONCLUSION

*Je continue à penser que cette haine dont le féminisme est la cible a à voir avec une crainte des alliances entre les femmes[.] [...] On nous a tellement appris à nous méfier des autres femmes. La désolidarisation des femmes, c'est l'arme la plus puissante de la domination masculine.*

*Martine Delvaux, Préface à la réédition de La théorie un dimanche*

On a reproché à Louise O'Neill le dénouement de son roman. Dès lors qu'elle apprend qu'elle deviendra *chastity* lors de la *Ceremony*, freida, complètement dissociée d'elle-même, se laisse porter par les jours sans résister, détruite. Lorsqu'elle est envoyée *Underground*, suite au suicide d'isabel, la narratrice semble accueillir la mort qui l'attend avec une certaine sérénité : « Is this how isabel felt before she jumped? Did she feel ready, so very ready, for it all to be over? [...] I am ready too. I am ready to feel nothing, forever » (OEY 404). La critique a ainsi comparé la torpeur de freida à la fougue typique d'autres héroïnes, percevant négativement l'échec de freida vis-à-vis la révolution qu'avait, par exemple, su inspirée Katniss en se dressant contre le système dystopique dans *Hunger Games* :

One literary agent who read the book told O'Neill that she was slightly irritated by Freida. "[She] wanted her to have more pluck, like a Katniss [from The Hunger Games] sort of a figure," says O'Neill. "And I wanted to say, 'Freida's been systematically abused since birth. There's no way that she'd even have the vocabulary to formulate any sort of fight against the system.'" (Carey 2014, en ligne)

Dans une « Note de l'auteur [sic] » de la traduction française de son second roman *Asking for It (Une fille facile)*, qui porte sur la culture du viol, l'auteure adresse de nouveau les reproches sur le pessimisme sur lequel se closent ses romans :

Dans *Only Ever Yours* et *Asking For It*, j'ai décidé d'achever les histoires sur une note sombre et ambiguë. Ce n'était pas dans le but de faire sensation, ni de manipuler émotionnellement le lecteur. Je l'ai fait parce que je voulais un dénouement qui soit fidèle à l'histoire. (O'Neill 2018, 281)

Choisissant de rester réaliste, au-delà de ce qu'elle aura préféré personnellement pour ses personnages<sup>59</sup>, O'Neill est ainsi l'une des rares auteur-e-s jeunesse qui parviennent à publier sans qu'on lui impose d'offrir un *happy ending* à son lectorat.

Un rapport à l'espoir, que nous avons vu être une exigence presque incontournable en littérature jeunesse, sous-tend ainsi les critiques sur le dénouement d'*Only Ever Yours*. Avec la prolifération de dystopies féministes dans les dernières années, la question est désormais également posée au sujet des œuvres destinés à un public adulte : « But where is the hope? » demande Sarah Ditum dans « Never-ending nightmare: why feminist dystopias must stop torturing women » (2018, en ligne). Taxant l'adaptation télévisuelle de *The Handmaid's Tale* de *torture porn*, Ditum considère que « the world as it is offers such a rich variety of nightmares for women that it seems superfluous for fiction to devise more horrifying worlds that could be » (en ligne). Elle dresse un portrait de récentes publications, prouvant l'intérêt pour les dystopies féministes, pour insister sur le fait que ces univers sont tous plus « bleak, dark and sadistic » (en ligne) les uns que les autres. : « Suffering sells, especially when it's women who are doing the suffering, and as with any trend, the pressure is for each new iteration to outdo what came before » (en ligne). La question est alors de savoir comment clore ces romans : « [how to] avoid[] both dishonest rescue and grinding misery » (en ligne). Pour Ditum, ce dilemme est difficile à résoudre de manière convaincante pour les dystopies féministes : « the truly feminist dystopia must honestly portray women's struggles without sensationalising their pain, and dramatise a political analysis without falling into leaden sloganeering » (en ligne).

Mais les propos de Ditum sont à nuancer. Alors qu'elle perçoit une résurgence importante de textes dystopiques et une absence de production d'utopies féministes, il faut rappeler qu'utopie et dystopie ne sont pas mutuellement exclusives. Dressant un panorama de textes science-fictionnels féministes sous un jour plus positif, Naomi Alderman écrit dans « Dystopian dreams: how feminist science fiction predicted the future » :

---

<sup>59</sup> « Certaines personnes ayant lu *Asking for It* ont trouvé frustrant qu'Emma finisse par capituler. Elles voulaient la voir se battre, exiger justice pour ce qui lui avait été infligé. Moi aussi, j'aurais préféré, mais malheureusement, cela me paraissait pas réaliste. Notre société ne semble peut-être pas soutenir les violences sexuelles, mais vous n'avez pas besoin de creuser beaucoup sous la surface pour vous apercevoir combien nous banalisons le viol et les agressions sexuelles » (O'Neill 2018, 281).

Every utopia contains a dystopia. Every dystopia contains a utopia. The conclusion I've come to through extensive speculative fiction voyaging is that the best we can hope for, probably, is to create a society that tries hard not to leave people out. And to be vigilantly alert to the people we are leaving out, whoever they are. To listen. To try to make it right as often as we can. To imagine how it could be different. (2017, en ligne)

De son côté, Adrienne Rich appellerait sans doute Sarah Dittus à lire autrement les textes afin d'arriver à y voir une résistance de la part des femmes. Avec « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », Rich appelle à une lecture plus en finesse de la représentation de l'amour entre filles et de leur apparente soumission (à l'institution de l'hétérosexualité). En raison du contexte oppressif, invivable, dans lequel les femmes évoluent, il faut voir au-delà de leur « acquiescement apparent à une institution fondée sur les prérogatives et les intérêts masculins » (Rich 1981, 37) pour comprendre que les femmes ne collaborent pas volontairement. Considérant les limites et les contraintes imposées, Rich souligne comment certaines conduites constituent « une révolte radicale » (36). « [C]e sont les femmes qui se rendent mutuellement la vie tolérable » (39), écrit Rich. Elle voit dans la compulsion hétérosexuelle un moyen d'« accaparer l'attention des femmes » (39) et de les garder séparées, ce qui nuit à « leur capacité à changer les rapports sociaux entre les sexes [et] à [se] libérer » (40).

Si mon projet de recherche allait en ce sens, puisqu'il était axé sur la problématique de la compétition entre les personnages féminins, je crois aussi avoir réussi à témoigner de la résistance à l'œuvre dans *Only Ever Yours*. Certes, elle est peut-être moins visible, moins donnée à voir d'emblée, que celle de Katniss dans *Hunger Games*. Mais le roman est à considérer, contrairement à bien d'autres dystopies écrites pour la jeunesse, comme une dystopie qui ne contourne pas les conséquences logiques de sa prémisse, qui mène son projet jusqu'au bout, avec cohérence quant au système dépeint :

It's a dystopian YA unlike any other dystopian YA I have read recently because it doesn't pull punches and it completely adheres to its internal logic and constraints. It's a dystopian world that sustains itself and actually works, which means that one person cannot change it. It completely avoids that pitfall that a lot of dystopian novels don't, the one where "The system is infallible for everyone except me." (Grilo 2015, en ligne)

Dans *Only Ever Yours*, l'individu échoue à renverser le système, voire ne tente même pas de le faire, occupé à tenté de sauver sa peau coûte que coûte. En ce sens, le roman d'O'Neill bouscule les idées reçues sur la littérature dystopique pour adolescent-e-s. Mais il ne faut pas penser qu'il est le seul ouvrage du corpus à en faire de même. Ce n'est pas une exception à la règle, à la manière de la figure de l'élu-e et de la *Chosen One*.

En effet, un autre roman m'aurait permis de mener une démonstration similaire à celle que j'ai menée avec *Only Ever Yours* : il s'agit de *Beauty Queens*, de l'auteure américaine Libba Bray, paru en 2011 chez Scholastic<sup>60</sup>. Le ton est diamétralement opposé, *Beauty Queens* est aussi humoristique qu'*Only Ever Yours* est sombre et pessimiste. La stratégie employée par chaque auteure pour formuler sa critique féministe diverge, mais la visée est la même. Satire humoristique et féministe, le roman de Bray relate un scénario catastrophe : l'écrasement d'un avion dans laquelle voyageait une cinquantaine d'adolescentes reines de concours de beauté sur une île déserte — lieu ô combien chère à l'imaginaire utopique — et auquel n'en survit qu'une dizaine. La prémisse évoque le célèbre *Lord of the Flies* (Golding, 1954), une similitude directement adressée dans le texte :

— "I've been thinking about that book about the boys who crash on the island," [...]  
 — "*Lord of the Flies*. What about it?  
 — "You know how you said it wasn't a true measure of humanity because there were no girls and you wondered how it would be different if there had been girls?"  
 — "Yeah?" [...]  
 — "Maybe girls *need* an island to find themselves. Maybe they need a place where no one's watching them so they can be who they really are." [...] There was something about the island that made the girls forget who they had been. All those rules and shalt nots. They were no longer waiting for some arbitrary grade. They were no longer performing. Waiting. Hoping. They were becoming. They were.  
 (Bray 2011, 176-177)

En les isolant sur une île déserte, loin des figures d'autorité (parents, juges, coachs) ayant exercé de la pression et dictée leur conduite jusqu'à ce jour, *Beauty Queens* sort ses personnages féminins du rapport social avec les hommes. Bray en profite pour subvertir le discours dominant sur la compétition entre femmes : la compétition initiale, le chacun pour

<sup>60</sup> Le roman a été traduit en français et publié chez Gallimard en 2013 sous le titre « Belles dans la jungle : Manuel de survie à l'usage des Miss en milieu hostile ».

soi, fait place à la nécessité de survie, au travail d'équipe et à l'entraide. La haine entre femmes, qui fait figure de prémisse, se transforme au fil du texte en un amour sororal.

Contrairement à beaucoup de textes dystopiques, le sentiment de rébellion qui traverse le roman de Bray n'est pas dirigé contre un gouvernement, mais davantage envers une structure sociale contraignante et ses discours normatifs. Il n'y a pas d'« ennemis » concrets — sinon une entité abstraite (*The Corporation*) —, seulement la possibilité de faire les choses autrement, maintenant que les *pageant queens* sont entre elles<sup>61</sup>. Dans « "Perpetually waving to an unseen crowd": Satire and Process in *Beauty Queens* » (Day, Green-Barteet et Montz 2016, 141-153), Bridgitte Barclay défend l'entreprise de représentation investie par l'auteure (la présence de personnages queers<sup>62</sup> ou racisées, une rareté dans la littérature dystopique pour adolescent-e-s) et démontre qu'à partir du microcosme des concours de beauté et de l'usage de l'humour, Libba Bray se moque des normes qui concernent l'apparence des femmes. Pour Barclay, les discours féministes passent principalement par trois personnages : Petra, qui est une femme trans, suscite des conversations sur l'identité de genre; Shanti, qui est une femme racisée, permet d'aborder le racisme particulièrement dans la sous-culture des concours de beauté; et Sosie, qui est malentendante et emploie la langue des signes, par laquelle sont traités les thèmes du handicap, du capacitisme, de même que de l'homosexualité. Barclay écrit :

*Beauty Queens* is a dystopian vision that shows our own culture's trajectory by highlighting gender-normalizing pressures in our current world, using satire to exaggerate the absurdity of such pressures. Bray uses the pageant microcosm as the setting for this dystopia and focuses on beauty standards in consumerism to draw attention to gendered and heterosexist power systems[.] [...] Bray uses the dystopian young adult genre to highlight those systems. By doing so, she creates a critique of stagnant "utopian" notions of perfected, homogenous beauty. (141)

---

<sup>61</sup> L'idée d'une communauté de femmes vivant en autarcie a été maintes fois explorée par la science-fiction féministe (Sarah Fielding dès 1749 avec *The Governess, or Little Female Academy*; *Herland* de Charlotte Perkins Gilman en 1915).

<sup>62</sup> *Beauty Queens* est justement mentionné dans la recension de Caren J. Town *LGBTQ Young Adult Fiction: A Critical Survey, 1970s-2010s* (2017). Dans le sixième chapitre de l'ouvrage, « "What a wonderful world": Utopias and Dystopias in LGBTQ Young Adult Fiction » (157-179), Town reprend principalement les propos tenus par Barclay pour présenter le roman de Libba Bray (voir pp. 174-176).

De fait, le conditionnement des personnages féminins est présenté de manière satirique, une stratégie qu'explique Barclay :

Satire and dystopia both critique systems, but while dystopia does not necessarily use (and perhaps often does not use) humor, satire's tool is humor. By making fun of systems, making them seem absurd, satire takes some of the power away from those systems. For this reason satire functions well with dystopian literature and perhaps especially well in young adult dystopias that balances critique and hope. (142)

C'est précisément par la satire que Bray parvient à se détourner de ce à quoi appelait sa prémisse, permettant au roman d'explicitier sa critique féministe et sa critique des systèmes. À condition que les lecteur·trice·s soient en mesure de comprendre les codes employés, l'usage de la satire apparaît dès lors comme une piste de solution intéressante à explorer par les auteur·e·s de littérature dystopique pour adolescent·e·s. Le double mouvement d'extrapolation-visibilisation mené par la satire et la perspective dystopique permettrait d'aller au-delà des contradictions qui traversent le rapport entre la fiction adolescente et la dystopie.

Par ailleurs, je considère que l'entreprise de représentation investie par Libba Bray dans *Beauty Queens* et par Louise O'Neill dans *Only Ever Yours* gagne en importance dans la littérature dystopique pour adolescent·e·s, car elle permet de contrer l'homogénéité vers laquelle tendent les fictions utopiques et dystopiques. C'est ce qui permet aux auteures de faire voir les points aveugles des autres romans du corpus, de sortir du « je » universel (c'est-à-dire blanc, hétérosexuel, cisgenre, etc.) de la littérature jeunesse. En explicitant et en problématisant le processus d'homogénéisation dans la narration, et en proposant des protagonistes marginalisé·e·s (queers, racisé·e·s, etc.), ces romans permettent d'explorer les intersections entre divers systèmes d'oppressions. Et c'est dans cette prise en compte de multiples facteurs que l'usage de la perspective dystopique prend tout son sens, permettant d'ouvrir un espace discursif critique de la société actuelle. Dans cet espace réside le potentiel pour les auteur·e·s d'inscrire un discours et une critique féministe, de révéler les rouages de la domination masculine et de penser la résistance des filles, par les filles, pour les filles.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

### Corpus primaire

O'Neill, Louise. 2014. *Only Ever Yours*. London : Quercus.

### Corpus secondaire

Atwood, Margaret. 1985. *The Handmaid's Tale*. Toronto : Seal Books.

Bray, Libba. 2011. *Beauty Queens*. New York : Scholastic.

Cass, Kiera. 2012-2016. *The Selection* series. New York : HarperCollins.

Collins, Suzanne. 2008-2010. *The Hunger Games* trilogy. New York : Scholastic.

Condie, Ally. 2010-2012. *The Matched* trilogy. New York : Dutton Books.

Dashner, James. 2009-2016. *The Maze Runner* series. New York : Delacorte Press.

Lowry, Lois. 1993. *The Giver*. Boston : Houghton Mifflin.

Oliver, Lauren. 2011-2013. *The Delirium* trilogy. New York : HarperCollins.

Roth, Veronica. 2011-2013. *The Divergent* trilogy. New York : Katherine Tegen Books.

### Corpus complémentaire

Bradbury, Ray. 1953. *Fahrenheit 451*. New York : Ballantine Books.

Golding, William. 1954. *Lord of the Flies*. New York : Putnam.

Huxley, Aldous. 1932. *Brave New World*. London : Chatto and Windus.

O'Neill, Louise. 2018. *Une fille facile*. Paris : Stéphane Marsan.

Orwell, George. 1949. *Nineteen Eighty Four*. London : Secker & Warburg.

## Corpus théorique

## Au sujet du roman à l'étude

- Abundantly\_dramaticT. 2014. « Only Ever Yours by Louise O'Neill – review ». *The Guardian*, 22 juillet. <https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2014/jul/22/review-louise-o-neill-only-ever-yours>
- Carey, Anna. 2014. « A dystopian future where women are playthings ». *The Irish Times*, 25 juin. <https://www.irishtimes.com/life-and-style/people/a-dystopian-future-where-women-are-playthings-1.1843689>
- Chilton, Martin. 2015. « Only Ever Yours, by Louise O'Neill: review ». *The Telegraph*, 20 mars. [https://www.telegraph.co.uk/culture/books/children\\_sbookreviews/11072907/Only-Ever-Yours-by-Louise-ONeill-review.html](https://www.telegraph.co.uk/culture/books/children_sbookreviews/11072907/Only-Ever-Yours-by-Louise-ONeill-review.html)
- Ditum, Sarah. 2018. « Never-ending nightmare: why feminist dystopias must stop torturing women ». *The Guardian*, 12 mai. <https://www.theguardian.com/books/2018/may/12/why-the-handmaids-tale-marks-a-new-chapter-in-feminist-dystopias>
- Elices, Juan F. 2016. « Othering Women in Contemporary Irish Dystopia: The Case of Louise O'Neill's *Only Ever Yours* ». *Nordic Irish Studies* 15, no. 1 : 77-95.
- Grilo, Ana. 2015. « BOOK REVIEW: *ONLY EVER YOURS* BY LOUISE O'NEILL ». *The Book Smugglers*, 11 août. <https://www.thebooksmugglers.com/2015/08/book-review-only-ever-yours-by-louise-oneill.html>
- Harrington, Katy. 2014. « Louise O'Neill : A tale with lots of light and dark. *Independent*, 20 février. <https://www.independent.ie/entertainment/books/louise-oneill-a-tale-with-lots-of-light-and-dark-30387508.html>
- McGill, Carol. 2016. « Review: Only Ever Yours by Louise O'Neill ». *Germ magazine*, 2 avril. <http://www.germmagazine.com/book-review-only-ever-yours/>
- Mellor, Louisa. 2015. « Louise O'Neill interview: Only Ever Yours ». *Den of Geek*, 12 mai. <https://www.denofgeek.com/books-comics/only-ever-yours/35339/louise-o-neill-interview-only-ever-yours>
- Mitchell, Donna. 2017. « Patchwork Girls : Reflections of Lost Female Identity in Louise O'Neill's *Only Ever Yours* ». Dans *Posthuman Gothic*, Anya Heise-von der Lippe (dir.), 177-195. Cardiff : University of Wales Press.
- Muraveva, Ekaterina. 2018. « Beauty Magazines' Discourse in the Dystopian World of Louise O'Neill's *Only Ever Yours* ». *Estudios Irlandeses* 13, no. 2 : 120-137
- O'Neill, Louise. 2015. « Louise O'Neill : my journey to feminism ». *The Guardian*, 21 janvier. <https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2015/jan/21/teenager-feminism-louise-o-neill-only-ever-yours>

Pauli, Michelle. 2015. « Bookseller YA book prize goes to feminist dystopia ». *The Guardian*, 19 mars. <http://www.theguardian.com/childrens-books-site/2015/mar/19/bookseller-ya-book-prize-louise-oneill-only-ever-yours>

Rosa.reader. 2015. « Only Ever Yours by Louise O'Neill - review ». *The Guardian*, 28 juillet. <https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2015/jul/28/only-ever-yours-louise-oneill-review>

#### Littérature pour adolescent·e·s

Ames, Melissa. 2013. « Engaging "Apolitical" Adolescents: Analyzing the Popularity and Educational Potentiel of Dystopian Literature Post-9/11 ». *Faculty Research & Creative Activity* 11 : 3-20.

Basu, Balaka, Katherine R. Broad et Carrie Hintz (dir.). 2014 [2013]. *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers*. New York : Routledge.

Bradford, Clare et al. 2011 [2008]. *New World Orders in Children's Literature: Utopian Transformations*. New York : Palgrave Macmillan.

Cart, Michael. 2016. *Young Adult Literature: From Romance to Realism*. Chicago : Neal-Schuman.

Day, Sara K. 2013. *Reading Like a Girl. Narrative Intimacy in Contemporary American Young Adult Literature*. Jackson : University Press of Mississippi.

Day, Sara K., Miranda A. Green-Barteet et Amy L. Montz (dir.). 2016 [2014]. *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Farnham, Surrey : Ashgate.

Hintz, Carrie et Elaine Ostry (dir.). 2003. *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*. New York : Routledge.

James, Kathryn. 2008. *Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature*. New York : Routledge.

Mallan, Kerry. 2013. *Secrets, Lies and Children's Fiction*. New York : Palgrave Macmillan.

Motes, Julia J. 1998. « Teaching Girls to be Girls: Young Adult Series Fiction ». *The New Advocate* 11, no. 1 : 39-53.

Perrot, Jean et Véronique Hadengue (dir.). 1995. *Écriture féminine et littérature de jeunesse*. Paris : Éditions La Nacelle.

Reimer, Mavis. 2009. « Traditions of the school story ». Dans *The Cambridge Companion to Children's Literature*, M. O. Grenby et Andrea Immel (dir.), 209-225. New York : Cambridge University Press.

- Williams, Imogen Russell. 2015. « Girls behaving badly - the thrilling rise of the YA antiheroine ». *The Guardian*, 1 octobre. <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/oct/01/girls-behaving-badly-the-thrilling-rise-of-the-ya-antiheroine>
- Sambell, Kay. 2004. « Carnivalizing the Future: A New Approach to Theorizing Childhood and Adulthood ». *The Lion and the Unicorn* 28, no. 2 : 247-267.
- Simons, Judy. 2009. « Gender roles in children's fiction ». Dans *The Cambridge Companion to Children's Literature*, M. O. Grenby et Andrea Immel (dir.), 143-158. New York : Cambridge University Press.
- Smadja, Isabelle. 2004. *Le temps des filles*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Thaler, Danielle et Jean-Bart Alain (dir.). 2002. *Les enjeux du roman pour adolescents : roman historique, roman-miroir, roman d'aventures*. Paris : L'Harmattan.
- Town, Caren J. 2017. *LGBTQ Young Adult Fiction: A Critical Survey, 1970s-2010s*. Jefferson, North Caroline : McFarland & Company.
- Trites, Roberta Seelinger. 2000. *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa City : University of Iowa Press.
- . 2018. *Twenty-First Century Feminisms in Children's and Adolescent Literature*. Jackson : University Press of Mississippi.
- Wolk, Steven. 2009. « Reading for a Better World: Teaching for Social Responsibility with Young Adult Literature ». *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 52, no. 8 : 664-673.

#### Théories féministes

- Brossard, Nicole et al. 2018. *La théorie, un dimanche*. Montréal : Remue-ménage.
- Delvaux, Martine. 2018 [2013]. *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*. Montréal : Remue-ménage.
- DuPlessis, Rachel Blau. 1985. *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington : Indiana University Press.
- Foster, Shirley et Judy Simons. 1995. *What Katy Read: Feminist Re-Readings of "Classic" Stories for Girls*. Iowa City : University of Iowa Press.
- Gonick, Marnina. 2006. « Between "Girl Power" and "Reviving Ophelia": Constituting the Neoliberal Girl Subject ». *NWSA Journal* 18, no. 2 : 1-23.
- Guillaumin, Colette. 1978. « Pratique du pouvoir et idée de Nature (1) L'appropriation des femmes ». *Questions féministes* 2 : 5-30.

- hooks, bell. 2009. *Belonging : A Culture of Place*. New York : Routledge.
- . 2017. *De la marge au centre : Théorie féministe*. Paris : Cambourakis, coll. Sorcières.
- Juteau, Danielle et Nicole Laurin-Frenette. 1988. « L'évolution des formes de l'appropriation des femmes : des religieuses aux "mères porteuses" ». *Revue canadienne de sociologie et d'anthropologie* 25, no. 2 : 183-207.
- Noizet, Pascale. 1996. *L'idée moderne d'amour : entre sexe et genre, vers une théorie du sexogème*. Paris : Kimé.
- Raymond, Janice G. 1986. *A Passion for Friends: Towards a Philosophy of Female Affection*. Boston : Beacon.
- Rich, Adrienne. 1981. « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne ». *Nouvelles Questions Féministes* 1 : 15-43.
- Rubin, Gayle. 1975. « The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex ». Dans *Toward an Anthropology of Women*, Rayna Reiter (dir.), 157-210. New York : Monthly Review Press.
- Sahli, Nancy. 1979. « Smashing: Women's Relationships Before the Fall ». *Chrysalis : A Magazine of Women's Culture* 8 : 17-27.
- Young, Iris Marion. 2007. « Le genre, structure sérielle : penser les femmes comme un groupe social ». *Recherches féministes* 20, no. 2 : 7-36.

#### Théories sur la dystopie

- Alderman, Naomi. 2017. « Dystopian dreams: how feminist science fiction predicted the future ». *The Guardian*, 25 mars. <https://www.theguardian.com/books/2017/mar/25/dystopian-dreams-how-feminist-science-fiction-predicted-the-future>
- Baccolini, Raffaella et Tom Moylan (dir.). 2003. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York : Routledge.
- Baccolini, Raffaella. 1992. « Breaking the Boundaries: Gender, Genre, and Dystopia ». Dans *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Nadia Minerva (dir.), 137-146. Longo : Ravenna.
- . 2004. « The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction ». *PMLA* 119, no. 3 : 518-521.
- Bouchard, Marie-Pierre et Elaine Després. 2010. « Présentation ». *Postures*, Dossier « Utopie/dystopie : entre imaginaire et réalité », Hors série no. 2 : 9-16.

- Claeys, Gregory. 2017. « Dystopies : "Il existe un sentiment de ruine inédit depuis 1930" ». *Le Monde*, 11 septembre. [http://www.lemonde.fr/m-perso/article/2017/09/11/dystopies-il-existe-un-sentiment-de-ruine-inedit-depuis-1930\\_5183928\\_4497916.html](http://www.lemonde.fr/m-perso/article/2017/09/11/dystopies-il-existe-un-sentiment-de-ruine-inedit-depuis-1930_5183928_4497916.html)
- Jameson, Fredric. 1994. *The Seeds of Time*. New York : Columbia University Press.
- Moylan, Tom. 2000. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, Colorado : Westview Press.
- Sargent, Lyman Tower. 1994. « Three Faces of Utopianism Revisited ». *Utopian Studies* 5, no. 1 : 1-37.
- Siddiquee, Imran. 2014. « The Topics Dystopian Films Won't Touch ». *The Atlantic*, 19 novembre. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/11/the-topics-dystopian-films-wont-touch/382509/>

#### Autre

- Leyda, Julia. 2018. « Hook and Eye ». *Communication, Culture & Critique* 11 : 179-182.
- Delvaux, Martine. 2017. *Le monde est à toi*. Montréal : Hélotrope.
- Ramsdell, Kristin. 2012. *Romance Fiction: A Guide to the Genre*. Santa Barbara, California : Libraries Unlimited.
- Wirzba, Norman. 2010. « An Economy of Gratitude ». Dans *Wendell Berry: Life and work*, Jason Peters (dir.), 142-155. Lexington : The University Press of Kentucky.