Normandie Université

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité LITTERATURE GENERALE ET COMPAREE

Préparée au sein de l'Université de Rouen Normandie

Femmes guerrières / Femmes en guerre dans la fantasy épique anglophone et francophone.

Présentée et soutenue par
ANGELIQUE SALAUN

Thèse soutenue le 24/09/2021 devant le jury composé de		
MME ANNE BESSON	PROFESSEUR DES UNIVERSITES, UNIVERSITE ARTOIS	Rapporteur du jury
MME VERONIQUE LEONARD-ROQUES	PROFESSEUR DES UNIVERSITES, UNIVERSITE BRET. OCCIDENTALE UBO	Rapporteur du jury
M. RONAN LUDOT-VLASAK	PROFESSEUR DES UNIVERSITES, UNIVERSITE PARIS 3 SORBONNE NOUVELLE	Membre du jury
M. MARC ROLLAND	PROFESSEUR DES UNIVERSITES, UNIVERSITE LITTORAL COTE D'OPALE	Membre du jury
MME FLORENCE FIX	PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université de Rouen Normandie	Président du jury
MME ARIANE FERRY	PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université de Rouen Normandie	Directeur de thèse
MME SANDRA PROVINI	MAITRE DE CONFERENCES, Université de Rouen Normandie	Co-directeur de thèse

Thèse dirigée par ARIANE FERRY et SANDRA PROVINI, CENTRE D'ETUDE ET DE RECHERCHE EDITER INTERPRETER

UNIVERSITÉ DE ROUEN NORMANDIE

ÉCOLE DOCTORALE 558 HMPL
Normandie Université

CÉRÉdI
Centre d'études et de recherche Éditer-Interpréter

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes deux directrices de thèse, Ariane Ferry et Sandra Provini, pour leurs conseils et leurs relectures.

Je remercie également le CÉRÉdI, le laboratoire auquel j'ai été associée comme doctorante, le département de Lettres Modernes pour leur soutien pendant mes années de doctorat, mais aussi l'École doctorale « Histoire Mémoire Patrimoine Langage » et l'Université de Rouen qui m'ont accordé un contrat doctoral qui m'a permis d'entreprendre mes recherches dans les meilleures conditions possibles.

Je veux aussi exprimer ma reconnaissance à Julie Fleury, responsable du pôle documentaire Langues, Lettres et Civilisations à l'université de Rouen : son écoute, ses conseils et sa souplesse quant aux dates de retour des ouvrages que j'empruntais m'ont été indispensables.

Mes remerciements vont également aux auteurs et autrices de mon corpus qui ont accepté avec enthousiasme de répondre à mes questions et m'ont fourni des éléments de réflexion précieux.

Merci enfin à tous mes ami•e•s qui m'ont encouragée, et tout particulièrement à Virginie Beaunier, ma relectrice, et à Jonathan Baille, relecteur et préparateur de thé et de dîners pendant les dernières semaines de rédaction.

Ce travail n'aurait pas été possible sans vous.

Sommaire

REMERCIEMENTS ..... **- 2 -**

SOMMAIRE ..... **- 4 -**

INTRODUCTION ..... **- 5 -**

LA *FANTASY* : UN GENRE EN QUETE DE DEFINITION ..... - 5 -
LA *FANTASY* ET LES FEMMES ..... - 18 -
LES FEMMES ET LA VIOLENCE ..... - 23 -
METHODE DE SELECTION ET ORGANISATION DES CORPUS ..... - 25 -
PROBLEMATISATION DU SUJET ET ORGANISATION DE LA THESE ..... - 31 -

CHAPITRE 1. RECYCLAGE ET METAMORPHOSES DE L'HISTOIRE ET DES FIGURES MYTHIQUES ET HISTORIQUES DE GUERRIERES ..... **- 38 -**

1. LE RAPPORT A L'HISTOIRE DANS LA FANTASY EPIQUE ..... - 42 -
2. LES FIGURES DE GUERRIERES PRIVILEGIEES PAR LA *FANTASY* ..... - 86 -

CHAPITRE 2. PERFORMER LE GENRE FEMININ LES ARMES A LA MAIN ..... **- 152 -**

1. CORPS DE GUERRIERES / CORPS DE FEMME ..... - 152 -
2. PARCOURS ET PROFILS DE GUERRIERES ..... - 228 -

CHAPITRE 3. TROUBLES DANS LE GENRE DE LA FANTASY : COMMENT LES GUERRIERES FONT BOUGER LES LIGNES ..... **- 340 -**

1. FANTASY EPIQUE ET FEMINISME : EMERGENCE DE VOIX DE FEMMES ..... - 343 -
2. LA GUERRIERE, UN PERSONNAGE REVELATEUR DES EVOLUTIONS DU GENRE DE LA FANTASY ..... - 399 -

CONCLUSION ..... **- 455 -**

BIBLIOGRAPHIE GENERALE ..... **- 471 -**

CORPUS ..... - 471 -
AUTRES ŒUVRES DE FICTION MENTIONNEES ..... - 475 -
FILMS MENTIONNES ..... - 477 -
BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE ..... - 478 -
BIBLIOGRAPHIE NUMERIQUE ..... - 491 -

ANNEXES ..... **- 496 -**

ILLUSTRATIONS ET COUVERTURES ..... - 496 -
TRAVAUX D'ILLUSTRATRICES ..... - 501 -
REPONSES DE QUELQUES AUTEURS ET AUTRICES DE FANTASY A UN QUESTIONNAIRE ..... - 506 -
TABLEAUX DE RELEVES ..... - 523 -

TABLE DES MATIERES ..... **- 532 -**

Introduction

Dans le cadre de cette étude, nous nous proposons de croiser deux genres longtemps minorés par les études universitaires mais qui suscitent depuis deux décennies un vif intérêt : un genre littéraire, la *fantasy*, – à l'intérieur duquel nous considérerons la *fantasy* épique – et le genre féminin. Il s'agira en effet d'étudier les modalités d'apparition et de mise en scène, dans la *fantasy*, d'une catégorie de personnages précise : la guerrière ou la femme en guerre, deux personnages qui ne coïncident pas toujours. Si la *fantasy* a des liens fondamentaux avec la représentation de conflits armées, la question du traitement de personnages féminins armés, situation transgressive par rapport aux schémas traditionnels, demeure problématique. Les modalités de représentation de la violence des femmes dans la fiction méritent donc d'être interrogées tout comme les pratiques narratives mises au service de la fiction, l'engagement idéologique des auteurs et l'horizon d'attente des lecteurs.

La *fantasy* : un genre en quête de définition

Un « *fuzzy set*[1] » : flou générique et disparités culturelles

Se présente à l'orée de cette étude une première difficulté : la définition des termes et notamment celle du genre littéraire abordé. Plusieurs ouvrages universitaires[2] ont tenté, en France comme dans le monde anglo-saxon, de donner une définition de la *fantasy*, quête qui soulève davantage de questions qu'elle ne donne de réponses. L'expression formulée en 1992 par l'Américain Brian Attebery, l'un des pionniers des études universitaires sur le sujet[3], semble

---

[1] Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, Bloomington, Indiana University Press, 1992, p. 13.

[2] Voir, entre autres : C. N. Manlove, *Modern Fantasy Five Studies*, London, Cambridge University Press, 1975; Peter, Tremayne, *Irish Masters of Fantasy*, Dublin, Wolfhound Press, 1979; Brian Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature : From Irving to Le Guin*, Bloomington, Indiana University Press,1980 ; Roger C. Schlobin, *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1982; Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, *op. cit.*; John Clute, John Grant, *The Encyclopedia of Fantasy*, London, Orbit, 1997; Lucie Armitt, *Fantasy Fiction : An Introduction*, London, Continuum, 2005; Edward James, Farah Mendlesohn, *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, New-York City, Cambridge University Press, 2012.

En France : Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992 ; Jacques Goimard, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2003 ; Anne Besson, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, 2007 ; Jacques Baudou, *L'Encyclopédie de la fantasy*, Paris, Fetjaine, 2009.

[3] Notamment avec *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irvin to Le Guin*, *op. cit.*

aujourd'hui faire consensus : la *fantasy* est un « *fuzzy set* », soit un « ensemble flou » pour reprendre la traduction française proposée par Anne Besson en 2007[4]. Outre-Atlantique, Farah Mendlesohn reprend également la même formule : « *the debate over definition is now long-standing, and a consensus has emerged, accepting as a viable "fuzzy set", a range of critical definitions of fantasy*[5] ». Il ne s'agit donc pas ici d'élaborer une énième tentative de définition d'un genre insaisissable, mais de mettre en avant quelques caractéristiques majeures de la *fantasy*, en se souvenant que cet « ensemble flou » doit être décrit par son centre et non par ses limites comme le suggère ici Brian Attebery :

> *Genres may be approached as "fuzzy sets," meaning that they are defined not by boundaries but by a center*[6].

Sous le nom de *fantasy* se retrouvent regroupées, du XIXe siècle à aujourd'hui, des œuvres textuelles, picturales ou cinématographiques, qui mettent en scène des personnages le plus souvent nobles. Ils agissent dans un passé légendaire marqué par l'héroïsme, une nature préservée et la présence forte du sacré et d'un surnaturel magique. Ce sont ces quelques motifs fondamentaux qui permettent de cerner un cadre d'action et un personnel narratif et que l'on retrouve dans les définitions formulées à des fins bibliographiques, par exemple celle de la notice RAMEAU[7] de la Bibliothèque nationale de France (BnF) : « Genre de fiction caractérisé par la mise en scène de mondes imaginaires, d'éléments magiques, fabuleux ou surréalistes, ayant ses racines dans les contes et légendes populaires et la mythologie[8] ». Le motif des « mondes imaginaires » est aussi très présent dans la définition formulée à l'entrée « Fantasy » de *The Encyclopedia of Fantasy* (1997) dirigée par John Clute et John Grant :

---

[4] Anne Besson, *La Fantasy*, *op. cit*.

[5] Farah Mendlesohn, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown, Wesleyan University Press, 2008, p. XIII. Nous traduisons : « le débat à propos d'une définition est désormais ancien et un consensus a émergé, acceptant comme un " ensemble flou " viable toute une gamme de définitions critiques de la *fantasy* ».

[6] Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, *op. cit.*, p. 12. Nous traduisons : « les genres doivent être abordés comme des " ensembles flous ", ce qui signifie qu'il faut non pas les définir par leurs limites mais par un centre ».

[7] Répertoire d'autorité-matière encyclopédique et alphabétique unifié. Il s'agit d'un langage d'indexation matière utilisé par la BnF, les bibliothèques universitaires mais aussi de nombreuses bibliothèques municipales.

[8] Notice Rameau de la BnF, Paris, crée en 2007, mise à jour en 2013, [en ligne], http://data.bnf.fr/15040091/fantasy/, consultée le 21 septembre 2017.

> *A fantasy text is a self-coherent narrative. When set in this world, it tells a story which is impossible in the world as we perceive it; when set in an otherworld, that otherworld will be impossible, though stories set there may be possible in its terms*[9].

Brian Attebery, tentant de définir ce « centre » de la *fantasy*, nous livre quelques clefs fondamentales et revient également sur cette notion d'« impossible » :

> *The essential content is the impossible, or, as I put it in The Fantasy Tradition in American Literature, "some violation of what the author clearly believes to be natural law" (17*[10]*).*

À ceci s'ajoute une structure similaire à celle des contes de fées décrite par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* en 1928 que reprend Brian Attebery : "*a round-trip journey to the marvelous, complete with testing of the hero, crossing of a threshold, supernatural assistance, confrontation, flight, and establishment of a new order at home*[11]."

Cette difficulté à définir plus précisément la *fantasy* se trouve accrue par la tradition critique française, plus récente que celle qui s'est développée dans le monde anglo-saxon et qui se distingue fortement des théories littéraires anglophones. Depuis *L'Introduction à la littérature fantastique*[12] de Tzvetan Todorov, la critique française tente de catégoriser de manière beaucoup plus rigoureuse, si ce n'est rigoriste, les différentes variantes du genre. Travaillant sur un corpus d'œuvres du XIXe siècle, Todorov arrête trois conditions pour définir le fantastique.

> D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des évènements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre ; […] Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation « poétique ». Ces trois exigences

---

[9] John Clute et John Grant, *The Encyclopedia of Fantasy, op. cit.*, [en ligne], http://sf-encyclopedia.uk, consultée le 27 janvier 2017. Nous traduisons : « un texte de *fantasy* est une narration qui a sa propre cohérence. Lorsqu'il est situé dans ce monde, il raconte une histoire impossible dans le monde tel que nous le percevons ; lorsqu'il est situé dans un autre monde, cet autre monde sera perçu comme impossible, même si les histoires situées là seront possible selon ses termes ».

[10] Brian Attebery, *Strategies of Fantasy, op. cit.*, p. 14. Nous traduisons : « le contenu essentiel est l'impossible, ou, comme je l'indique dans *The Fantasy Tradition in American Literature*, " une certaine violation de ce que l'auteur croit manifestement être la loi naturelle " ».

[11] *Ibid.*, p. 15. Nous traduisons : « Un aller-retour au merveilleux, composé d'épreuves pour le héros, du franchissement d'un seuil, d'une aide surnaturelle, d'une confrontation, d'une fuite et de la mise en place d'un nouvel ordre chez soi ».

[12] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

> n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre[13].

On voit ici que, selon Todorov, le fantastique se fait synonyme d'hésitation, équilibre fragile entre deux pôles, l'étrange et le merveilleux, qu'il récapitule sous la forme d'un diagramme.

Étrange pur	Fantastique-étrange	Fantastique-merveilleux	Merveilleux pur

Le fantastique pur serait représenté, dans le dessin, par la ligne médiane, celle qui sépare le fantastique-étrange du fantastique-merveilleux ; cette ligne correspond bien à la nature du fantastique, frontière entre deux domaines voisins[14].

Si le récit fantastique fournit une « explication naturelle », il bascule dans l'étrange, alors qu'il tendrait vers le merveilleux si l'explication était « surnaturelle », pour reprendre les termes du critique. Ces distinctions, ces frontières, floues puisque Todorov lui-même crée des catégories mixtes et d'autres « pures », n'existent pas dans les théories littéraires anglophones, dans lesquelles la *fantasy* regroupe à la fois « l'étrange », le « fantastique » et le « merveilleux » français. C'est pourquoi le substantif anglais s'est imposé sans traduction véritablement satisfaisante pour évoquer les œuvres plus récentes des XXe et XXIe siècles, comme l'observe Anne Besson :

> Le terme *fantasy* va donc poser des difficultés liées à la variabilité de ses acceptions : notamment selon qu'on en adopte une définition large ou étroite, le mot anglais se trouvera correspondre à des catégories différentes de la tradition critique française, qui postule la distinction entre « fantastique » et « merveilleux »[15].

Si le substantif « fantaisie » existe bien en français, il désigne déjà un concept littéraire du XIXe siècle fondé sur un refus de se prendre au sérieux, une insouciance feinte, un écart lumineux par rapport à une norme pour reprendre le sens étymologique de *phantasia*[16]. La fantaisie, pratiquée par les romantiques comme Hugo en France et Hoffmann en Allemagne, cristallisée par Musset avec *Fantasio* en 1830[17], se caractérise par son écriture séduisante, son décalage, sa

[13] *Ibid.*, p. 37-38.

[14] *Ibid*. p. 49.

[15] Anne Besson, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 15.

[16] Voir Philippe Andrès, *La Fantaisie dans la littérature française du XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

[17] Voir Sylvain Ledda, *L'Éventail et le Dandy. Essai sur Musset et la fantaisie*, Genève, Droz, 2012.

grâce, mais aussi par son apparente négligence. Elle se teinte également d'ironie à l'égard de son époque et se fonde sur une esthétique de la surprise, un rapport ludique au langage et une certaine indépendance d'esprit. Philippe Andrès voit la *fantasy* moderne comme la descendante naturelle de la fantaisie française mais sans véritablement s'en justifier : « De nos jours, la fantaisie a pleinement droit de cité avec la mode anglo-saxonne du courant "fantasy[18]" ». Le glissement du français à l'anglais ne s'accompagne pas d'une très grande proximité génétique : le substantif « fantaisie » semble aujourd'hui étroitement lié au romantisme français et allemand, son équivalent anglais lui ayant été préféré autant par le milieu éditorial qu'universitaire pour désigner des textes au fonctionnement bien différent[19].

Une nouvelle locution s'impose peu à peu dans les pratiques universitaires et culturelles françaises, celle de « littératures de l'imaginaire », qui apparaît comme la traduction la plus fidèle à l'esprit de la fantasy anglo-saxonne selon Anne Besson :

> Pour un anglophone, le terme de *fantasy* recouvre un champ beaucoup plus large que celui que nous aurions tendance à lui réserver : *fantasy* se traduit à peu près par « littératures de l'imaginaire », pour désigner les produits de l'imagination dégagés de tout objectif mimétique[20].

À ces disparités culturelles s'ajoute la multiplication des sous-genres de la fantasy, dont une typologie exhaustive semble difficile à établir. Ces sous-catégories, désignées lexicalement par les procédés d'antéposition anglaise et de postposition française d'un complément au substantif « fantasy », ont pour conséquence de fragmenter un peu plus la perception que nous pouvons avoir du genre comme ensemble cohérent. Quelques exemples : *light fantasy*, *high fantasy*, *dark fantasy*, *oriental fantasy*, *science fantasy*, *heroic fantasy*, *steampunk*, *bitlit* etc. En français on peut trouver : fantasy humoristique, fantasy urbaine, fantasy exotique, fantasy historique, fantasy épique etc.

Il semble bien que ces sous-genres, souvent proposés par les éditeurs, relèvent d'objectifs plus commerciaux que critiques. De tels classements ne sont ni fiables, ni stables, puisqu'ils se concurrencent et se confondent avant de disparaître pour être remplacés par d'autres en fonction des tendances porteuses. Ces sous-catégories sont pourtant intéressantes car leur existence

---

[18] Phillippe Andrès, *La Fantaisie dans la littérature française du XIXe siècle, op. cit.*, p. 18.

[19] *Fantasy* étant ainsi entré dans le langage courant, nous décidons désormais de ne plus utiliser l'italique pour ce mot lorsqu'il n'est pas utilisé dans une locution anglaise.

[20] Besson, Anne, « La grande réorganisation. Panorama des littératures de l'imaginaire depuis 1995 », *Bibliothèque(s)*, n° 69, juillet 2013, p. 9.

même, leur dénomination, dit quelque chose de l'intérêt du lectorat (et des éditeurs) en termes de sujets abordés, de tonalités ou d'atmosphères recherchées. La typologie esquissée par Jacques Baudou[21] en 2005 constitue une base intéressante bien que partielle. Dans son chapitre intitulé « les différents types de fantasy », il relève sept catégories – six en réalité puisque la septième, baptisée « les francs-tireurs », regroupe les « écrivains qui occupent sur la carte de la fantasy les positions les plus excentriques, les plus singulières[22] » – et nous allons brièvement les présenter.

La première est la fantasy humoristique, ou *light fantasy*. Cette catégorie réunit les textes parodiant les archétypes même de la fantasy, jouant des codes et des vocabulaires. Le meilleur représentant en serait Terry Pratchett et ses *Annales du Disque-Monde*[23] dans lesquelles il use de tous les procédés comiques pour souligner parfois le ridicule de situations en écho au monde de ses lecteurs.

Le deuxième sous-genre identifié est la fantasy urbaine. « On appelle ainsi un type de fantasy dont les œuvres ont pour décor une ville contemporaine dans laquelle se manifeste d'une manière ou d'une autre la magie[24] », résume Jacques Baudou, en soulignant le caractère explicitement social de certaines de ces œuvres. Ces romans ont pour cadre notre monde et la magie peut y être inconnue d'une partie de la population.

Le troisième sous-genre listé par Jacques Baudou est quant à lui mis de côté par Anne Besson : la *fantasy* exotique, ou *oriental fantasy*, ayant sombré, selon elle, dans l'oubli.

> Elles [les catégories] s'exposent aussi à l'obsolescence, comme c'est le cas de l'*oriental fantasy* regroupant des œuvres inspirées par la réception des *Mille et une nuits*, qui eurent leur heure de gloire mais ne justifient plus aujourd'hui d'une représentation suffisante pour constituer encore un sous-genre[25].

C'est oublier que par « exotique » ou *oriental*, on peut entendre certes une référence aux *Mille et une nuits*, mais aussi aux civilisations asiatiques (Chine, Japon, Inde etc.), cadres qui peuvent renouveler le genre, par l'exploration d'autres mythologies, systèmes politiques et folkloriques.

---

[21] Jacques Baudou, *La Fantasy*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°3744, 2005.

[22] *Ibid.*, p. 63.

[23] Terry Pratchett, *Discworld*, London, Transworld Publishers, 1983-2015, 41 vol.

[24] Jacques Baudou, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 55.

[25] Anne Besson, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 118.

Vient ensuite dans le déroulé de Jacques Baudou la *fantasy* arthurienne, inspirée de la légende du roi Arthur et des chevaliers de la Table Ronde. Avec ses multiples personnages, quêtes, batailles et intrigues amoureuses diverses, la matière de Bretagne est une source riche pour les auteurs de fantasy. Les univers celtiques et la civilisation médiévale dans son ensemble suscitent un intérêt toujours vif, liens largement abordés par les études universitaires, françaises notamment[26]. Cet intérêt pour l'histoire, qu'elle soit véridique, légendaire ou mythologique, est aussi porté par la fantasy épique, avant-dernière catégorie présentée par Jacques Baudou que nous abordons plus loin.

L'hybridation est du reste une caractéristique majeure de ces sous-genres : fantasy et histoire, nous venons de l'évoquer, mais aussi fantasy et science-fiction se contaminent volontiers. Ce dernier hybride, baptisé *science fantasy*, constitue un pont entre deux genres que l'on oppose fréquemment. Dans cette catégorie, illustrée notamment par les romans de Marion Zimmer Bradley[27], si le contexte est celui de la science-fiction, certains éléments rappellent la fantasy. Le monde imaginaire de référence est celui d'une autre planète, souvent découverte par des humains maîtrisant une technologie avancée, et habitée par un peuple plus primitif ou « médiéval ». La *science fantasy* est un bel exemple de la confusion qu'entretiennent volontiers les auteurs des littératures de l'imaginaire qui jouent sans cesse avec ces catégories et leurs frontières.

La dernière véritable catégorie évoquée par Jacques Baudou est certainement la plus connue : la fantasy épique. Elle sera au cœur de notre travail.

> C'est le type de fantasy qui dérive directement de l'œuvre de Tolkien. Située à l'époque médiévale, elle constitue le continent le plus important de ce territoire protéiforme qu'est la fantasy[28].

S'il semble que cette fantasy soit la plus connue et la plus représentée, elle reste pourtant, selon nous, la plus difficile à cerner. Si les autres catégories que nous avons déjà pu présenter se voient définies par un cadre spatial et géographique (l'Orient, la ville), un ton (la fantasy

---

[26] Par exemple : Caroline Cazanave (éd.), *l'Épique médiéval et le mélange des genres*, actes du colloque de Besançon, 3 octobre 2002, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005 ; Isabelle Durand-Le Guern (éd.), *Images du Moyen Âge*, Rennes, PUR, 2006 ; Anne Besson et Myriam White-Le Goff (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui*, actes du colloque du CRELID, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2007.

[27] Marion Zimmer Bradley, *Darkover Series*, Boston, Gregg Press, 1962-1999, *La Romance de Ténébreuse*, Paris, Albin Michel, 1989-2000.

[28] Jacques Baudou, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 58.

humoristique) ou la pratique de l'hybridation (la fantasy historique, la *science fantasy*), comment faut-il comprendre l'adjectif « épique » ?

Souhaitant doter la fantasy d'une légitimité qui lui est souvent refusée, des critiques considèrent l'épopée – qu'elle soit antique, médiévale ou indienne – comme la plus ancienne ascendance de la fantasy. Il est vrai que la fantasy a su reprendre à son compte nombre de motifs épiques : l'affrontement guerrier entre le Bien et le Mal, mettant en jeu le destin d'un royaume ou d'un monde ; destin reposant sur les épaules d'un héros aux talents guerriers hors du commun dans un monde où les dieux et la magie peuvent intervenir. Ces motifs empruntés sont aussi souvent détournés pour réinterroger les pratiques du genre ou le système de valeurs mis en place : ainsi les dieux peuvent être absents, l'héroïsme guerrier être critiqué, et le héros peut être un marginal, enfant, paria… ou femme. À bien des égards, la fantasy épique peut être considérée, non comme un sous-genre, mais comme le cœur même de la fantasy, sur lequel peuvent venir se greffer d'autres motifs comme l'exotisme ou l'humour.

Cette classification date de 2005 et ne relève pas certaines dénominations pourtant devenues canoniques : où sont l'*heroic fantasy*, la *dark fantasy*, le *steampunk*, la *bitlit* etc. ?

On ne peut que constater la complexité du phénomène et revenir plus prudemment au « *fuzzy set* » de Brian Attebery, les éditeurs de fantasy reconnaissant eux-mêmes le manque de clarté des catégories utilisées. Trouver un nom pour qualifier un genre littéraire n'est pas chose aisée. Stéphane Marsan, directeur des éditions Bragelonne[29], à propos de la *bitlit* par exemple, explique que :

> Le premier enjeu était de trouver une dénomination qui soit la plus unificatrice possible. Si on avait commencé à dire qu'il y a de la *paranormale romance*, de la *Fantasy urbaine*, donc si on avait essayé de traduire tout ça… Il y a plein d'autres vocables d'ailleurs que je cite de temps en temps qui sont très rigolos, et sur lesquels on s'est penchés. Au tout début, je me souviens, les Anglais parlaient de *Paranormal Porn*, ce qui a le mérite d'être clair. Il y a *fang bang* aussi… D'ailleurs, à chaque fois qu'on rencontre un éditeur ou un agent, il y a une autre dénomination ! Jusqu'à dire *Paranormal* en général. Parce qu'avec *Paranormal*, les livres avec des sirènes, ça passe, le livre qui n'est pas tout à fait de l'*Urban Fantasy*, mais où il n'y a pas de romance, pareil. En gros, on s'est dit qu'il faudrait bien appeler ça d'une façon ou d'une autre, et la vérité vraie, c'est qu'en feuilletant un catalogue américain de droit qui pitchait plein de bouquins, à un moment donné, sur une liste, je suis tombé sur *Bitlit*, vraiment au milieu d'un paragraphe. Et je me suis dit que c'était rigolo, j'ai

[29] Maison d'édition fondée en avril 2000 par Stéphane Marsan et Alain Névant qui s'est imposée en France comme la maison d'édition référence en matière de littérature de l'imaginaire avec un catalogue riche et varié, aussi bien francophone qu'international.

> proposé à Alain, et il a trouvé rigolo aussi. Et à ce moment-là, on s'est dit qu'on allait dire que c'était de la *Bitlit*[30].

La fantasy, objet littéraire et éditorial, reste aujourd'hui encore un défi en termes de définition générique pour les théoriciens de la littérature. La critique anglo-saxonne ne s'y est d'ailleurs pas trompée, dans la réflexion qu'elle mène sur les littératures de l'imaginaire depuis plusieurs décennies.

La fantasy et la critique anglo-saxonne

La critique universitaire de la fantasy a tout à voir, ou presque, avec la naissance même du genre. Même si J.R.R. Tolkien (1892-1973) n'est pas l'inventeur de la fantasy – Anne Besson cite ses précurseurs dans son ouvrage *La Fantasy*[31] –, il n'en reste pas moins l'un de ses pères fondateurs, aux côtés de Mervyn Peake (1911-1968) et de Clive Staples Lewis (1898-1963). Il faut noter que les deux membres les plus notables de ce « triangle », Tolkien et Lewis, étaient des universitaires, professeurs de langue et littérature anglaises à l'université d'Oxford et membres d'un cercle littéraire appelé les Inklings, où ils donnaient des lectures de leurs œuvres en cours de composition : *The Lord of the Rings* (1954-1955) pour le premier, *The Chronicles of Narnia* (1950-1956) pour le second.

Il n'est donc pas étonnant de voir rapidement paraître des études universitaires sur le genre après le succès du *Seigneur des anneaux* et des *Chroniques de Narnia*. C.N. Manlove publie par exemple dès 1975 *Modern Fantasy Five Studies*[32], études portant sur Charles Kingsley (1819-1875), George MacDonald (1824-1905), C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien et Mervyn Peake tandis que Peter Tremayne s'intéresse aux influences du folklore irlandais dans le genre avec *Irish Masters of Fantasy*[33] en 1979.

---

[30] Site Vampirisme.com, interview de Stéphane Marsan, [en ligne], https://www.vampirisme.com/interview/marsan-stephane-interview-directeur-editorial-bragelonne-2-3/, consultée le 22 septembre 2017.

[31] Anne Besson, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 66 : « la proximité des œuvres d'une poignée d'auteurs privilégiant le surnaturel et les mondes enchantés, George MacDonald, Charles Kingsley, George Meredith, William Morris dont nous avons parlé, éventuellement Lewis, Carroll, plus tard Edith Nesbit, James Barrie, Lord Dunsany, David Lindsay, conduit à forger le concept d'une fantasy moderne ».

[32] C.N. Manlove, *Modern Fantasy Five Studies*, *op. cit.*

[33] Peter Tremayne, *Irish Masters of Fantasy*, *op. cit.*

Pourtant, en termes quantitatifs, la critique sur la fantasy fait pâle figure face à celle qui porte sur sa sœur-ennemie, la science-fiction. D'une part, l'histoire de ce genre est plus ancienne[34]. D'autre part, le genre bénéficie d'une réputation plus sérieuse et « scientifique ». La science-fiction a suscité une critique riche et variée, notamment si l'on s'intéresse, comme c'est notre cas ici, aux *gender studies*. Plusieurs études se sont penchées sur les personnages féminins présents dans les œuvres de science-fiction, ont interrogé le traitement des questions de genre dans ces récits d'anticipation ou de projection dans des sociétés futuristes, qu'il s'agisse d'ouvrages entiers, comme *The Battle of Sexes in Science Fiction* de Justine Larbalestier paru en 2002[35], ou d'articles insérés dans des ouvrages plus généraux sur ce genre littéraire[36]. Cette concomitance entre science-fiction et études de genre s'explique peut-être par le caractère fondamentalement prospectif de cette littérature. Jane Donawerth, dans son article « Feminisms » paru en 2009, explique ces liens. Le personnel romanesque de la science-fiction permet aux auteurs de développer de véritables théories féministes : le cyborg[37] par exemple, créature mi-machine mi-humaine, permet de dépasser les concepts de genre et de sexualité et l'androgyne peut devenir un nouvel ordre du genre dans des œuvres ouvertement féministes.

Qu'en est-il de la fantasy et des *gender studies* ? Ce genre, considéré comme tourné vers le passé (un passé médiéval, mythologique, antique, etc.), ne peut-il porter et générer une réflexion sur la place des femmes ? Quelques critiques ont abordé la question : c'est le cas de Brian Attebery. Dans *Strategies of Fantasy* (1992), il consacre un chapitre aux autrices de

---

[34] Comme pour toute naissance littéraire, plusieurs théories se confrontent : pour certains critiques, la science-fiction serait née au sein des *pulp magazines* au milieu des années 1920 tandis que d'autres voient le *Frankenstein* de Mary Shelley comme le tout premier texte de science-fiction. D'autres pères fondateurs sont revendiqués comme Edgar Allan Poe, Jules Verne ou encore H.G Wells. Concernant l'histoire du genre, plusieurs ouvrages de référence ont vu le jour comme : Edward James, Farah Mendlesohn, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, New-York City, Cambridge University Press, 2003 ; Mark Bould, Andrew Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint, *The Routledge Companion to Science Fiction*, Oxon, Routledge, 2009.

En France le colloque de Cerisy s'est penché sur l'histoire et le futur de la science-fiction, Roger Bozzetto, Gilles Menegaldo, *Colloque de Cerisy, les nouvelles formes de la science-fiction*, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2006.

[35] Justine Labarlestier, *The Battle of the Sexes in Science Fiction*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.

[36] Jane Donawerth, "Feminisms", Gwyneth Jones, "Feminist sf", Wendy Pearson "Queer Theory", dans Mark Bould, Andrew Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint, *The Routledge Companion to Science Fiction*, *op. cit.*, p. 214-224.

[37] Donna Haraway, « A Manifesto for Cyborgs », London, *The Berkeley Socialist Review Collective*, 1985.

fantasy. S'intéressant au motif de la quête de soi et des rites de passage (notamment de l'enfance à l'âge adulte), il montre la différence de traitement entre les personnages masculins et les personnages féminins, s'appuyant sur des travaux sociologiques et anthropologiques. Il s'intéresse particulièrement au travail d'Ursula Le Guin (1929-), grande figure de la science-fiction et de la fantasy.

> *Le Guin chose the young man Ged as the hero of her first major fantasy A Wizard of Earthsea. Not until the second book of her trilogy, The Tombs of Atuan (1971), did she explore directly the coming of age of a young woman. The experience of that character, Arha, is significantly different from that of Ged, whom we may take as typical of the male hero. […] Ambitious, proud, and impulsive, he must learn the limits of his powers. His only real adversary is himself, and his chief accomplishment is self-mastery. For Arha, however, the problem is unleashing rather than mastering herself, and outside rather than within the institutional constraints of her culture*[38].

Brian Attebery constate un lien fort entre les autrices et la fantasy : "*fantastic literature is a woman* […] *nonrealistic literature has something special to offer to the woman writer, who is already defined by her culture as the irrational, the disruptive, the formless, the Other*[39]". En dépit de cette affirmation qui nous paraît très pertinente, on constate un manque d'intérêt des *gender studies* pour la fantasy, dont témoigne l'exemple suivant. Si un ouvrage de référence comme *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*[40], dirigé par Edward James et Farah Mendlesohn et publié en 2012, propose des entrées diversifiées dans le champ des sciences humaines comme "*Structuralism*", "*Psychoanalysis*", ou encore "*Fantasies of history and religion*", aucune entrée ne traite les thématiques féminines ou féministes. Cet exemple est d'autant plus significatif qu'on peut le comparer avec *The Cambridge Companion to Science Fiction*[41], autre collectif dirigé par les mêmes Edward James et Farah Mendlesohn et paru en

---

[38] Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, *op. cit.*, p. 88-89. Nous traduisons : « Le Guin a choisi le jeune Ged comme héros de sa première œuvre majeure de *fantasy*, *Le Sorcier de Terremer*. Il faut attendre le deuxième tome de sa trilogie, *Le Tombeau d'Atuan* (1971) pour qu'elle explore directement le passage à l'âge adulte d'une jeune femme. L'expérience de ce personnage, Arha, est significativement différente de celle de Ged, que nous pouvons considérer comme le héros mâle typique. […] Ambitieux, fier et impulsif, il doit apprendre les limites de ses pouvoirs. Son seul réel adversaire est lui-même, et son principal accomplissement est la maîtrise de soi. Pour Arha, cependant, le problème est le déchaînement plutôt que le contrôle d'elle-même, et à l'extérieur plutôt qu'à l'intérieur des contraintes institutionnelles de sa culture ».

[39] *Ibid*. Nous traduisons : « la littérature fantastique est une femme […] la littérature non réaliste a quelque chose de spécial à offrir à la femme écrivain, qui est déjà définie par sa culture comme l'irrationnelle, la perturbatrice, l'informe, l'Autre ».

[40] Edward James, Farah Mendlesohn, *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, *op. cit.*

[41] Edward James, Farah Mendlesohn, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, *op. cit.*

2003, où plusieurs entrées ont à voir avec les études de genre : “Feminist theory and science fiction” (Veronica Hollinger) ou encore “Gender in science fiction” (Helen Merrick).

La *fantasy* oubliée par la France ?

Un premier constat semble s’imposer : les universitaires français se sont intéressés tardivement à cette « para-littérature[42] » longtemps minorée, voire décriée. Il faut attendre le début du XXIe siècle pour que des critiques français s’interrogent sur le genre comme Jacques Baudou[43] et Jacques Goimard[44] tandis que des spécialistes de littératures médiévale ou comparée se sont intéressés à l’utilisation de la littérature et de la civilisation médiévale en fantasy[45] comme le prouve la création en 2015 par l’université d’Artois d’un MOOC consacré à la fantasy, dirigé par Isabelle Olivier, Myriam White-Le Goff, Emmanuelle Poulain-Gautret, Isabelle-Rachel Casta et Anne Besson[46]. Ce que l’on peut constater au regard de ces parutions, c’est que la critique française semble vouloir aborder la fantasy à travers des problématiques plus spécifiques, plus littéraires peut-être aussi – la fantasy et le Moyen Âge, le renouvellement des genres de l’imaginaire[47], ou encore les résurgences de l’Antiquité dans ces genres modernes[48]. Aujourd’hui certains travaux plus généraux, comme un *Dictionnaire de la fantasy*, dirigé par Anne Besson, sont publiés[49], preuve que ce champ disciplinaire a désormais conquis sa place dans l’université française.

---

[42] Daniel Couegnas, *Introduction à la paralittérature*, *op. cit.*

[43] Jacques Baudou, *La Fantasy*, *op. cit.*. Jacques Baudou, *L’Encyclopédie de la fantasy*, *op. cit.*

[44] Jacques Goimard, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, *op. cit.*

[45] Anne Rochebouet, Anne Salamon, « Les réminiscences médiévales dans la *fantasy* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, Paris, Garnier, 2008, mis en ligne le 15 décembre 2011, consultée le 31 janvier 2017.

[46] « La *fantasy* de l’Angleterre victorienne au Trône de Fer », dernière édition en ligne du 9 mai au 27 juin 2017, [en ligne], http://www.univ-artois.fr/Formations/Formations-a-distance/Le-MOOC-Fantasy.

[47] Roger Bozzetto, Gilles Menegaldo, *Colloque de Cerisy, les nouvelles formes de la science-fiction*, *op. cit.*

[48] Voir : Véronique Gély, « Les Anciens et nous : la littérature contemporaine et la matière antique », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2009/2, p. 19-40 ; Sandra Provini et Mélanie Bost-Fievet (dir.), *L’Antiquité dans l’imaginaire contemporain. Fantasy, Science-fiction, Fantastique*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

[49] Anne Besson (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018.

Depuis quelques années les *gender studies* influencent les recherches universitaires dans tous les domaines et si la science-fiction, nous l'avons vu, a la priorité, il apparait que la critique – française en particulier – commence à s'intéresser au sujet. Il suffit, pour en prendre la mesure, de consulter les différentes entrées du *Dictionnaire Tolkien*[50] dirigé par Vincent Ferré et paru en 2012 : au-delà des notices concernant les personnages féminins (« Lúthien Tinúviel » par Laurent Alibert, « Galadriel » de Charles Delattre ou encore « Éowyn » par Sébastien Hoët), des notices plus générales ont été proposées comme « Femmes dans l'œuvre de Tolkien » d'Emeric Moriau ou encore « Lectures féministes et *Gender studies* » d'Anne Salamon. Plus récemment encore, des conférences se sont intéressées à la place des femmes[51] dans la fantasy. En 2017, plusieurs tables rondes des Imaginales, festival sur les littératures de l'imaginaire d'Épinal, avaient des thématiques féminines[52] ou bien se sont vues, de manière inattendue, conquises par les personnages féminins. La table ronde animée par Anne Besson intitulée « Chiens de guerre ! la *fantasy* et ses combattants » aurait pu être renommée « la *fantasy* et ses combattantes », puisqu'il s'avère que les héros des auteurs invités (Paul Beorn, Fabien Cerutti, Manon Fargetton, Gabriel Katz) étaient tous des héroïnes. Ces dernières années ont vu les approches universitaires de la fantasy par le prisme des *gender studies* s'intensifier. La BnF a créé un site internet dédié à la fantasy[53] dont l'un des axes s'intéresse aux femmes qui « prennent le pouvoir ». En juin 2021, le symposium « Femmes surnaturelles dans la fantasy et les genres apparentés[54] » organisé par Justine Breton, Justine Jotham, Patricia Gillies et Marc Rolland s'intéressait aux personnages féminins qui sont capables d'agir sur les lois de la nature : fées, sorcières, déesses mais aussi guerrières aux capacités magiques. La fantasy intéresse également les *queer studies :* Manon Berthier, doctorante en littérature comparée à l'université Paris-Est Créteil, travaille sur les articulations entre le genre littéraire de la fantasy et le genre

[50] Vincent Ferré (dir.), *Dictionnaire Tolkien*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

[51] Anne Larue, Delphine Imbert, « Journée de la fantasy – Conférence : la place des femmes dans la fantasy en France », Université Paris 13, 2009, [en ligne], http://www.actusf.com/spip/article-7890.html, consultée le 30 novembre 2015.

[52] « Femmes fatales ou femmes de pouvoir ? », En partenariat avec le Comité d'Histoire Régionale, avec Charlotte Bousquet, Jean-Laurent Del Socorro, Laëtitia Graslin, Sophie Laribi-Glaudel, Silène Edgar, Les Imaginales, Épinal, 2017.

[53] Fantasy.bnf.fr.

[54] Descriptif sur fabula : https://www.fabula.org/actualites/femmes-surnaturelles-dans-la-fantasy-et-les-genres-apparentes-supernatural-women-in-fantasy-and_94798.php, consultée le 13 mai 2021.

en tant que rapports sociaux de sexe[55] par exemple, tandis que Marie-Lucie Bougon, Marion Gingras-Gagné et Pascale Laplante-Dubé ont organisé le colloque « Fantasy et féminismes : aux intersections du/des genres » du 11 au 14 mai 2021.

La *Fantasy* et les femmes

Les autrices de *fantasy*

Nous avons évoqué le triangle d'auteurs fondateurs du genre fantasy *:* J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis et Mervyn Peake, trois hommes. La génération suivante va voir émerger d'autres grands noms : David Eddings (Américain, 1931-2009), David Gemmell (Anglais, 1948-2006), George R. R. Martin (Américain, 1948-), Terry Pratchett (Anglais, 1948-2015) … La fantasy serait-elle un genre d'hommes, malgré ce qu'en dit Brian Attebery ?

Jacques Goimard, dans sa *Critique du merveilleux et de la fantasy*, retrace l'histoire de la fantasy et de ses grands noms au fil des décennies. Dès l'entre-deux-guerres, il note l'existence de quelques écrivaines dont Catherine Moore (Américaine, 1911-1987), mais il faut attendre les années 60, décennie pendant laquelle la fantasy triomphe aux États-Unis, pour voir apparaître ce qu'il nomme un premier carré d'écrivaines. Ce carré se compose d'Ursula Le Guin (1929-), Marion Zimmer Bradley (1930-1999), Anne McCaffrey (1926-2011) et Katherine Kurtz (1944-), autrices américaines qui naviguent brillamment entre science-fiction et fantasy. Goimard identifie également un sous-genre, la *romantic fantasy*, « où l'héroïne est partagée entre les valeurs épiques ou horrifiques du combat et les valeurs sentimentales ou sensuelles de l'amour[56] », qui est demeurée une spécialité féminine dans les années 70 avec Mercedes Lackey (1950-) ou Jennifer Roberson (1953-), deux Américaines disciples de Marion Zimmer Bradley. Mais, de ce point de vue, une évolution se dessine dans la production féminine de fantasy qui

> devient de moins en moins romantique et de plus en plus érotique avec Laurel K ; Hamilton ; les anges et les démons échangent leurs rôles chez Anne Bishop ; la *fantasy* historique met en avant les luttes de pouvoir plutôt que les enchantements de la magie dans les œuvres récentes d'Ellen Kushnier, Michaella Roessner, Greer Ilene Gilman, Susan Schwartz et Jessica Salmonson – celle-ci, typique de la troisième

[55] Voir son carnet d'hypothèses : fantasygenre.hypotheses.org, consultée le 13 mai 2021.

[56] Jacques Goimard, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, *op. cit.*, p. 204.

> génération féministe, n'hésite pas à placer des guerrières habiles à l'escrime dans le Japon des samouraïs[57].

La fantasy féminine dessinée par Jacques Goimard serait-elle une énième sous-catégorie du genre ? Il apparaît plutôt que, rapidement, les femmes se sont emparées du genre popularisé par Tolkien et ont pu, pour certaines, en faire le terrain de réflexions et de revendications féministes sur lesquelles Goimard passe trop vite à notre avis. Jessica Salmonson (Américaine, 1950-) par exemple ne « place » pas des guerrières dans un « Japon des samouraïs[58] », mais compose une trilogie[59] sur une véritable femme samouraï, Tomoe Gozen, qui combattit entre le XIIe et le XIIIe siècles et se situe aujourd'hui entre figure mythique et figure historique pour le Japon.

La féminisation des auteurs de fantasy (de plus en plus marquée si l'on considère les publications récentes et les remises de prix littéraires[60]) semble par ailleurs aller de pair avec une féminisation du lectorat. La lecture, de manière générale, est une pratique largement féminine, comme le confirment toutes les études. Dans son article intitulé « "Avoir bon genre ?" : Les lectures à l'adolescence[61] », Christine Détrez revient sur ce constat sans appel.

> Les enquêtes statistiques (Donnat, 1998 ; Baudelot *et al.*, 1999, Octobre, 2004…) établissent, d'édition en édition, la corrélation entre lecture et pratique féminine. […] La lecture est surtout une affaire de filles, adolescentes ou pas[62].
> Les enquêtes les plus récentes confirment ce constat statistique : les filles lisent davantage que les garçons. Les explications sont nombreuses : poids des stéréotypes de la fille lectrice, plus axée vers la sphère privée que les garçons, mais également, comme le souligne S. Octobre, l'importance de l'exemple parental, qui, comme nous l'avons vu, pour la lecture, est fortement féminin[63].

Explications auxquelles on peut ajouter une forte féminisation des médiateurs de la lecture comme les enseignants, les bibliothécaires, etc.

---

[57] *Ibid*. p. 216.

[58] *Ibid*. p. 216.

[59] Jessica Salmonson, *Tomoe Gozen*, London, Ace Books, 1981-1984, 3 vol.

[60] En 2016 les Nebula Awards, présidés par la SFWA (*Science Fiction Writers of America*), ont récompensé une majorité d'autrices de science-fiction et de fantasy. Source en ligne : https://www.actualitte.com/article/culture-arts-lettres/sf-et-fantasy-les-auteures-sont-desormais-plus-presentes-et-plus-reconnues/64992, consultée le 04 octobre 2017.

[61] Christine Détrez, Fanny Renard, « "Avoir bon genre ? " : les lectures à l'adolescence », *Le français aujourd'hui*, 2008/4 (n° 163), p. 17-27.

[62] *Ibid.*, p. 17.

[63] *Ibid.*, p. 18.

Alors que la fantasy est traditionnellement considérée comme un genre masculin, le lectorat de la fantasy est relativement équilibré : 44,8% des filles interrogées déclarent lire au moins une fois par mois un « récit fantastique, merveilleux, fantasy », pour 29,4% des garçons[64]. Mais ce sont les garçons qui citent plus volontiers des œuvres de fantasy comme livres préférés alors que la liste de titres cités par les filles est plus éclectique. Toutefois on retrouve six titres de *fantasy* à la fois dans le palmarès des garçons et dans celui des filles[65]. Et Christine Détrez de conclure :

> Le phénomène de la fantasy est à ce titre éloquent, et va à l'encontre de toute tentation d'essentialisation des goûts lectoraux[66].

Ainsi la fantasy est aujourd'hui un genre neutre, du côté de la production comme du côté de la réception. Neutre mais non mixte puisque les maisons d'édition ont créé des collections dédiées aux lectrices : en 2008, Bragelonne a ainsi lancé le label « Milady » et confirme aujourd'hui sa ligne éditoriale féminine.

> Le label Milady, qui continuera à publier du grand format, du semi-format et du poche, sera désormais essentiellement tourné vers les littératures féminines au sens large, de la *women's fiction* au *new adult* en passant par la *bit-lit* […] Milady, lancé en 2008, c'est le féminin et les histoires « qui font du bien » (*feel-good*) déclinés avec la littérature grand public, la *chick-lit*, le *new adult*, l'érotisme et la *bitlit*[67].

Cette présence féminine de plus en plus affirmée dans le champ éditorial fait écho à ce que l'on peut observer dans les univers fictionnels puisque l'on trouve, au sein des œuvres de fantasy, un panel de personnages féminins qui, à l'instar de leurs homologues masculins, peuvent être classés en types et stéréotypes.

---

[64] Chrisitne Détrez et Fanny Renard utilisent ici les données élaborées par P. Clermont et V. Lepaux, dans « Pratiques de lecture des grands collégiens : lectures par genres, lectures des genres », communication à la journée d'étude du 19 mars 2008, *Thémat'IC* 2008, Lisec, IUT Université Norbert Schuman, Strasbourg, [en ligne] : http://docplayer.fr/23196011-Pratiques-de-lecture-des-grands-collegiens-lectures-par-genres-lectures-des-genres.html, consultée le 13 mai 2021.

[65] *Ibid.*, p. 20. Ces titres communs sont : *Harry Potter* de J.K. Rowling, *Eragon* de Christopher Paolini, *Le Seigneur des anneaux* de J.R.R. Tolkien, *Le Monde de Narnia* de C.S. Lewis, *Artemis Fowl* d'Eoin Colfer, *À la croisée des mondes* de Philip Pullman.

[66] *Ibid.*, p. 19.

[67] Extrait du communiqué de presse du 04 octobre 2017, « les évolutions du groupe Bragelonne prévues pour 2018 », [en ligne], https://www.facebook.com/BragelonneFR/photos/pcb.1489403784469798/1489402164469960/?type=3&theater, consultée le 05 octobre 2017.

Les personnages féminins typiques

Reproduisant les stéréotypes de genre et les lieux communs sur les hommes et les femmes, il apparaît qu'en fantasy, certains rôles sont davantage féminins que d'autres. Brian Attebery ne s'y trompe pas et, après avoir énuméré quelques œuvres phares de fantasy, il revient sur le sexe des héros.

> *Each of the protagonists referred to above – Taran Wanderer, Wart, Ged, Frodo, and Anodos – is male. That's no surprising; a majority of the central figures in fiction are male, reflecting cultural biases and the prevalence of men in the ranks of writers*[68].

Si Marc Rolland souligne que « dans l'oeuvre romanesque de William Morris, les representations féminines préfigurent la femme libre, maîtresse d'elle-même[69] » dans son article « William Morris et la Northernness : Éloge de la Valkyrie – la femme chez William Morris dans *The House of the Wolfings* et *The Roots of the Mountains*. », il constate aussi le caractère singulier de cet auteur précurseur de la fantasy : « le rôle insigne que Morris accorde aux femmes, en revance, demeurera sans équivalent jusqu'aux années 1970[70] ». Il existe bien une répartition genrée, accrue dans l'univers du jeu de rôle puisque le fonctionnement même du jeu se fonde sur l'activation de stéréotypes : les personnages, les décors, les histoires sont des schémas construits par le meneur de jeu et, pour des raisons pratiques et ludiques, sont relativement simples. La fantasy est également influencée par ses sources, la littérature médiévale et les contes de fées. Ces œuvres modèles sont portées dans la grande majorité des cas par des héros masculins actifs et/ou des personnages féminins passifs, ce qui explique une reconduction certaine des types de personnages dans la fantasy. Nous allons tenter de décrire les personnages féminins en deux groupes : les personnages passifs et les personnages actifs.

Les premiers sont caractérisés par leur inaction puisque, s'ils sont l'enjeu de la quête ou de l'aventure, ils y occupent finalement peu de place. Typiquement, il s'agit des personnages de princesses issus des contes de fées, de femmes en détresse qu'il s'agit de sauver.

---

[68] Brian Attebery, *Strategies of Fantasy, op. cit.*, p. 88. Nous traduisons : « Chaque protagoniste mentionné ci-dessus – Taran Wanderer, Wart, Ged, Frodo et Anodos – est un homme. Ce n'est pas surprenant ; une majorité des figures centrales dans la fiction sont des hommes, reflétant un parti pris culturel et la prévalence des hommes chez les auteurs ».

[69] Marc Rolland, « William Morris et la Northernness : Éloge de la Valkyrie – la femme chez William Morris dans *The House of the Wolfings* et *The Roots of the Mountains*. », dans Frédérique Toudoire-Surlapierre, Sylvain Brien, Alessandra Ballotti, Claire McKeown (dir.), *De la Nordicité au Boréalisme*, Reims, éditions et presses universitaires de Reims, 2020, p. 135.

[70] Marc Rolland, « William Morris », Anne Besson (dir.), *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 262.

Récompenses pour le héros, ces personnages féminins n'existent qu'à travers l'intérêt amoureux – ou politique, puisqu'épouser la princesse permet de devenir roi… – qui leur est porté.

Le deuxième groupe, celui des personnages actifs, nous intéresse davantage car il suppose des sous-catégories révélatrices des stéréotypes de genre caractéristiques de l'univers de l'imaginaire. La notice « Gender » de *The Encyclopedia of Fantasy* revient notamment sur les personnages féminins et leur lien fréquent avec la magie, élément fondateur de la fantasy *:*

> *In the past, female magic users were seen in archetypal terms, according to their effect on the hero of the tale. Either they were evil or, as "good Fairies", they were effectively de-sexed by being presented as extremely small, old, ugly or immaterial*[71].

Plus intéressant encore, l'auteur de la notice constate que les relations des personnages féminins à la magie diffèrent de celles de leurs pairs.

> *Even when women's magic is not perceived as fundamentally different from that of men's […] women's relationship to this, as to other powers, is coded differently. Unless she is perceived as evil, a woman uses her powers for the good of others, either to help her community or to provide back-up strength to the hero. […] Hence the many fantasies in which a young woman becomes aware of a talent within her and subsequently finds her purpose in helping some young man to reach a destiny she would never seek for herself*[72].

Ce rôle de protectrice et de guérisseuse est effectivement souvent attribué aux personnages féminins, que l'on soit dans les romans de fantasy ou dans l'univers du jeu de rôle, en vertu des qualités « naturelles » des femmes à prendre soin des hommes. Lorsqu'elle agit, la femme est donc la bonne fée ou la méchante sorcière, le soutien ou l'antagoniste du personnage principal, un homme.

---

[71] "Gender", John Clute, John Grant, *The Encyclopedia of Fantasy*, *op. cit*, [en ligne], http://sf-encyclopedia.uk, consultée le 27 janvier 2017. Nous traduisons : « Dans le passé, les utilisatrices de la magie étaient envisagées dans des termes archétypaux, selon leur effet sur le héros du conte. Soit, elles étaient méchantes, soit, en tant que " Bonnes Fées ", elles étaient effectivement désexualisées en étant représentées comme extrêmement petites, vieilles, laides ou immatérielles ».

[72] *Ibid*. Nous traduisons : « Même lorsque la magie des femmes n'est pas perçue comme fondamentalement différente de celle des hommes […], les relations des femmes à la magie, comme à d'autres types de pouvoir, sont codées différemment. À moins qu'elle soit perçue comme méchante, une femme utilise ses pouvoirs pour le bien des autres, soit pour aider sa communauté, soit pour fournir une force de secours au héros. […] D'où les nombreuses œuvres de fantasy dans lesquelles une jeune femme prend conscience de ses dons et trouve ensuite sa voie en aidant un jeune homme à atteindre un destin qu'elle n'aurait jamais cherché pour elle-même. »

Ainsi, qu'ils soient passifs ou actifs, les personnages féminins sont tenus à distance de l'action et donc de la violence des combats : la guérisseuse intervient après la bataille, la sorcière blesse, mais à distance. La guerre et la violence, composantes essentielles de la fantasy épique notamment, seraient-elles une affaire d'hommes ?

Les femmes et la violence

La violence des femmes a longtemps été un sujet ignoré par les sciences sociales qui ont préféré s'intéresser aux violences *subies* par les femmes. Un exemple nous semble représentatif de ce choix d'angle d'étude. Dans le *Dictionnaire de la violence*[73], dirigé par Michela Marzano et publié en 2011, quelques lacunes peuvent apparaître comme révélatrices d'un certain état de la recherche. Premier constat : aucune notice « Femme », l'entrée renvoyant le lecteur à trois autres notices : « Couple[74] », « Patriarcat[75] », « Viol[76] », trois sujets qui, *a priori*, font de la femme une victime de la violence. La notice « Couple » aborde la question de la violence conjugale, et plus précisément de la violence exercée par l'homme sur sa conjointe, excluant les cas de violence féminine dans des couples hétérosexuels ou homosexuels. Les deux autres notices abordent également de manière unilatérale les femmes comme victimes de violences patriarcales, sexuelles, psychiques etc. Aucune notice ne semble porter sur la violence perpétrée par les femmes. Pourtant plusieurs ouvrages se sont intéressés à la même époque aux enjeux politiques et artistiques de la représentation de la violence des femmes, et notamment le collectif *Penser la violence des femmes*[77] dirigé par Coline Cardi et Geneviève Pruvost et qui s'ouvre sur une énumération de figures de femmes violentes :

> Tueuses, ogresses, sorcières, pédophiles, hystériques, criminelles, délinquantes, furies, terroristes, kamikazes, cheffes de gang, lécheuses de guillotine, soldates, policières, diablesses, révolutionnaires, harpies, émeutières, pétroleuses, viragos, guerrières, Amazones, boxeuses, génocidaires, matricides… Qu'y a-t-il de commun entre toutes ces figures ? Pour le comprendre, il importe de sortir de ce double mouvement, en apparence paradoxal, qui, d'un côté, fait de la violence du sexe faible un tabou, passant sous silence des pratiques pourtant récurrentes, ou qui, de l'autre, hypertrophie cette violence pour en stigmatiser la démesure. Dans les deux cas, il s'agit de produire et de reproduire de la différence des sexes. Est-il possible de

[73] Michela Marzano (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2011.

[74] Nadège Séverac, « Couple », *op. cit.*, p. 294-301.

[75] Françoise Collin, « Patriarcat », *op. cit.*, p. 997-1002.

[76] Cyrille Duvert, « Viol », *op. cit.*, p. 1419-1423.

[77] Coline Cardi, Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012. Réédition en poche en 2017.

> penser la violence des femmes comme un levier qui renverse ces catégories binaires ? Exhumer, dénaturaliser, contextualiser, historiciser, repolitiser la violence des femmes, tel est l'objet de ce livre[78].

Il est vrai que, si la violence des femmes a été longtemps passée sous silence, paradoxalement, force est de constater que dès l'Antiquité des figures de femmes violentes ont émergé et ont pu faire l'objet de réappropriations fertiles dans les arts. *Le Dictionnaire des mythes féminins*[79], dirigé par Pierre Brunel et paru en 2002, apparaît toujours comme un outil intéressant pour envisager les figures de femmes violentes, les mythes nourrissant l'imaginaire collectif et s'actualisant sans cesse dans les littératures de l'imaginaire. On relèvera les articles suivants : « Amazones antiques[80] », « Amazones modernes[81] », « Lara Croft[82] », « Valkyries[83] », « Athéna[84] », « Héroïnes du comics book américain (les)[85] », « Lilith[86] », « Jeanne d'Arc[87] », « Penthésilée[88] », « Judith[89] », « Ishtar[90] », « Didon[91] », « Bradamante[92] », « Mulan[93] », autant de figures de combattantes qui ont pu inspirer les auteurs de fantasy, friands de mythologie et de folklore. Alors que les arts aiment représenter des femmes violentes, l'histoire et la sociologie ont longtemps laissé dans l'ombre la réalité quant aux violences commises par les femmes. On ne peut ignorer l'ambiguité des figures mythologiques que nous venons d'énumérer. À l'instar des Amazones, que nous étudierons en particulier, ces figures

---

[78] *Ibid.*, p. 13.

[79] Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.

[80] Alain Bertrand, *ibid*, p. 87-98.

[81] Alain Bertrand, *ibid.*, p. 99-106.

[82] Guillemette Bourdon, Pauline Doucerain, *ibid.*, p. 1117-1120.

[83] Régis Boyer, *ibid.*, p. 1875-1878.

[84] Pierre Brunel, *ibid.*, p. 192-197.

[85] Jérôme Dorvidal, *ibid.*, p. 928-936.

[86] Mireille Dottin-Orsini, *ibid.*, p. 1152-1161.

[87] Monique Dubar, *ibid.*, p. 1023-1055.

[88] Camille Dumoulie, *ibid.*, p. 1533-1538.

[89] Claude Foucart, *ibid.*, p. 1078-1084.

[90] Laure Gagnoulet, Laurence de Massot, Sonia Tanazefti, *ibid.*, p. 1003-1010.

[91] Philippe Heuze, *ibid.*, p. 545-548.

[92] Jean-Yves Laurichesse, *ibid.*, p. 297-307.

[93] Philippe Postel, *ibid.*, p. 1388-1406.

peuvent être des symboles d'*empowerment*[94] féminin, de prise de pouvoir et d'émancipation, mais aussi des figures permettant aux hommes de dénoncer les prétendus vices des femmes (folie, lubricité, hystérie etc.) et d'affirme la nécessité de les contrôler ou de les détruire. Ignorer l'engagement réel de ces dernières dans les conflits armés ou les violences qu'elles peuvent déployer permet, nous semble-t-il, de faire des figures de femmes violentes des exceptions. Elles sont « anormales » et rarement présentées comme des modèles à suivre.

Il reste à interroger les conditions de mise en scène de ces guerrières dans les littératures de l'imaginaire : quand et comment sont-elles apparues ? À quoi ressemblent-elles ? Sont-elles au centre de sagas entières ou bien en marge ? Pourquoi sont-elles des guerrières ? Comment sont-elles intégrées dans leur monde ? Prennent-elles les armes dans un certain type de conflit ? Aucune typologie des femmes guerrières dans les littératures de l'imaginaire n'a encore été établie : c'est ce que nous proposons d'élaborer dans cette étude.

Méthode de sélection et organisation des corpus

La fantasy, comme nous l'avons déjà indiqué, est un genre foisonnant : chaque année la production s'accroît et il est impossible de faire une étude exhaustive du personnage de la guerrière dans les littératures de l'imaginaire. Par exemple la maison d'édition Bragelonne publie à elle seule entre 20 et 30 nouveaux romans chaque année : 32 en 2015, 25 en 2016, 23 en 2017[95].

La sélection des œuvres à privilégier a donc été difficile et plusieurs critères ont été croisés afin de composer le corpus d'étude le plus représentatif possible du genre. On ne pouvait faire l'économie de quelques œuvres canoniques, citées dans tous les travaux universitaires, tel Tolkien et sa trilogie *The Lord of the Rings*[96]. Mais, nous l'avons souligné, la critique sur la fantasy est encore peu abondante, tandis que le panel d'œuvres disponibles est pléthorique. Au-delà des lectures personnelles à l'origine de ce projet, nous devions trouver des œuvres

[94] Terme anglo-saxon signifiant littéralement « renforcer ou acquérir du pouvoir », il est utilisé dans divers domaines, le discours féministe et les études de genre. Voir Anne-Emmanuèle Calvès, « "Empowerment" : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde*, 2009/4 (n° 200), p. 735-749. DOI : 10.3917/rtm.200.0735, https://www.cairn.info/revue-tiers-monde-2009-4-page-735.htm.

[95] Chiffres fournis par Colette Bargain, *community manager* chez Bragelonne, courriel du 13 octobre 2017.

[96] J. R. R Tolkien, *The Lord of the Rings*, 3 tomes, NYC, Harper Collins, 1954-1955.

pertinentes pour le sujet envisagé. C'est par le biais du forum du site Elbakin[97] que nous avons pu interroger les amateurs de fantasy en novembre 2014, leur demandant d'évoquer des œuvres de fantasy pertinentes sur la question des personnages féminins[98]. Ce recours au lectorat nous a paru essentiel concernant un genre encore peu étudié par les universitaires, mais dont les amateurs sont très actifs et participatifs sur internet comme dans des manifestations culturelles telles que des festivals ou des expositions. Cette première discussion en ligne a permis l'élaboration d'une importante liste de lecture, à laquelle se sont ajoutées, en 2017, plusieurs œuvres découvertes dans le cadre du festival « Les Imaginales » d'Épinal, qui a été l'occasion de rencontrer et d'écouter des auteurs français et anglo-saxons parler de leurs romans et de leurs réflexions sur le genre romanesque et le genre féminin.

Ainsi un corpus s'est peu à peu constitué, au fur et à mesure de ces découvertes parfois fortuites. La nécessité de composer un corpus primaire et un corpus secondaire s'est fait sentir et plusieurs critères ont été posés pour classer les œuvres retenues.

Premièrement, les guerrières des œuvres du corpus principal devaient en être les personnages principaux. Plusieurs romans ou sagas mettent en scène des personnages féminins intéressants pour notre étude, mais qui restent anecdotiques et à la marge du récit. Nous ne les avons pas retenus, mais nous les évoquerons à l'occasion.

Le deuxième critère de sélection pour le corpus primaire a été la diffusion éditoriale de l'œuvre. Le nombre des ventes ou la reconnaissance par certains prix littéraires de certains romans ont pu être des critères de sélection : puisque l'objectif était d'esquisser une typologie, il nous a paru pertinent de sélectionner des œuvres reconnues comme représentatives du genre et ayant suscité une forte adhésion chez le lectorat français et/ou international.

Le troisième critère distingue les femmes guerrières, dont la prise d'armes est effective, et les femmes en guerre par leur prise de position politique ou leur situation de cheffe militaire.

Toujours dans l'objectif d'assurer la cohérence nécessaire à l'édification d'une typologie, il a fallu nous limiter dans le choix des sous-genres étudiés. Avec toutes les réserves et exceptions possibles, nous avons décidé de mettre en avant des œuvres de fantasy dite épique. Ce choix n'a rien d'anodin : directe descendante de Tolkien, la fantasy épique est la plus

[97] www.elbakin.net

[98] Lien de la discussion : http://www.elbakin.net/forum/viewtopic.php?id=8286.

traditionnelle dans ses schémas narratifs, ses constructions de personnages, etc. Il nous semblait donc pertinent d'étudier les possibles évolutions proposées aux personnages féminins dans une sous-catégorie qui, *a priori*, ne leur laisse pas beaucoup de libertés puisqu'elle est, à première vue, l'apanage des hommes. Que ce soit la veine très masculiniste de l'*heroic fantasy* avec ses héros, tel Conan le Barbare[99], ou bien la traditionnelle *high fantasy* et ses aventuriers masculins – les membres de la fraternité de l'anneau[100] comme ceux de la compagnie de Thorin[101] sont tous des hommes chez Tolkien –, ces littératures de l'imaginaire laissent peu de place aux personnages féminins forts. D'autres sous-genres, comme la *bitlit* ou la fantasy humoristique par exemple, ont pour principe fondateur de créer des personnages à contre-emploi, en retournant les conventions du genre : la présence d'héroïnes est caractéristique de la *bitlit* et ne révèle pas foncièrement un choix narratif ou idéologique de la part de l'auteur. À l'inverse, mettre en scène une femme guerrière dans un roman de fantasy épique ne va pas de soi.

Ces différents critères ont permis l'élaboration d'un corpus primaire comptant une vingtaine de références et un corpus secondaire équivalent en deux langues (français et anglais) et s'étendant sur trois continents (Amérique du Nord, Europe et Océanie). Le choix d'une étude croisée entre fantasy francophone et anglophone nous a semblé bienvenu car la fantasy anglophone reste la plus répandue, la plus riche et une source d'inspiration majeure pour les autres aires culturelles, même si la fantasy francophone connaît un véritable essor (dû en partie aux maisons d'éditions françaises) et une mise à distance des modèles anglo-saxons de plus en plus marquée ces dernières années, formant une véritable *fantasy à la française* avec ses propres auteurs, schémas et modèles. Voici un tableau récapitulatif des œuvres que nous étudierons dans ce travail :

Année de publication original	**Auteurs**	**Titre (en français)**
1934-1939	Catherine Moore (USA)	*Jirel de Joiry*[102]

[99] Robert E. Howard, « Conan the barbarian », *Weird Tales*, 1932.

[100] J.R.R Tolkien, *op. cit.*, 1954-55.

[101] J.R.R Tolkien, *The Hobbit*, London, Allen & Unwin, 1937.

[102] Éditions de lecture : Catherine Moore, *Jirel of Joiry*, NYC, Paperback Library, 1969 ; *Jirel de Joiry* (avec "Quest of the Starstone"), trad. Georges H. Gallet, Paris, J'ai Lu, 1985.

1954-1955	J.R.R. Tolkien (GB)	*Le Seigneur des anneaux*[103]
1976	Marion Zimmer Bradley (USA)	*La Chaîne Brisée*[104]
1983	Marion Zimmer Bradley (USA)	*La Maison des Amazones*[105]
1984	Marion Zimmer Bradley (USA)	*La Cité Mirage*[106]
1987	Marion Zimmer Bradley (USA)	*La Trahison des dieux*[107]
1995	David Gemmell (GB)	*La Reine Faucon*[108]
1995-2017	Robin Hobb (USA)	*L'Assassin Royal*[109]

[103] Éditions de lecture : J.R.R. Tolkien, *The Two Towers*, London, Allen & Unwin, 1980 ; The *Return of the King*, NY, Harper Collins, 2012. *Le Seigneur des anneaux*, trad. Daniel Lauzon, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2014-2016, 3 tomes.

[104] Éditions de lecture : Marion Zimmer Bradley, *The Shaterred Chain*, NY, DAW Books, 1976 ; *La Chaîne brisée*, trad. Arlette Vincent, revisée par Simone Hilling, Paris, Pocket, 1989.

[105] Éditions de lecture : Marion Zimmer Bradley, *Thendara House*¸ London, Arrow Books, 1985 ; *La Maison des Amazones*¸ trad. Simone Hilling, Pocket, 1993.

[106] Éditions de lecture : Marion Zimmer Bradley, *City of Sorcery*, NY, DAW Books, 1984 ; *La Cité Mirage*, trad. Simone Hilling, Paris, Pocket, 1993.

[107] Éditions de lecture : Marion Zimmer Bradley, *The Firebrand*, NY, A Roc Book, 2003 ; *La Trahison des dieux*, trad. Hubert Tezenas, Paris, Pygmalion, 1989.

[108] Éditions de lecture : David Gemmell, *Hawk Queen*, London, Orbit, 2014 ; *La Reine Faucon, L'Intégrale*, Paris, Bragelonne, 2016.

[109] Éditions de lecture : Robin Hobb, *The Farseer Trilogy*; *The Tawny Man* ; *The Fitz and the Fool Trilogy*, London, Harper Voyager, 2014-2018 ; *L'Apprenti assassin*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2000 ; *L'Assassin du roi*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2000 ; *La Nef du crépuscule*, Paris, J'ai Lu, 2007 ; *Le Poison de la vengeance*, Paris, Pygmalion, 2000 ; *La Voie magique*, Paris, J'ai Lu, 2007 ; *La Reine solitaire*, Paris, J'ai Lu, 2013 ; *Le Prophète blanc*, Paris, Pygmalion, 2003 ; *La Secte maudite*, Paris, Pygmalion, 2003 ; *Les Secrets de Castelcerf*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2004 ; *Serments et Deuils*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2005 ; *Le Dragon des glaces*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2005 ; *L'Homme noir*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2006 ; *Adieux et Retrouvailles*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2006. *Le Fou et L'Assassin*, Paris, France Loisirs, 2015 ; *La Fille de l'assassin*, Paris, France Loisirs, 2016 ; *En quête de vengeance*, Paris, Pygmalion, 2016 ; *Le Retour de l'assassin*, Paris, Pygmalion, 2016 ; *Sur les rives de l'art*, Paris, J'ai Lu, 2017 ; *Le destin de l'assassin*, Paris, J'ai Lu, 2018.

1996-en cours	G.R.R. Martin (USA)	*Le Trône de fer*[110]
1998-2000	Robin Hobb (USA)	*Les Aventuriers de la mer*[111]
1998-en cours	ANGE (FR)	*La Geste des Chevaliers-Dragons*[112]
1999-2000	Mary Gentle (GB)	*Le Livre de Cendres*[113]
2002-2007	Lian Hearn (AUS)	*Le Clan des Otori*[114]
2003	Terry Pratchett (GB)	*Le Régiment Monstrueux*[115]
2003-2006	Pierre Bottero (FR)	*La Quête d'Ewilan*[116]
2005	Brandon Sanderson (USA)	*Elantris*[117]
2005-2007	David Gemmell (GB)	*Troie*[118]

[110] Éditions de lecture : George R.R. Martin, *A Game of thrones*, NY, Bantam Books, 1996 ; *Le Trône de fer, L'intégrale 1*, trad. Jean Sola, Paris, J'ai Lu, 2008. George R.R. Martin, *A Clash of Kings*, NY, Bantam Books, 2011; *Le Trône de fer, L'intégrale 2*, trad. Jean Sola, Paris, J'ai Lu, 2009.

[111] Éditions de lecture : Robin Hobb, *The Liveship Traders*, London, Harper Voyager, 2015 ; *Le Vaisseau magique*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2004 ; *Le Navire aux esclaves*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2005 ; *La Conquête de la liberté*, Paris, J'ai Lu, 2015 ; *Brumes et Tempêtes*, Paris, J'ai Lu, 2014 ; *Prisons d'eau et de bois*, Paris, J'ai Lu, 2013 ; *L'Éveil des eaux dormantes*, Paris, Pygmalion, 2006 ; *Le Seigneur des trois règnes*, Paris, J'ai Lu, 2007 ; *Ombres et Flammes*, Paris, J'ai Lu, 2013 ; *Les Marches du trône*, Paris, J'ai Lu, 2009.

[112] Éditions de lecture : ANGE, *La Geste des Chevaliers-Dragons, Intégrale T1 à T4*, Paris, Soleil, 2012.

[113] Éditions de lecture : Mary Gentle, *Ash a secret history*, London, Gollancz, 2001 ; *Le Livre de Cendres*, trad. Patrick Marcel, Paris, Denoël, 2004-2005, 4 tomes.

[114] Éditions de lecture : Lian Hearn, *Tales of the Otori*, London, Picador, 2017, 3 tomes ; *Le Clan des Otori*, trad. Philippe Giraudon, Paris, Folio, 2002-2004, 3 tomes.

[115] Éditions de lecture : Terry Pratchett, *Monstrous Regiment*, London, Corgi Books, 2004 ; *Le Régiment monstrueux*, trad. Patrick Couton, Paris, Pocket, 2012.

[116] Éditions de lecture : Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan L'intégrale*, Paris, Rageot, 2010.

[117] Éditions de lecture : Brandon Sanderson, *Elantris*, NY, A Tor Book, 2006 ; *Elantris*, trad. Pierre-Paul Durastanti, Paris, Libraire Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2017.

[118] Éditions de lecture : David Gemmell, *Troy*, London, Corgi Books, 2005-2007, 3 tomes ; *Troie*, trad. Rosalie Guillaume, Paris, Milady, 2008-2009, 3 tomes.

2006-2008	Pierre Bottero (FR)	*Le Pacte des Marchombres*[119]
2007-2010	Pierre Pevel	*Les Lames du Cardinal*[120]
2008-2011	Alison Goodman (AUS)	*Eon et le douzième dragon*[121]
2009-2011	Charlotte Bousquet (FR)	*L'Archipel des Numinées*[122]
2010	Paul Beorn (FR)	*La Pucelle de Diable-Vert*[123]
2010	Héloïse Côté (QU)	*La Tueuse de dragons*[124]
2010-2011	Justine Niogret (FR)	*Chien du Heaume*[125]
2012	Jean-Laurent Del Soccoro (FR)	*Royaume de vent et de colères*[126]
2015-en cours	Bradley Beaulieu (USA)	*Les Douze rois de Sharakhaï*[127]
2015	Manon Fargetton (FR)	*L'Héritage des rois-passeurs*[128]
2016	Manon Fargetton (FR)	*Les Illusions de Sav-Loar*[129]

[119] Éditions de lecture : Pierre Bottero, *Le Pacte des Marchombres* : *Ellana*, Paris, Rageot, 2006 ; *Ellana, l'envol*, Paris, Rageot, 2008 ; *Ellana, la prophétie*, Paris, Rageot Poche, 2010.

[120] Éditions de lecture : Pierre Pevel, *Les Lames du Cardinal, l'Intégrale*, Paris, Bragelonne, 2016.

[121] Éditions de lecture : Alison Goodman, *Eon*, London, Corgi Books, 2014 ; *Eona*, NY, Firebird, 2012. *Eon et le douzième dragon*, trad. Philippe Giraudon, Paris, Gallimard Jeunesse, 2011 ; *Eona et le collier des dieux*, trad. Philippe Giraudon, Paris, Gallimard Jeunesse, 2011.

[122] Éditions de lecture : Charlotte Bousquet, *L'Archipel des Numinées*, Saint Laurent D'Oingt, Mnémos, 2013-2014, 3 tomes.

[123] Éditions de lecture : Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert*, Saint Laurent d'Oingt, Mnémos, 2010, 2 tomes.

[124] Éditions de lecture : Héloïse Côté, *La Tueuse de dragons*, Lévis, Alire, 2010.

[125] Éditions de lecture : Justine Niogret, *Chien du heaume*, Paris, J'ai Lu, 2011, 2 tomes.

[126] Éditions de lecture : Jean-Laurent Del Soccoro, *Royaume de vent et de colères*, Chambéry, ActuSF, 2012.

[127] Éditions de lecture : Bradley P. Beaulieu, *Twelve Kings in Sharakhaï*, NY, DAW Books, 2015 ; *Les Douzes rois de Sharakhaï*, trad. Olivier Debernard, Paris, Bragelonne, 2016.

[128] Éditions de lecture : Manon Fargetton, *L'Héritage des rois-passeurs*, Paris, Milady, 2015.

[129] Éditions de lecture : Manon Fargetton, *Les Illusions de Sav-Loar*, Paris, Bragelonne, 2016.

2016	Gabriel Katz (FR)	*La Maîtresse de guerre*[130]
2016	Charline Rose (FR)	*Edwenn le monde des Faës*[131]
2017	Estelle Faye (FR)	*Les Seigneurs de Bohen*[132]
2017	Jean-Laurent Del Soccoro (FR)	*Boudicca*[133]
2017-en cours	Lionel Davoust (FR)	*Les Dieux Sauvages*[134]
2018	Isabelle Bauthian (FR)	*Grish-Mère*[135]
2018-en cours	Paul Beorn (FR)	*Calame*[136]

Problématisation du sujet et organisation de la thèse

L'objectif de ce travail de thèse est de présenter mais aussi d'interroger la place des femmes, et particulièrement celle des femmes guerrières, dans la fantasy épique contemporaine. Afin de formuler l'analyse la plus complète et la plus approfondie possible, nous tenterons dans un premier chapitre de peindre le tableau des sources d'inspiration probables de la fantasy épique et des femmes guerrières modernes : le genre de la fantasy, et particulièrement celui de la fantasy épique, revendique très souvent une filiation historique.

Cette filiation, inspiratrice, peut également s'apparenter à de la censure : ce qui n'est pas considéré comme vraisemblable historiquement peut être de fait éliminé ; c'est le cas des femmes guerrières, longtemps oubliées par l'histoire. Nous commencerons notre étude par cette notion de vraisemblance historique à travers trois époques majeures pour la fantasy épique, que

[130] Éditions de lecture : Gabriel Katz, *La Maîtresse de guerre*, Paris, Pocket, 2016.

[131] Éditions de lecture : Charline Rose, *Edwenn le monde des Faës*, Paris, France Loisirs, 2016.

[132] Éditions de lecture : Estelle Faye, *Les Seigneurs de Bohen*, Rennes, Critic, 2017.

[133] Éditions de lecture : Jean-Laurent Del Soccoro, *Boudicca*, Chambéry, ActuSF, 2017.

[134] Éditions de lecture : Lionel Davoust, *Les Dieux sauvages*, Rennes, Critic, 2017-en cours, 4 tomes.

[135] Éditions de lecture : Isabelle Bauthian, *Grish-Mère*, Paris, Actusf, 2018.

[136] Éditions de lecture : Paul Beorn, *Calame, Les Deux Visages*, Paris, Bragelonne, 2018-2021, 2 tomes.

nous traiterons de manière chronologique : l'Antiquité, le Moyen Âge – qui apparaît comme l'époque phare pour la fantasy – et enfin nous regrouperons sous l'expression « périodes modernes » les époques suivant le Moyen Âge telles que la Renaissance ou le siècle de Louis XIII. Ces périodes historiques, distinctes dans l'imaginaire collectif par les figures qui y sont associées (le gladiateur, le chevalier, le mousquetaire), mais aussi par des motifs variés, comme les lieux (la mer homérique, le château fort, la ville) ou les évènements historiques majeurs (invasions romaines, guerre de Troie, guerre de Cent Ans, publication de l'Édit de Nantes), ont donné lieu à des clichés encore tenaces, notamment au sujet des femmes et de leur place dans la société. Si la fantasy épique reprend parfois ces stéréotypes, formant l'horizon d'attente du lecteur, certains auteurs préfèrent utiliser les genres de l'imaginaire pour proposer une autre vision de l'histoire, et notamment affirmer un point de vue féminin. Ainsi les écrivains de fantasy peuvent, grâce aux plus récentes découvertes historiques, réviser les stéréotypes de l'historiographie. Cette recherche d'un autre point de vue que celui de l'homme blanc triomphant a donné naissance à un sous-genre littéraire particulier, inspiré par le *revisionist mythmaking*[137] qui consiste à revoir les grands mythes ou l'histoire en prenant enfin en compte le point de vue des femmes, bien souvent laissées à la périphérie des récits. Cette périphérie, ou cette marge, peut également devenir l'angle choisi par les auteurs de fantasy pour dépeindre des évènements politiques ou historiques majeurs : adopter le point de vue des oubliés de l'histoire – c'est-à-dire celui des enfants, des femmes ou des vaincus – favorise un certain renouvellement du genre et une mise à distance critique de l'histoire ou encore de l'art de raconter un récit.

Suite à ces considérations générales sur le genre de la fantasy épique, nous poursuivrons ce premier chapitre en étudiant les figures de guerrières privilégiées par la fantasy épique : qu'elles soient mythiques, telles les Amazones ou les Valkyries, ou bien historiques, à l'instar de Jeanne d'Arc, elles ont façonné l'imaginaire collectif et imprimé pour longtemps certains stéréotypes et standards lorsqu'il s'agit de décrire une femme guerrière dans un récit fictionnel. Ainsi le riche héritage des Amazones fournit aux auteurs de fantasy des modèles de sororité et de rébellion à un système patriarcal qui fait encore écho à nos sociétés modernes tandis que les Valkyries, leurs cousines nordiques, peuvent s'apparenter à une violence féminine contrôlée par une autorité masculine. Ces guerrières mythiques ont donné lieu à des figures littéraires dès

[137] Alicia Ostriker, "The Thieves of language : women poets and revisionist mythmaking", *Signs*, vol. 8, N° 1, 1982, p. 68-90.

le Moyen Âge, dessinant le modèle de la Vierge Guerrière, incarnée par Bradamante[138] ou encore par Camille[139]. Si l'on ne peut vérifier les connaissances littéraires des auteurs de notre corpus, on ne peut nier l'influence de ces personnages littéraires, notamment lorsque l'un des pères fondateurs de la fantasy épique – J.R.R. Tolkien – était un universitaire enseignant la langue et la littérature anglaises. Les guerrières historiques apparaissent également comme des modèles à reprendre et à détourner : que ce soit dans la fantasy anglophone ou francophone, la Pucelle d'Orléans apparaît comme un modèle incontournable lorsqu'il s'agit de mettre en scène une guerrière médiévale. Les motifs récurrents concernant Jeanne d'Arc sont très facilement reconnaissables pour le lecteur et leur reprise et/ou leur détournement permettent à l'auteur de créer une connivence avec le lecteur et de réinventer les clichés de la femme guerrière. Cette réinvention peut également prendre la forme d'une redécouverte de guerrières oubliées : si la fantasy peut donner à lire une autre version de l'histoire, elle peut aussi choisir de mettre en lumière des figures historiques considérées comme mineures ou bien oubliées comme Boudicca, reine celte rapidement évoquée et évacuée par Tacite. L'oubli peut ainsi devenir lui-même un motif narratif majeur pour certaines œuvres de notre corpus mettant en scène des guerrières dans un monde similaire au nôtre, patriarcal et androcentré. Nous terminerons ce premier chapitre par une ouverture des représentations en nous intéressant aux guerrières non-européennes qui peuvent inspirer la fantasy d'auteurs occidentaux que nous étudions : la culture asiatique apparaît comme une source d'inspiration mettant en scène d'autres motifs et des figures différentes de la chevaleresse en armure issue de notre Moyen Âge occidental.

Après ce premier chapitre permettant de sonder les origines de la fantasy épique, son rapport à l'histoire et aux figures mythologiques et historiques de femmes guerrières, nous pourrons entrer dans une analyse plus précise des personnages de combattantes au sein de notre corpus de fantasy épique. Le deuxième chapitre de notre étude aura pour objectif de brosser le portrait physique et d'identifier les schémas biographiques des guerrières dans de notre corpus.

Nous nous intéresserons dans un premier temps au corps des guerrières : comment est-il mis en scène au sein du récit ? Nous étudierons la prosopographie et les fonctions qu'elle peut avoir dans les œuvres de notre corpus, interrogeant également les standards de beauté de notre société : les adjectifs mélioratifs tels « belle », « magnifique » peuvent suffire à certains auteurs

[138] Personnage du *Roland Furieux* de l'Arioste.

[139] Personnage de *L'Énéide* de Virgile puis dans *Le Roman d'Énéas*.

tandis que d'autres chercheront à détailler cette beauté pour la rendre particulière et ainsi remettre en question les carcans de beauté imposés aux femmes. Ces portraits physiques mettent en place des motifs récurrents, dont l'un retient particulièrement l'attention : la chevelure. Les cheveux portent une très forte charge symbolique pour les femmes : leur couleur, leur longueur ou la coiffure adoptée sont autant de choix impliquant une histoire et une réception de la part des autres personnages différentes pour chaque guerrière. La chevelure est un moyen pour les auteurs de fantasy de faire surgir le corps de la guerrière dans le récit, de révéler son genre et son identité, de revendiquer, ou au contraire rejeter, une féminité malgré la fonction guerrière choisie par l'héroïne. Ce surgissement du corps de la guerrière est également mis en scène par le choix des armes utilisés par le personnage féminin : cette étude sera l'occasion d'étudier les différents types d'armes blanches utilisées en fantasy, les valeurs que ces armes apportent à leur utilisateur ainsi que les enjeux symboliques mais aussi physiques engagés par le choix d'une arme ou d'une autre. Une femme armée d'un arc, arme qui lui permet de rester à distance des combats, ne développe pas les mêmes compétences ni la même silhouette qu'une guerrière maniant l'épée ou à la hache.

La mise en scène de ce corps de guerrière qui est aussi un corps de femme pose question sur la nature du corps des femmes guerrières et sur sa représentation. Deux modèles opposés semblent être en concurrence et nous les examinerons successivement : celui d'un corps masculinisé, à l'image de celui de Brienne de Torth (*Le Trône de fer*, George R.R. Martin), s'éloignant des stéréotypes de la féminité, et celui d'un corps hyperféminin, hérité des personnages de comics books comme Red Sonja ou Wonder Woman. Créées pour plaire au lectorat masculin, ces sur-femmes sont décrites – pour ne pas dire déshabillées – par le regard des personnages masculins et nous permettent d'en apprendre davantage sur la place accordée aux femmes par les hommes dans leur monde. La dichotomie entre un corps de guerrier et un corps de femme se cristallise au sujet de l'enfantement. Comment des femmes consacrant leur corps et leur vie à la guerre conçoivent-elles la maternité ? Doivent-elles passer par un renoncement aux armes pour devenir mère ou inversement, renoncer aux enfants pour continuer le combat ? Plusieurs profils apparaissent dans notre corpus, des Vierges guerrières héritières des modèles médiévaux dont la carrière s'arrête avec la fin de leur célibat, aux femmes nullipares, revendiquant leur droit à ne pas devenir mère. Pourtant de nombreuses guerrières enceintes peuvent être recensées dans notre corpus et, si leur grossesse et leur accouchement sont souvent évacués par l'auteur, ces étapes peuvent devenir de véritables sujets d'écriture,

révélant le souhait de l'auteur– souvent alors une autrice– de renouveler les sujets abordés en fantasy épique : la maternité est aussi une aventure, compatible avec le maniement des armes. Ce deuxième chapitre, bien qu'il s'apparente à un essai de typologie, est déjà révélateur de choix idéologiques ou politiques des auteurs souhaitant bouleverser les stéréotypes du genre littéraire et des genres féminin et masculin. Ainsi nous terminerons la première étape de ce chapitre par le motif du travestissement et par les questionnements identitaires qu'il peut engendrer. La tradition du travestissement est ancienne : les exemples historiques et les récits fictifs narrant le déguisement d'une fille voulant aller à la guerre sont nombreux. La fantasy peignant souvent des univers patriarcaux interdisant aux femmes de prendre les armes, ces dernières se retrouvent à endosser l'identité d'un homme pour poursuivre leurs objectifs. Si ce travestissement peut être temporaire, superficiel et rapidement découvert, nous étudierons différents exemples de travestissements plus longs, au processus complexe, s'apparentant à la création d'une nouvelle identité. Cette identité peut semer le trouble et amener des réflexions approfondies sur la notion de genre qu'on ne penserait pas trouver en fantasy, genre littéraire volontiers qualifié de plus « traditionnel » que la science-fiction.

Après cette étude des prosopographies et des corps des femmes guerrières de notre corpus, nous souhaitons nous pencher sur les parcours biographiques de ces personnages et leur rapport à la violence afin de révéler les processus créatifs, le surgissement de schémas et motifs récurrents mais d'étudier aussi les écarts aux standards ou aux modèles les plus connus. S'intéresser aux origines sociales des guerrières de notre corpus nous permet de revenir sur les schémas narratifs de la fantasy : cette dernière met très souvent en scène des personnages issus de nobles lignées. Cette appartenance nobiliaire suggère d'autres motifs récurrents : des intrigues concernant des conflits de succession, la gestion et le gouvernement d'un royaume, mais aussi un système de valeurs nourrissant depuis les romans de chevaleries l'imaginaire collectif. Si les guerrières de notre corpus appartiennent à la noblesse, quelle influence leur genre peut-il avoir sur ces schémas classiques ? Mettre en scène des personnages roturiers est un autre schéma devenu récurrent en fantasy, permettant une variété d'intrigues et de rapports entre les personnages. Héros marginaux, les femmes issus du peuple le sont doublement, leur genre étant bien souvent un handicap supplémentaire à leur basse extraction. Ces réflexions sur les origines sociales et le déterminisme qui pèsent sur les personnages de guerrières nous amèneront à étudier les relations familiales qu'entretiennent les héroïnes de notre corpus. Le stéréotype de l'orphelin ou de l'enfant abandonné est un lieu commun dans les littératures de

l'imaginaire, notamment celles s'adressant à un jeune lectorat. Nous nous intéresserons à la cellule familiale dans laquelle les guerrières ont grandi : est-elle restée intacte ou bien l'héroïne a-t-elle connu un traumatisme infantile ? Nous tenterons alors de comprendre les conséquences sur la vie adulte de l'héroïne, sur son choix d'un métier d'armes, souvent étrange pour une femme dans une société patriarcale. Ces traumatismes, que ce soit la mort d'un ou des parents, ou bien encore la violence ou le viol, peuvent expliquer le rapport que les héroïnes entretiennent avec le monde qui les entoure, et notamment avec les hommes. Ce pourquoi nous terminerons cette réflexion sur la biographie des guerrières par leurs relations amoureuses. Revenant sur les schémas surexploités dans la culture populaire, nous interrogerons la pertinence d'un rapport de séduction réduisant l'homme a un chasseur et la femme a une proie lorsque cette dernière s'apparente davantage à un chasseur. Les guerrières peuvent-elles être aimées alors qu'elles n'ont plus besoin d'être sauvées ? Il s'agira également de se pencher sur la sexualité des héroïnes, entre amant d'une vie et amant d'une nuit. Nous ne ferons également pas l'impasse sur la richesse des profils amoureux proposés par les auteurs de fantasy ; l'hétérosexualité n'est plus la seule orientation possible. Enfin nous terminerons ce deuxième chapitre en étudiant les rapports qu'entretiennent les guerrières de notre corpus avec la violence : prendre les armes n'est-il qu'un évènement ponctuel, un coup d'éclat unique dans une vie qui reprend ensuite un cours plus traditionnel ou bien une véritable carrière professionnelle ? La violence n'est pas considérée comme un trait typiquement féminin : l'empathie est davantage stimulée chez les femmes que l'agressivité ou la violence, ce qui a été théorisé par la notion de *care* : les femmes sont sociabilisées aux autres par le soin, la bienveillance et l'empathie qu'elles doivent leur apporter. Cette notion, pertinente lorsque l'on regarde les rôles et métiers dans nos sociétés avec le prisme du genre, l'est également et logiquement dans la culture et ses différents médias comme la littérature ou le jeu vidéo. Puisque les femmes sont censées donner la vie et la protéger, être violente ne peut que remettre en cause la féminité des personnages de guerrière. Nous tenterons ainsi d'analyser leurs rapports à la violence qu'elles infligent. S'agit-il d'une source de plaisir, d'un exutoire nécessaire à leur équilibre ou bien donnent-elles la mort contre leur volonté, forcées par leur destin ou les circonstances ?

Le dernier chapitre de notre étude nous permettra d'interroger les conséquences de la présence de ce genre de personnage atypique. Il ne s'agit pas d'un choix anodin de la part des auteurs : ils choisissent de donner la parole à une femme selon plusieurs modalités. Ce sera l'occasion pour nous d'étudier les focalisations et les types de narration choisis afin de laisser

les voix féminines s'exprimer. La possibilité pour les guerrières de notre corpus de faire entendre leur voix et de se réaliser dépend du type de société dans laquelle elles évoluent. Introduire une guerrière dans une société patriarcale lui impose une série d'obstacles et d'ennemis qu'elle doit vaincre avant de réaliser ses ambitions. Il s'agit du cas de figure le plus répandu dans notre corpus : la société patriarcale dépeinte ressemble à ce qu'on imagine être une société médiévale et y suivre les aventures d'une guerrière peut être plus riche en péripéties que celle d'un guerrier. Toutefois quelques romans de notre corpus semblent proposer des sociétés matriarcales qui accordent une plus grande liberté aux femmes mais nous devrons tout d'abord définir ce que nous appelons un « matriarcat » : l'imaginaire collectif ne correspond pas aux dernières recherches scientifiques mais des matriarcats, qui se présentent comme une réponse à un patriarcat subi, permettent d'amorcer une réflexion chez le lecteur sur les inégalités hommes/femmes. Ainsi les femmes guerrières nous semblent être révélatrices des évolutions que connaissent la fantasy. Elles permettent aux autres personnages, notamment de jeunes héros, de réfléchir à leur a priori sur les femmes et à leur place dans la société. Leur présence en tant que femmes fortes et libres peut également provoquer au sein du récit un changement de loi, une évolution de la société fictionnelle, reflet des espoirs pour notre propre société. Nous terminerons cette étude en analysant les guerrières comme des symboles d'une quête d'égalité homme-femme qui pourrait conduire à une indifférenciation des genres : le genre d'un héros n'a guère d'importance pour créer un personnage complexe et riche. La fantasy, en se détachant de ses stéréotypes de genre, peut ainsi se renouveler et contredire sa réputation de conservatisme.

Chapitre 1. Recyclage et métamorphoses de l'histoire et des figures mythiques et historiques de guerrières

La fantasy – comme les littératures de l'imaginaire en général –, est un genre du recyclage, un genre qui entretient des liens à la fois inter- et hyper-textuel avec les littératures du passé, les textes historiographiques et les récits mythiques qui mettent en scène certaines grandes figures. Le colloque « Fantasy & Histoire(s) » organisé par Anne Besson aux Imaginales d'Épinal en 2018 s'intéressait aux liens entre l'histoire et ce genre littéraire qu'Anne Besson propose « de qualifier d'"histoire-fiction" en un clin d'œil au genre voisin de la "science-fiction[140]" ». Étudier un corpus de fantasy, quel que soit l'angle choisi pour le faire, ne peut s'envisager sans remonter à des sources majeures que sont à la fois l'histoire telle qu'elle est et a été écrite et documentée, la littérature et les arts. Le cadre historique est un « marqueur de genre[141] » et certaines périodes historiques et aires géographiques constituent une source essentielle pour la fantasy, à tel point qu'un sous-genre se nomme « fantasy historique » qui « tout entière choisit […] de positionner ses fictions au plus près de la réalité des faits documentés[142] ». Mais cette « réalité des faits documentés » est problématique et l'histoire et ceux qui la façonnent doivent être étudiés, ce que fait l'historiographie. Dans son ouvrage *L'Historiographie*[143], Nicolas Offenstadt revient sur les évolutions de la discipline :

> L'historiographie qui s'est longtemps consacrée à l'histoire des idées sur l'histoire, à l'analyse des œuvres des historiens, est désormais plus attentive à situer les discours et les pratiques des historiens dans leurs sociétés, à rattacher leurs écrits à des contextes, à des luttes académiques, à des enjeux politiques, à des mondes sociaux[144].

La véracité des « faits documentés » n'est donc pas certaine mais, en fiction, c'est souvent la vraisemblance qui prime. Aussi les auteurs reprennent-ils ce que l'on croit connaître de périodes historiques comme l'Antiquité, le Moyen Âge, mais aussi des périodes plus récentes, à l'origine de la « fantasy à poudre[145] » ou du *steampunk* :

---

[140] Anne Besson (dir.), *Fantasy & Histoire(s)*, Paris, Actusf, 2019, p. 12.

[141] *Ibid.*, p. 12.

[142] *Ibid.*, p. 13.

[143] Nicolas Offenstadt, *L'Historiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 2017.

[144] *Ibid.*, p. 4.

[145] Traduction des anglicismes *Gunpowder* ou encore *Flintlock* (fantasy à mousquets). La poudre à canon, par métonymie, désigne la fantasy où les armes à feu ont remplacé les armes blanches.

> Les œuvres de fantasy, comme plus généralement les fictions historiques, s'appuient le plus souvent sur des ouvrages de vulgarisation un peu dépassés, voire des théories obsolètes, car celles-ci reflètent mieux la mémoire partagée de leur public à une époque donnée – elles rejoignent nos idées préconçues et sont dès lors plus efficaces dans leur pouvoir d'évocation[146].

Ainsi nous étudierons brièvement ce que la fantasy retient de ces époques : des modèles sociaux et politiques, des types d'affrontements, des personnages, parmi lesquels des personnages de guerrières. Cette démarche rétrospective nous permettra de réfléchir aux liens qui se tissent entre fantasy et histoire, notamment lorsque celle-ci est reconsidérée, revisitée et réécrite selon un point de vue féminin.

Après ce rapide panorama des représentations de l'histoire et de l'historiographie en fantasy, nous tenterons de préciser les contours de l'imaginaire collectif largement partagé par les auteurs et lecteurs de fantasy, en nous focalisant sur la place qu'y occupent certaines figures mythiques et historiques de guerrières, puisque ce sont ces personnages et leurs combats qui nous intéressent plus particulièrement.

Les références à des figures antérieures peuvent être clairement identifiables mais, le plus souvent, il s'agit davantage d'un terreau, d'un socle commun aux auteurs et aux lecteurs, constitué d'images, de types et de figures, de situations et de canevas narratifs, qui sont mobilisés et qui sont repris ou contestés pour créer des personnages de femmes guerrières inscrite dans des schémas connus ou s'en écartant. Pour évoquer ce socle commun mobilisable par ce qu'il appelle un « lecteur modèle » capable d'actualiser les potentialités d'un texte, Umberto Eco utilise l'image de l'encyclopédie, notamment dans *Lector in fabula*[147], encyclopédie qu'il définit ainsi :

> ensemble des compétences auquel [l'auteur] se réfère [qui] est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable d'agir interprétativement comme lui a agi générativement[148].

L'« ensemble » que nous évoquerons est celui que forment les figures de femmes guerrières, subdivisées en figures mythologiques et figures historiques, même si cette

---

Ces termes rassemblent les œuvres dont le niveau de technologie se situe après l'ère médiévale mais avant l'ère de la vapeur, investie par le *steampunk*.

[146] Anne Besson (dir.), *Fantasy & Histoire(s), op. cit.*, p. 18.

[147] Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milan Bompiani, 1979, trad. Myriam Bouzaher, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985

[148] *Ibid.* p. 68.

séparation peut sembler délicate à propos de figure emblématique entre toutes par laquelle nous débuterons le second temps de ce chapitre : l'Amazone. Figure mythique, elle l'est par l'héritage grec : le combat de Penthésilée sous les remparts de Troie, la ceinture d'Hippolyte conquise par Hercule, Antiope enlevée et épousée par Thésée. Mais Adrienne Mayor, après d'autres, a redonné récemment à cette figure toute son historicité dans son ouvrage intitulé *Les Amazones, quand les femmes étaient les égales des hommes*[149] :

> Les Amazones ont-elles vraiment existé ? Alors que l'on a longtemps cru qu'elles étaient imaginaires, des preuves indiscutables montrent maintenant que les traditions des Grecs et d'autres sociétés anciennes étaient liées à des faits historiques. […] les découvertes archéologiques de squelettes de femmes blessées au cours de batailles et inhumées avec leurs armes apportent la preuve que des guerrières ont réellement vécu parmi les nomades des steppes d'Eurasie. Ainsi, les Amazones sont des femmes scythes – et les Grecs l'avaient compris bien avant les découvertes archéologiques. Ils ne furent pas les seuls à raconter des histoires à leur propos. Les aventures palpitantes d'héroïnes des steppes en armes se racontent dans de nombreuses cultures anciennes au-delà de la Grèce[150].

Des preuves historiques et archéologiques démontrent en effet l'existence de femmes cavalières et guerrières dans les steppes entre la Grèce et l'Asie. Toutefois, par souci de clarté, nous maintiendrons cette figure dans la catégorie des guerrières mythiques. Comme les Valkyries et les héroïnes de la littérature, elles sont présentes dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*[151] et dans le *Dictionnaire des mythes féminins*[152] et elles ont été étudiées comme des figures mythologiques[153]. Mais nous garderons à l'esprit le fait que, pour les auteurs et les lecteurs contemporains, l'existence de peuples de femmes guerrières ne relève plus seulement du mythe.

Nous terminerons cette évocation des sources inspirant l'« encyclopédie personnelle » des auteurs comme des lecteurs par les modèles littéraires. Les guerrières issues de la mythologie ont inspiré la littérature, notamment médiévale : Camille, Bradamante ou les Neuf Preuses sont

---

[149] Adrienne Mayor, *Les Amazones, quand les femmes étaient les égales des hommes, (VIIIe siècle av. J.-C. – Ier siècle apr. J.-C.)*, Princeton University, 2014, trad. Philippe Pignarre, Paris, La Découverte, 2017.

[150] *Ibid.*, p. 31-32.

[151] Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions Du Rocher, 1988.

[152] Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.*

[153] Par exemple : Jane Davidson Reid (dir.), « Amazons », *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*, tome 1, NY/Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 88-93.

Jane Davidson Reid (dir.), « Penthesilea », *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*, t. 2, *op. cit.*, p. 854-856.

autant de personnages qui ont fixé certains codes de représentation des femmes guerrières de manière pérenne.

Ces figures mythiques retravaillées par la littérature et les arts visuels ne sont pas les seules à nourrir notre imaginaire collectif : des guerrières « historiques » ont parfois inspiré des œuvres de fantasy. La plus connue d'entre elles est évidemment Jeanne d'Arc, mais on peut songer aussi, dans d'autres autres aires culturelles et géographiques, à des femmes comme Boudicca[154], célèbre guerrière qui lutta contre les Romains en Bretagne au Ier siècle de notre ère. Jeanne d'Arc et Boudicca seront les figures les plus valorisées dans notre étude mais elles ne sont pas les seules guerrières de l'histoire et David E. Jones en dresse une liste non exhaustive dans son ouvrage *Women Warriors A History :*

> *Women, as well as men, hold a military history and a chivalrous tradition. Women, as well as men, own the images of Galahad, Charlemagne, Robin Hood, […] and Sir Lancelot. As you will read in Women Warriors, Countess Jane of Montfort, Ma Ying Taphan of Siam, the Visigoth Queen Brunehaut, the Rani of Jhansi, and Queen Bat Zabbai of Syria equal them in every way*[155].

Les exemples de Boudicca ou Jeanne d'Arc, issus de l'histoire occidentale et européenne semblent majeurs chez des auteurs eux-mêmes occidentaux mais une ouverture des frontières et des imaginaires peut être une manière pour les auteurs de se distinguer parmi leurs pairs. La fantasy semble alors être un biais possible pour désinvisibiliser ces personnages historiques, redonner leur place aux femmes dans l'histoire, et accompagner le mouvement amorcé dans les sciences humaines[156] visant à reconsidérer l'implication des femmes combattantes dans un

---

[154] David E. Jones, *Women Warriors, A History*, Washinghton, Brassey's, 1997.

[155] *Ibid.*, p. XI. Nous traduisons : « Les femmes, tout autant que les hommes, ont une histoire militaire et une tradition chevaleresque. Les femmes, tout autant que les hommes, connaissent les images de Galahad, Charlemagne, Robin des Bois […] et le seigneur Lancelot. Comme vous le lirez dans *Women Warriors*, la comtesse Jane de Montfort, Ma Ying, Taphan de Siam, La reine visigoth Brunehaut, Rani of Jhansi et la reine Bat Zabbai de Syrie sont leurs égales dans tous les domaines. »

[156] Par exemple : Svetlana Alexievitch, *Œuvres*, Arles, Actes Sud, 2015. Martin Aurell, « Les femmes guerrières (XIe et XIIe siècles) », *Famille, Violence et Christianisation au Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2005, p. 319-330 ; Annette Demers, « Women and War: A Bibliography of Recent Works », *International Journal of Legal Information*, vol. 34, 2006. Claire Delahaye, Serge Ricard, *La Grande Guerre et Le Combat Féministe*, Paris, L'Harmattan, 2009 ; Geneviève Dermenjian, Irène Jami, Annie Rouquier, Françoise Thébaud, *La Place des femmes dans l'histoire*, Paris, Belin, association Mnémosyne, 2010 ; Carol Harris, *Women at War in Uniform 1939-1945*, Gloucestershire, Sutton Publishing, 2003.

certain nombre de conflits historiques comme l'a fait par exemple le propos du colloque « Femmes de guerre[157] » qui s'est tenu les 29 et 30 mars 2019.

1. Le rapport à l'histoire dans la fantasy épique

A. « Vraisemblance » historique et création de mondes imaginaires : la transformation de modèles

La question de la vraisemblance d'une représentation par le moyen du langage a été depuis longtemps étudiée à propos de la littérature : formulée par Aristote dans *La Poétique*, les théoriciens de l'âge classique l'ont reprise pour en faire une règle que devaient suivre les poètes dramatiques, règle discutée notamment à travers la distinction entre le vrai, pas toujours bon à représenter sur une scène, et le vraisemblable. Opposant l'historien au poète, Aristote pose l'idée que

> [le] rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire[158].

Notre étude ne concerne pas l'époque classique, mais ces références aristotéliciennes majeures restent d'actualité[159]. En témoigne l'atelier Fabula[160] consacré à la vraisemblance : les articles réfléchissant à cette notion sont nombreux. Alexandre Gefen, par exemple, rapproche la notion de « vraisemblance » de celle de « vérisimilitude » :

> le vraisemblable relève de la « vérisimilitude », c'est-à-dire d'une forme d'imitation de la vérité qui substitue au critère formel et logique la rationalité narrative, et qui remplace l'exigence de référence propre au vrai par l'exemplarité des mondes possibles à l'intérieur d'un contexte et d'un intertexte donné[161].

---

[157] Colloque international de la Société Internationale des Femmes d'Ancien Régime (SIÉFAR) en partenariat avec le Centre de Recherche des Écoles de Saint-Cyr Coëtquidan (CREC) le CELLF (Sorbonne université), le CRLC (Sorbonne université), le CEREDI (Université de Rouen), Paris-Columbia Global Centers-Columbia university et la Société d'Etude du XVIIe siècle et le musée de l'Armée, les 29 et 30 mars 2019.

[158] Aristote, *La Poétique*, 335 av. J-C, trad. et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Laliot, 1980, Paris, Seuil, p. 65.

[159] Voir, entre autres : Andrée Mercier, « La vraisemblance : état de la question historique et rhétorique », https://tempszero.contemporain.info/document393, consultée le 11 aout 2019. Patrick Garnier, « La notion de vraisemblance chez les théoriciens français du classicisme », https://www.persee.fr/doc/abpo_0399-0826_1976_num_83_1_2797, consultée le 11 aout 2019.

[160] https://www.fabula.org/atelier.php?Vraisemblance, consultée le 28 mai 2021.

[161] Alexandre Gefen, https://www.fabula.org/atelier.php?Le_vraisemblable_comme_v%26eacute%3Brisimilitude, consultée le 28 mai 2021.

Si le *Dictionnaire de la fantasy* n'a pas d'entrée « Vraisemblance », celui du cinéma fantastique et de science-fiction[162] en a bien une. Évoquant Aristote et Boileau, Frank Lafond affirme que le principe de vraisemblance n'est pas figé et qu'il peut, concernant les domaines de l'imaginaire, fluctuer :

> Notre conception du réel n'est en effet pas nécessairement conforme à la réalité et la logique interne de chaque œuvre dicte ce qui, dans un contexte, paraît ou non plausible. La notion de vraisemblance n'a rien de figé, elle fluctue selon les époques, change en fonction des conventions et des clichés associés à chaque genre : domaine du surnaturel, de l'imaginaire ou de l'hypothèse, fantastique et science-fiction, plus que tout, font appel à la suspension consentie de l'incrédulité, cette capacité que nous avons à mettre de côté notre scepticisme le temps d'une projection ou d'une lecture afin de jouir de la fiction qui s'offre à nous[163].

Pourtant, si l'on reprend la définition donnée par le *Trésor de la Langue Française*, la « vraisemblance » ne semble pas faire appel à la « suspension consentie de l'incrédulité » du lecteur, mais bien à sa logique :

> 3. Domaine de la *création littér. et artist.* Accord entre ce que l'écrivain ou l'artiste exprime dans son œuvre et ce que le lecteur ou le spectateur considère comme pouvant être vrai, comme conforme à l'idée qu'il se fait de la réalité[164].

Le terme « accord » nous semble ici essentiel : il s'agit bien pour l'auteur de se conformer à la *doxa*, à l'horizon d'attente du lectorat. Mais la volonté de se « conformer à l'idée qu'il se fait de la réalité » ne peut-elle conduire un auteur à se limiter à des clichés et à des stéréotypes, notamment sur les périodes historiques investies majoritairement par la fantasy, et notamment la fantasy épique ? Sur quelles représentations largement partagées des périodes concernées (Antiquité, Moyen Âge, temps modernes) un écrivain de fantasy peut-il s'appuyer pour produire des fictions vraisemblables, mais aussi comment va-t-il se ménager les espaces de liberté nécessaires à la création d'univers fictionnels qui lui soient propres (poètes *vs* historiens) ?

Pour procéder à l'étude des sources de la fantasy, nous envisagerons d'abord les périodes historiques les plus sollicitées par les littératures de l'imaginaire de manière chronologique, l'Antiquité et le Moyen Âge, avant d'envisager les périodes modernes. Quelles représentations de ces périodes la fantasy livre-t-elle à ses lecteurs ? S'agit-il simplement pour les auteurs de

---

[162] Frank Lafond, *Dictionnaire du cinéma fantastique et de science-fiction*, Paris, Vendémiaire, 2014.

[163] *Ibid.*, p. 394.

[164] http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=350970525; consultée le 11 aout 2019.

leur procurer un « plaisir de reconnaissance[165] » agréable et sans conséquences ? Nous verrons que certains d'entre eux souhaitent aller au-delà des clichés historiques, pour proposer une autre histoire, une « autre vraisemblance », chose permise par la fantasy, genre de tous les possibles.

a. L'Antiquité

Les ouvrages critiques évoquant les liens entre la fantasy et l'Antiquité sont unanimes : l'Antiquité n'est pas la période la plus investie par la fantasy, notamment par rapport au Moyen Âge. L'article correspondant à l'entrée « Antiquité » du *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux* commence ainsi :

> Il semble établi que la matière de Bretagne sert bien davantage d'inspiration à la fantasy contemporaine que la matière de Rome ou, pour le dire autrement, que la fantasy possède bien plus des racines médiévales que des racines antiques[166].

Même bilan dans le *Dictionnaire de la fantasy :*

> La référence médiévale domine dans la fantasy, qui a longtemps semblé réticente à se réapproprier l'héritage antique, sans doute intimidée par sa trop grande notoriété. Une mythologie aussi complexe et structurée que celle des principales religion antiques, gréco-romaines d'une part, égyptienne de l'autre, semble laisser peu de place à l'imaginaire moderne. Transmise principalement à travers le classicisme, l'Antiquité a pu également être perçue comme relevant d'une culture scolaire et savante, excluante, opposée à la culture populaire[167].

Pourtant ce constat semble devoir être nuancé. Si Tolkien « constitue […] le point d'inflexion décisif vers un « règne des médiévistes » assez hégémonique dans la fantasy des années 1970-1980[168] », l'Antiquité est également un terreau fécond pour la fantasy. Sandra Provini et Mélanie Bost-Fievet ont retracé cette histoire de la « fantasy antique[169] » depuis les origines du genre et leur récent ouvrage *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain* (2014) a permis de mieux appréhender comment les littératures de l'imaginaire réinvestissent la matière antique, ou du moins la matière antique telle qu'elle est, dans la mémoire collective, « déjà

---

[165] Sandra Provini, Mélanie Bost-Fievet, « Mythologie grecque et romaine », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 277.

[166] Fabien Clavel, « Antiquité », *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux, op. cit.*, p. 19.

[167] Sandra Provini, Mélanie Bost-Fievet, « Antiquité », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 24.

[168] *Ibid.*, p. 25.

[169] *Ibid.*, p. 25.

transformée par de multiples médiations[170] ». Ce réinvestissement apparaît comme multiple, suivant différentes modalités résumées ici par Fabien Clavel :

> Parmi les œuvres qui nous intéressent pour leur réutilisation du matériau antique, on peut citer celles qui re-racontent (*retelling*) des légendes déjà connues. […] D'autres auteurs prennent davantage de distance en pratiquant l'*appropriation*, c'est-à-dire en présentant des mondes fondés sur un paradigme antique. […] Une troisième catégorie se forme des œuvres pratiquant l'*interaction :* des rencontres avec des personnages, dieux, créatures issues de l'Antiquité. […] Si l'on tient également compte des œuvres piochant dans le bestiaire antique, on réalise que l'Antiquité est finalement assez représentée en fantasy. Les centaures, pour n'évoquer qu'eux, se retrouvent par exemple dans *Harry Potter*, *Narnia*, *Artemis Fowl*, *L'Histoire sans fin*, etc. La liste est longue[171].

Certaines œuvres de notre corpus illustrent ces différentes catégories, rendant « hommage à un monde imaginaire[172] ». Ainsi David Gemmell retrace sur plusieurs années les causes et conséquences de la guerre mythique qu'a été le siège de Troie dans sa trilogie *Troie*. Mais l'auteur anglais choisit de supprimer toute participation des dieux au conflit. Seuls les hommes sont responsables de l'histoire. Nous pouvons également constater que David Gemmell retravaille la matière homérique

> [n]otamment dans la redistribution des rôles des personnages : David Gemmell met ainsi en avant des figures présentes de façon allusive dans l'épopée d'Homère, à commencer par Énée qui, sous le nom d'*Helikaon*, Hélicon, devient le personnage central du roman. D'autres sont décrits d'une façon tout à fait inattendue, au rebours de ce que la tradition nous a transmis : ainsi la belle Hélène, devenue une femme discrète au physique banal[173] […]

David Gemmell semble à bien des égards ne pas faire qu'un *re-telling* mais une véritable création, comme l'analyse Sandrine Cambou au sujet du personnage d'Ulysse[174], autour d'un matériau « entre connu et inconnu, tradition et originalité[175] ». Énée, Ulysse, mais aussi Andromaque et Hélène se voient recomposés par Gemmell, comme ils l'ont été par les auteurs antiques avant lui. Dans *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?* Claude Calame explique l'enquête menée par Hérodote sur le véritable rôle d'Hélène dans la chute de Troie. Il découvre

---

[170] Sandra Provini et Mélanie Bost-Fievet, « Introduction générale », *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain, op. cit.*, p. 22.

[171] Fabien Clavel, « Antiquité », *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux, op. cit.*, p. 22-23.

[172] Sandra Provini, Mélanie Bost-Fievet, « Mythologie grecque et romaine », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 275.

[173] Sandrine Cambou, « Le Personnage d'Ulysse dans *Troy* de David Gemmell », *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain, op. cit.*, p. 101.

[174] *Ibid.*, p. 101-115

[175] Sandra Provini, Mélanie Bost-Fievet, « Antiquité », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 27.

ainsi une version égyptienne dans laquelle le roi Protée, accueillant Pâris et Hélène, garde la reine pour la rendre à Ménélas[176]. David Gemmell n'est pas le seul auteur de notre corpus à retravailler la matière historico-légendaire : Marion Zimmer Bradley avait également livré, quelques années plus tôt, sa version de la guerre de Troie avec *La Trahison des dieux*, œuvre que nous évoquerons plus avant dans ce chapitre[177].

Ces exemples de réappropriation sont facilement identifiables, et moins courants que « des œuvres de fantasy [qui] se contentent d'emprunts ponctuels à des réalités, des motifs, des personnages ou des créatures antiques[178] » et qui occupent trois des quatre parties des actes du colloque de Sandra Provini et Mélanie Bost-Fievet. Ce bestiaire, ou folklore, antique est un véritable vivier dans lequel les auteurs peuvent puiser :

> Immédiatement reconnaissables dans leur hybridité, et suffisamment bien connues pour que l'auteur puisse se dispenser d'une longue description, elles [les créatures] sont saupoudrées dans le monde merveilleux comme autant de marqueurs d'Antiquité, mais détachés de toute trame narrative[179].

Ainsi nous trouvons des chevaux ailés dans *La Pucelle de Diable-Vert*[180] de Paul Beorn au nom évocateur : pégasel. Aidée de son ami emperlé, Abel, Jéhanne réussit à maîtriser l'une de ces créatures, alors que « seuls les hommes montent des pégasels[181] » :

> Une ombre passa dans les cieux, puis le martèlement des sabots couvrit soudain le pas des bottes en poursuite dans son dos. En se retournant, elle contempla l'image impossible d'un oiseau d'une taille gigantesque perché entre elle et son poursuivant, lui tournant le dos et coupant la course du monstre de ses ailes déployées.
> *« Un pégasel ! Grande Croix, soyez bénie, c'est un pégasel[182] ! »*

Prenant place dans un univers lagunaire qui évoque par bien des aspects la Venise de la Renaissance, *L'Archipel des Numinées*, trilogie de Charlotte Bousquet, fait signe, à de multiples occasions, vers l'Antiquité, dans un premier temps par les titres des romans à l'allure antique :

---

[176] Claude Calame, « Hélène, la guerre de Troie et les desseins d'une première historiographie », *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2015, p. 246.

[177] Chapitre 1. 2. B. b. Redécouverte de guerrières oubliées, p. 128.

[178] Sandra Provini, Mélanie Bost-Fievet, « Antiquité », *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 26.

[179] Mélanie Bost-Fievet, Sandra Provini, « Incarnations du mythe », *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain*, *op. cit.*, p. 168.

[180] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, La Perle et L'Enfant*, *op. cit*.

[181] *Ibid.*, p. 228.

[182] *Ibid.*, p. 203.

Arachnae[183], *Cytheriae*[184], *Matricia*[185]. Mais le lecteur découvre également au détour des pages des appellations qui ne sont pas sans lui rappeler un folklore antique :

> Elles s'étaient retrouvées, une heure après la tombée de la nuit, au *Trésor de la nymphe*, une minuscule auberge située à la lisière du Labyrinthe et de Malvola. Théodora connaissait bien le patron : sa fille, dont elle avait sauvé la vie *in extremis*, était la dernière proie de la lamia qu'elle avait occise plusieurs semaines auparavant[186].

De manière très condensée, nous trouvons ici une référence aux nymphes dans le nom de l'auberge, une évocation, semble-t-il, du labyrinthe du Minotaure (ici le Labyrinthe est le quartier pauvre d'Arachnae) et enfin une créature monstrueuse, une lamia « que sa pâleur surnaturelle rend difficilement comparable à une mortelle[187] ». Les créatures ainsi évoquées, très souvent féminines, sont liées à l'élément aquatique. Dans un jeu incessant de références et de clins d'œil, mais aussi de contaminations des figures entre elles, la lamia est aussi nommée « épouvantable sirène[188] » dans le deuxième tome de la trilogie, puisqu'elle peut s'emparer mentalement de ses proies avant d'être rapprochée de la figure de Méduse par le verbe utilisé et l'allusion aux cheveux serpentins :

> Blessée et furieuse, la lamia feula. […] Sans la protection de leurs amulettes, Polissena et le garde se seraient laissé *méduser.* […] Ses cheveux, *serpents* de ténèbres, s'embrasèrent[189].

On trouve bien d'autres créatures des lagunes et des eaux stagnantes dans la trilogie de Charlotte Bousquet, mais nous nous contenterons de citer un seul autre exemple de figures antiques, celui d'un trio de personnages féminins aux noms très grecs. Prêtresses-conseillères d'Arachnae, elles ont toutes trois des pouvoirs de prédiction qu'elles utilisent, ou non, pour aider leurs dirigeants. Clotho, Lachesis et Atropos sont trois « Moires[190] » :

> Affaiblies par la mort tragique de Sienna qu'elles n'avaient su prévoir, les Moires avaient été écartées du pouvoir et ravalées au rang de simples conseillères par Olivia, aujourd'hui disparue. Quand Alessio était devenu prince, il avait poursuivi la

---

[183] Charlotte Bousquet, *L'Archipel des Numinées, Arachnae*, *op. cit*.

[184] Charlotte Bousquet, *L'Archipel des Numinées, Cytheriae*, *op. cit*.

[185] Charlotte Bousquet, *L'Archipel des Numinées, Matricia*, *op. cit*.

[186] Charlotte Bousquet, *L'Archipel des Numinées, Arachnae*, *op. cit.*, p. 115.

[187] *Ibid.*, p. 42.

[188] Charlotte Bousquet, *L'Archipel des Numinées, Cytheriae*, *op. cit.*, p. 44.

[189] *Ibid.*, p. 49. Nous soulignons.

[190] Personnifications du Destin dans la mythologie grecque, elles sont trois : Clotho qui file les jours, Lachesis qui roule le fil et Atropos qui le coupe.

> politique de sa sœur, au grand déplaisir des Sorcières. Souvent, au cours des dernières années, il s'était demandé pourquoi ces prêtresses si puissantes n'étaient jamais parvenues à influer sur son avenir, pourquoi jamais elles n'avaient fait usage de leurs effrayants pouvoirs pour modeler à leur gré son destin[191].

Les Moires ne sont pas ici de simples créatures sans nom ni identité comme les lamia et autres stryges[192], mais de véritables personnages féminins puissants, comparés à des « harpies[193] » et effrayant les têtes couronnées par leurs capacités.

Un relevé exhaustif des références et emprunts à la matière antique serait difficile à établir tant la fantasy et ses auteurs ont su se nourrir de ce terreau fertile. Chaque lecteur aura le plaisir de retrouver ici ou là un nom, une figure, une créature qu'il mettra en relation avec son encyclopédie antique.

Mais l'héritage antique ne s'arrête pas aux figures et aux personnages. Il nous paraît indispensable de nous interroger sur ce que la fantasy fait du grand genre narratif antique qu'a été l'épopée, et plus largement de l'épique. Nous avons en effet choisi de nous centrer sur la fantasy épique à des fins de cohérence évoquées en introduction[194] et on ne peut ignorer l'influence de l'Antiquité et de ses œuvres sur cette fantasy. Isabelle Périer dans son intervention « Un retour de l'épique[195] » souligne l'engouement des littératures de l'imaginaire pour le modèle épique :

> On a beaucoup parlé de la mort de l'épopée et du héros. La modernité s'est efforcée de proposer des personnages communs, voire des anti-héros. Elle s'est centrée sur le quotidien, l'intime, le banal, voire le trivial. Et pourtant, une grande partie de la culture dite « populaire » s'est construite sur les ruines de l'épopée et du héros. C'est cette thèse que je vais m'efforcer de démontrer : elle repose sur la conviction intime que les littératures de l'imaginaire, qui appartiennent à un domaine plus vaste que l'on pourrait nommer les cultures de l'imaginaire, sont une nouvelle déclinaison de l'épopée et que leurs lecteurs ont « l'âme épique[196] ».

Reste à savoir ce que l'on entend par « épopée ». Dans son ouvrage *De l'épopée et du roman*, Pierre Vinclair reconnaît « la grande disparité des œuvres que l'on range sous le terme

---

[191] Charlotte Bousquet, *L'Archipel des Numinées, Arachnae, op. cit.*, p. 57-58.

[192] « Il y avait eu d'autres créatures. Des stryges, reconnaissables à l'odeur caractéristique de charogne et de fiente. », Charlotte Bousquet, *L'Archipel des Numinées, Cytheriae, op. cit.*, p. 30.

[193] *Ibid.*, p. 29.

[194] Méthode de sélection et organisation des corpus, p. 26.

[195] Isabelle Périer, « Un retour de l'épique », *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain, op. cit.*, p. 51-64.

[196] *Ibid.*, p. 51.

“épopée[197]” ». Ces textes, « se présentant [eux]-mêmes comme des récits essentiellement traditionnels[198] », mettent en scène une société en crise et les tentatives de résolution de cette crise. Pierre Vinclair présente l’épopée « comme un lieu d’élaboration de l’imaginaire politique[199] ». Dans la notice « Épopée » du *Dictionnaire de la fantasy*, Sandra Provini revient sur « ce que l’on nomme communément l’épique[200] » :

> Un long poème narratif de style élevé célébrant les exploits d’un héros en mêlant souvent le surnaturel et le merveilleux au récit des hauts faits, et traitant de thèmes historiques, nationaux, religieux ou légendaires[201] […]

Cette « âme épique » partagée, selon nous, entre les lecteurs et les auteurs de fantasy, n’est pas exclusivement associée à un héritage gréco-romain antique puisque le Moyen Âge est la période phare de la fantasy : l’épopée, retravaillée par les chansons de geste et les romans courtois, nourrit également la fantasy épique.

Ainsi, à l’instar de Fabien Clavel, nous pouvons nous demander ce que « peut apporter encore le matériau antique à la fantasy contemporaine » « à part ce fantastique vivier d’histoires et de créatures[202] ». Ce dernier émet l’hypothèse selon laquelle

> [l]e matériau antique permet de se dégager de ce que la fantasy peut avoir de manichéen, car il ne propose pas un découpage du monde entre bien et mal. L’histoire d’Arthur est peu à peu marquée par la quête religieuse du Graal, ce qui lui confère une claire orientation morale. L’affaire est moins nette chez les Anciens : qui seraient les méchants, dans l’*Iliade*[203] ?

Le monde antique, païen, peut effectivement sembler moins moralisateur, moins clivant qu’un Moyen Âge christianisé qui a besoin de désigner très clairement un ennemi : une épopée chantant les valeurs de héros de deux camps ennemis, comme l’*Iliade*, ne pourrait prendre place dans un univers médiéval. La chanson de geste médiévale présente un ennemi caricaturé, animalisé pour lequel le lecteur ne peut ressentir aucune empathie. L’Antiquité, plus éloignée du lecteur par ses civilisations et ses systèmes de valeurs, semble offrir davantage de liberté

---

[197] Pierre Vinclair, *De l’épopée et du roman. Essai d’énergétique comparée*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2015, p. 29.

[198] *Ibid.*, p. 30.

[199] *Ibid.*, p. 234.

[200] Sandra Provini, « Épopée », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 118.

[201] *Ibid.*, p. 118.

[202] Fabien Clavel, « Antiquité », *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux, op. cit.*, p. 23.

[203] *Ibid.*, p. 23.

aux auteurs. Pourtant la matière de Bretagne et « le Moyen Âge occidental [,] appara[issent] comme l'univers *a priori*, par défaut, de la fantasy telle qu'un lecteur moyen croit la connaître aujourd'hui[204] ». Il est vrai que cette longue période historique se présente comme la pierre angulaire d'un genre fortement influencé par certains auteurs médiévistes tels que Tolkien ou C.S Lewis.

b. Le Moyen Âge

Si la fantasy est devenue un objet de recherches universitaires, c'est grâce aux médiévistes et à l'intérêt qu'ils ont porté aux rapports entre ce genre de l'imaginaire et le Moyen Âge, comme le rappellent Sandra Provini et Mélanie Bost-Fievet :

> C'est cependant plutôt la référence médiévale dans les littératures de l'imaginaire qui a fait jusqu'à présent l'objet d'investigations en France, notamment via l'association *Modernités médiévales*[205] […]

Anne Rochebouet et Anne Salomon soulignent également la richesse des études liant fantasy et Moyen Âge dans un article de 2011 intitulé « Les réminiscences médiévales dans la fantasy[206] » :

> La majorité des travaux réalisés pour l'instant concernent le rapport de la fantasy à la littérature médiévale. […] Le groupe *Modernités Médiévales*, en mettant à l'honneur les liens qu'entretient l'époque contemporaine avec le Moyen Âge, a contribué à développer la réflexion concernant la fantasy, que l'on songe aux travaux d'Anne Besson ou de Vincent Ferré, ou aux colloques organisés[207].

Le colloque « Fantasy & Histoire(s) » le soulignait également : Anne Besson évoque les « univers prétechnologiques, reculés dans le passé[208] » qui caractérisent le genre. Si les chercheurs et chercheuses universitaires ont abordé la fantasy par le biais du Moyen Âge, c'est bien parce que ce genre littéraire est intrinsèquement lié à cette période historique et que le genre de la fantasy est communément associé au Moyen Âge, y compris par ceux qui n'en lisent pas :

---

[204] Emmanuelle Poulain-Gautret, « Moyen Âge », *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 262.

[205] Sandra Provini, Mélanie Bost-Fievet, « Introduction générale », *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain*, *op. cit.*, p. 19.

[206] Anne Rochebouet, Anne Salamon, « Les réminiscences médiévales de la fantasy », *Cahiers de recherches médiévales* [en ligne], 16|2008, mis en ligne le 15 décembre 2011, consultée le 15 aout 2019.

[207] *Ibid.*, p. 321.

[208] Anne Besson (dir.), *Fantasy & Histoire(s)*, *op. cit.*, p. 12.

> Bien que le genre soit loin de se réduire à un cadre médiéval, c'est une image médiévale qui lui est *a priori* attachée et qui vient le plus spontanément à l'esprit, comme un cadre par défaut. Si ce n'est pas le cas, ce changement de décor sera relevé et perçu, statistiquement, comme un écart par rapport à une norme[209].

Nous avons pu déjà évoquer quelques-uns de ces écarts avec des romans à cadre antique ou pratiquant ponctuellement des références à l'Antiquité, et nous en découvrirons d'autres avec les œuvres situées dans les périodes modernes. Mais le constat établi par les chercheurs et chercheuses (Anne Besson, Anne Salamon, Anne Rochebouet ou Sandra Provini) est unanime : le Moyen Âge est la période de référence privilégiée par les auteurs de fantasy. Ce constat et ses causes ont été étudiés par des médiévistes et des comparatistes intéressés par les littératures de l'imaginaire[210] et nous tenterons ici de revenir sur certaines des propositions avancées par ces chercheurs à la lumière des romans de notre corpus.

La première explication de ce lien entre fantasy et Moyen Âge semble tenir à l'histoire même de ce genre littéraire et aux goûts et savoirs de ses fondateurs.

> À l'origine de la fantasy en effet, il y a de grands connaisseurs des littératures du Moyen Âge, comme Morris, et même des universitaires médiévistes, comme Tolkien et Lewis[211].

Médiévistes de formation, ces auteurs ont puisé dans les textes anciens pour composer leurs univers fictionnels, créant, sans le prévoir, un modèle difficilement dépassable pour les auteurs suivants, d'autant plus « que la filiation intertextuelle est aujourd'hui revendiquée par les auteurs[212] ». Cette revendication filiale, que Tolkien ne développe pas puisqu'il « efface les modèles trop visibles[213] », explique en partie la pérennité des univers médiévaux en fantasy chez des auteurs qui souhaitent s'inscrire dans une tradition du genre.

> Il s'agit de prendre conscience que la définition actuelle que l'on peut spontanément se forger de la fantasy, comme constituée de vastes sagas pseudo-médiévales et mythologiques incluant inévitablement quelques avatars de nains, d'elfes ou de dragons, est effectivement issue de la réinvention du genre par Tolkien[214].

---

[209] *Ibid.*, p. 323.

[210] Entre autres : Emmanuelle Poulain-Gautret, « Moyen Âge », *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 262-269. Anne Besson, *La Fantasy*, *op. cit.*, Sara Doke, « Matière de Bretagne », *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*, *op. cit.*, p. 25-31. Anne Rochebouet, Anne Salamon, « Les réminiscences médiévales de la fantasy », *op. cit.*

[211] Anne Besson, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 83.

[212] *Ibid.*, p. 83.

[213] *Ibid.*, p. 84.

[214] *Ibid.*, p. 61.

Ainsi le Moyen Âge transparaît dans les romans de fantasy à travers le déploiement d'un décor et d'un personnel narratif médiévaux. Anne Besson énumère quelques éléments nécessaires à l'inscription d'un univers dans un cadre médiéval : les nains, elfes ou dragons font partie d'une liste non-exhaustive à laquelle on peut ajouter les châteaux forts, la féodalité, le chevalier, la princesse etc. Le Moyen Âge fournit un répertoire de motifs et de personnages, un « réservoir de codes partagés par les auteurs et les lecteurs[215] », qui explique ce choix historique fréquent :

> On s'accorde à reconnaître le côté pratique du monde médiéval pour un auteur de fantasy à la recherche d'un univers à la fois différent du nôtre, cohérent et ouvert ; la période médiévale, tout en proposant un cadre vraisemblable prêt à l'emploi, est très longue (Ve- XVe siècle) et donc suffisamment diverse […] La période présente aussi l'avantage d'être, en général, surtout connue à travers des clichés qui en reconstruisent une certaine image[216] […]

Anne Salamon et Anne Rochebouet concluent de la même manière que la place du Moyen Âge s'explique « d'une part [par] le poids des ancêtres du genre, et principalement le rôle de J.R.R. Tolkien, et d'autre part, [par] la réutilisation d'un cadre stéréotypé[217] ». Cette distinction permet, selon Anna Salamon et Anne Rochebouet, de distinguer

> [d]eux grands groupes : J.R.R. Tolkien et les fondateurs ou ancêtres du genre d'une part et les imitateurs de ces derniers, ceux qui écrivent en ayant conscience de s'inscrire dans un sous-genre particulier, et chez lesquels on observe deux attitudes aujourd'hui, une imitation servile ou le réinvestissement du code[218].

Notre propre corpus illustre la distinction proposée par Anna Salamon et Anne Rochebouet : nous trouvons Tolkien qui, avec le personnage d'Eowyn, revisite les figures de vierges guerrières médiévales, mais également quelques-uns de ses nombreux imitateurs, puisque la simple reprise du personnage de l'elfe est un clin d'œil à l'œuvre de l'universitaire anglais[219].

---

[215] Emmanuelle Poulain-Gautret, « Moyen Âge », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 263.

[216] *Ibid.*, p. 263.

[217] Anne Rochebouet, Anne Salamon, « Les réminiscences médiévales de la fantasy », *Cahiers de recherches médiévales, op. cit.*, p. 326.

[218] *Ibid.*, p. 327.

[219] « Les romans qui ont suivi [ceux de Tolkien] mettent en scène des elfes qui correspondent presque toujours à la représentation qu'en a donnée Tolkien, parfois sous d'autres noms […] Les elfes ont en commun leur immortalité, leur sagesse et leur raffinement, ainsi que des sens et des aptitudes physiques plus développés… », Elodie Bonnet, Privel Chevrollier, Jean-Baptiste Patyn, « Elfe », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 109.

Charline Rose, dans son roman *Edwenn Le Monde des Faeës*[220], décrit ainsi un univers divisé en deux par un Voile : d'un côté les « Terres d'Hommes », et de l'autre celles des Faës. Les Faës apparaissent comme des avatars des elfes tolkieniens : grands, d'une beauté surhumaine, ils ont une forte sensibilité esthétique ainsi qu'un certain mépris pour les Hommes, bien inférieurs à eux. Les premières pages du roman ne laissent pas de doute quant à l'inspiration médiévale de cet univers : le lecteur découvre Edwenn alors qu'elle chasse à l'aide d'une fronde, activité lui permettant de s'éloigner de son « village ». L'usage de cette arme est un premier signe de « médiévalisme » pour le lecteur, puis c'est tout un vocabulaire féodal et un niveau technologique faible qui interviennent, rappelant les différentes classes sociales :

> Sur la place du marché, les gens se montraient de plus en plus difficiles. Elle ne les comprenait pas. Après tout, ils n'étaient ni rois ni bourgeois, mais de simples villageois[221].

Ce topos du petit village de campagne et de la ville fortifiée est également repris dans *Calame*[222] de Paul Beorn : le roman s'ouvre sur une attaque de la capitale du royaume par les rebelles. L'architecture comme les armes et les machines de guerre évoquent immédiatement un cadre médiéval :

> La plus grande cité des deux royaumes, ses remparts noirs, ses feux rouges qui perçaient la nuit sur les tours crénelées […] Des reflets orangés dansèrent un bref instant sur des centaines de casques et de lames des rebelles massés autour d'eux. Aussitôt, avec un sifflement, les projectiles des balistes traversèrent la nuit comme des traits de feu et éclatèrent sur les murailles dans un vacarme assourdissant. Des débris incandescents retombèrent en pluie sur le chemin de ronde et des hurlements s'élevèrent de la cité[223].

Comme l'affirme Emmanuelle Poulain-Gautret, quelques termes suffisent à installer une atmosphère médiévale :

> Il est dès lors aisé de suggérer tout un monde par simples touches – royauté de type féodal, spiritualité, barbarie guerrière ou idéal courtois – d'autant que notre imaginaire médiéval, passé au filtre du conte, inclut fées, dragons, elfes, trolls et autres enchanteurs[224] […]

---

[220] Charline Rose, *Edwenn le monde des Faës*, Paris, France Loisirs, 2016.

[221] *Ibid.*, p. 16.

[222] Paul Beorn, *Calame, Les Deux Visages*, Paris, Bragelonne, 2018.

[223] *Ibid.*, p. 7-8.

[224] Emmanuelle Poulain-Gautret, « Moyen Âge », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 263.

Toutefois, faut-il voir dans ces multiples reprises d'un cadre connu des lecteurs un manque d'originalité, les auteurs préférant un « décor standard[225] » ? Ce Moyen Âge de carton-pâte, réducteur, a permis aux critiques de distinguer, parmi les romans de fantasy, une fantasy paralittéraire qui reprend *ad nauseam* les mêmes cadres :

> Une grande majorité de textes ne s'aventure en aucune manière dans les contrées inexplorées de l'imagination, mais se contente de réinvestir les mondes imaginés par d'autres avant eux. […] La fantasy paralittéraire s'appuie donc sur des formules dérivées et modulées à l'infini, ce qui en fait un genre paradoxal : elle est le lieu de tous les possibles de l'imagination, de toutes les libertés, mais elle est aussi mise en série et inlassable retour de structures semblables et stéréotypées[226].

Le Moyen Âge est une longue période, parfois réduite aux stéréotypes hérités des romans courtois de Chrétien de Troyes et des productions romantiques médiévalisantes du XIXe siècle. Or il n'y a pas qu'un seul et unique Moyen Âge et cette période historique vaste « n'existe pas, ou plutôt [est] un mirage[227] » :

> Car si notre vision du Moyen Âge est en partie le fruit d'un examen scientifique sérieux, il n'en demeure pas moins qu'elle est aussi le résultat d'une historiographie sur laquelle pèse le regard critique des époques qui l'ont suivi[228].

Florian Besson, réfléchissant à la conception du temps dans les romans de fantasy, l'affirme également dans *Fantasy & Histoire(s)* :

> […] ces mondes imaginaires sont médiévaux, mais ils sont bloqués dans le Moyen Âge : on y croise depuis des siècles, voire des millénaires, des rois, des chevaliers, des châteaux, une population globalement rurale, un niveau technologique assez faible etc.[229].

Certaines œuvres toutefois précisent ce cadre historique médival aux contours flous et reposant sur des idées très répandues mais souvent « obsolètes[230] ». Par exemple, si Justine Niogret choisit le Moyen Âge pour son diptyque *Chien du Heaume*, elle resserre ce cadrage temporel en inscrivant l'action dans le Haut Moyen Âge, période violente, sombre et incertaine – la christianisation n'est pas encore achevée. L'univers qu'elle imagine et fait se déployer est

---

[225] Anne Rochebouet, Anne Salamon, « Les réminiscences médiévales de la fantasy », *Cahiers de recherches médiévales, op. cit.*, p. 327.

[226] *Ibid.*, p. 328.

[227] *Ibid.* p. 320.

[228] *Ibid.*

[229] Florian Besson, « Sortir des Moyen Âge imaginaires : le rythme historique de la fantasy médiévaliste », Anne Besson (dir.), *Fantasy & Histoire(s), op. cit.*, p. 173.

[230] Anne Besson (dir.), *Fantasy & Histoire(s), op. cit.*, p. 18.

à la fois connu et inconnu du lecteur. L'autrice se contente de quelques termes clés pour planter un décor et elle fait porter le travail d'écriture sur la précision d'un langage cru capable d'évoquer la réalité quotidienne d'une mercenaire comme son héroïne :

> Chien du Heaume pestait contre la ventraille qui refusait de se laisser arracher. Elle grinça des dents et tira un grand coup. Les boyaux glissèrent dehors, tachèrent la neige, et Chien se releva, son grand couteau entre les mains. Elle défit la peau du cerf, la gratta un peu, y coula de la neige, enroula le cuir sur lui-même et le jeta sur son épaule avant de se mettre en route[231].

Les dialogues sont aussi l'occasion pour Justine Niogret de « faire entendre » le Moyen Âge en utilisant d'anciennes formulations qu'un lexique à la fin du livre vient expliciter : oje, nast, castel, ost, etc. À l'instar de Maupassant qui utilisait le patois normand dans ses nouvelles, Justine Niogret ancre ses personnages dans un Moyen Âge plus réel et concret.

Ainsi, ce « concept de Moyen Âge […] fortement coloré axiologiquement[232] » permet aux auteurs d'opérer des retournements intéressants par rapport aux fondateurs du genre. *Calame* de Paul Beorn se déroule dans un univers médiéval *a priori* classique, mais la structure narrative est originale et met l'accent sur l'importance de celui qui fabrique l'histoire comme récit appelé ici « légendier ». Le roman s'ouvre sur la bataille et la défaite de Darran et Maura, chefs de file des rebelles face au roi-tyran de Westalie. Maura, la protagoniste, se retrouve prisonnière et reçoit les visites du légendier d'Arterac qui a pour mission d'écrire les évènements :

> Le conteur croisa les mains sur la table. Elle ne lut dans son regard nulle trace de haine ou de mépris, mais plutôt une vive intelligence. Peut-être même une certaine tendresse.
> – Comme vous le savez, je suis légendier. J'ai pour métier d'écrire l'histoire des grands hommes et des grandes femmes de ce royaume, qu'ils soient vivants ou qu'ils soient passés dans le monde suivant.
> Maura hocha la tête. Jean d'Arterac, « l'homme dont les histoires ne mentent jamais ».
> Il reprit, l'œil brillant :
> – J'ai été mandaté pour écrire l'histoire du général Darran Dahl. J'en ferai une légende et d'ici quelques mois – quelques semaines, peut-être –, dans chaque village et dans chaque église des deux royaumes de Wastalie, les habitants l'entendront et la répéteront. Je vous propose de me raconter tout ce que vous savez de lui. Chaque détail, chaque pensée, chaque parole dont vous avez gardé le souvenir[233].

Remarquons que le légendier, contrairement à ce que ce terme peut laisser entendre, a pour mission de retranscrire la vérité. D'Arterac est connu comme celui dont « les histoires ne

---

[231] Justine Niogret, *Chien du Heaume*, Paris, J'ai Lu, 2011, p. 13.

[232] *Ibid.*, p. 334.

[233] Paul Beorn, *Calame, Les deux visages, op. cit.*, p. 19.

mentent jamais ». Le lecteur assiste à une véritable mise en abyme du récit en découvrant les évènements par le biais du récit de Maura qui devient, de fait, le personnage autodiégétique du roman et de la légende de d'Arterac, déchiré entre la demande du roi et celle de l'Église, en conflit avec le pouvoir royal. Cette dernière transmet un message au légendier, lui demandant de modifier son travail :

> *Ceci est une modification majeure du travail qui vous est demandé. Votre but n'est plus de rédiger la légende de Darran Dahl, mais de faire émerger une nouvelle figure de la rébellion aux yeux du peuple. La jeune Maura de Kenmare nous semble parfaite pour ce rôle.*
> *Sous couvert d'évoquer la vie de messire Dahl, votre récit devra mettre en valeur cette jeune fille et faire d'elle une héroïne capable de prendre la tête du mouvement. Il est cependant vital que le roi continue de croire que vous ne vous intéressez qu'à Darran Dahl*[234].

L'Église, souhaitant voir la rébellion reprendre et triompher, veut mettre en valeur une figure encore en vie – Darran Dahl a été tué au tout début du roman. Il est demandé au légendier de modifier son sujet, sans déformer la vérité : le héros de sa légende – et du roman par conséquent – ne sera donc pas Darran Dahl, mais sa première lieutenante, Maura. Ainsi ce roman est un parfait exemple d'un réinvestissement différent d'un imaginaire médiéval aux contours parfois trop nets : le héros parfait d'une rébellion contre un roi tyrannique est expulsé dès le début du roman pour laisser la place à une jeune femme guerrière. Le lecteur découvrira aussi que les raisons de la révolte en question sont étonnantes dans un univers médiéval, puisqu'elles concernent très concrètement la place des femmes et leurs droits. En étudiant les personnages de femmes guerrières, c'est bien à un certain type de recréation auquel nous nous intéressons puisque ce cadre médiévalisant est par définition patriarcal. Par exemple, le héros est, le plus souvent, un jeune homme qui,

> [a]u prix d'une initiation souvent douloureuse, va devenir un héros, entièrement ou partiellement guerrier. […] [ou] si le héros est déjà roi, et puisque ces récits sont presque toujours liés à une quête, matérielle ou intime, il s'agit un roi d'emblée doté d'une mission[235] […]

Mais ce cadre médiéval, et le système monarchique / féodal qu'il contient, « conduit […] toujours les auteurs de fantasy, même implicitement, à une réflexion sur l'exercice du

[234] *Ibid.*, p. 86.

[235] Emmanuelle Poulain-Gautret, « Moyen Âge », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 267.

pouvoir[236] », notamment celui des hommes sur les femmes, ce que nous examinerons à la fin de cette première partie.

Ainsi le Moyen Âge, âge des ténèbres, est aussi l'âge de tous les possibles et de tous les imaginaires pour les auteurs de fantasy. Toutefois Guillaume Maniglier, dans sa notice « Périodes historiques », remarque une évolution récente du genre : le cadre médiéval et le modèle tolkienien semblent s'user et laisser la place à d'autres périodes historiques peut-être moins connues du lectorat de fantasy :

> En parcourant les parutions de fantasy du XXIe siècle, on constate le recours accru à d'autres périodes historiques, nouvelle vague qui joue […] avec le changement de cadre temporel[237] […]

c. Périodes modernes

Nous regrouperons dans cette partie toutes les périodes suivant le Moyen Âge (période elle-même très longue…). Un tel regroupement apparaîtrait sans doute aberrant à tout historien mais

> [l]'utilisation de cadres historiques originaux en fantasy, loin d'être anecdotique, confirme cette tendance actuelle des auteurs à s'écarter du stéréotype médiéval pour traiter un large spectre chronologique, allant de la préhistoire aux périodes les plus contemporaines, comme l'illustre notamment le développement de la fantasy urbaine[238].

Quitter le Moyen Âge pour choisir une période historique plus récente a des conséquences sur les sous-catégories de la fantasy utilisées : Guillaume Maniglier évoque la fantasy urbaine, mais nous pouvons y ajouter la fantasy historique qui « s'attache de manière détaillée à une période déterminée en y intégrant une touche de magie[239] » et l'uchronie[240], qui se présente

---

[236] *Ibid.*, p. 268.

[237] Guillaume Maniglier, « Périodes historiques », *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 313.

[238] *Ibid.*, p. 313.

[239] *Ibid.*, p. 313.

[240] À propos de l'uchronie, voir : Denis Guiot, « Faire de l'uchronie », *Mouvances*, n°5, juillet 1981 ; Jacques Boireau, « La Machine à ralentir le temps », *Imagine…*, Trois-Rivières, n° 14, 1982 ; Emmanuel Carrère, *Le Détroit de Behring : Introduction à l'uchronie*, Paris, P.O.L., 1986 ; Éric Vial, Stéphane Nicot, « Les seigneurs de l'histoire. Notes sur l'uchronie », *Univers 1988*, Paris, J'ai Lu, 1988. Pierre Corbell, « L'uchronie. Une ancienne science inspire un nouveau sous-genre », *Solaris*, n° 110, juillet 1994 ; William Gibson, Bruce Sterling, *La Machine à différences*, Paris, Livre de poche, 2001. Éric B. Henriet, *L'uchronie*, Paris, Klincksieck, 2009 ; Matthieu Letourneux, « Science-fiction et uchronie. Entre logiques sérielles et logiques contrefactuelles », *Écrire l'histoire*, n° 11, 2013, p. 123-131 ; Karine Gobled, Bertrand Campeis, *Le Guide de*

comme une extrapolation de l'histoire puisque l'auteur opère un changement dans les évènements, qui « donne naissance à un monde distinct du nôtre[241] ». Aussi, lorsqu'un auteur choisit de s'inscrire dans l'un de ces courants, il doit fournir un important travail de documentation, souvent prouvé par la présence d'une bibliographie[242].

Pourtant, si ce type de fantasy est florissant, notamment chez les auteurs francophones, il est peu représenté dans notre corpus limité à la fantasy épique. Si la définition de la fantasy épique n'exclut pas les romans à cadre non médiéval, les classements éditoriaux le font par des collections particulières[243], la fantasy urbaine, la bit-lit ou l'uchronie n'apparaissent pas au premier abord comme « un récit de fantasy de grande ampleur traitant de la fondation ou de la défense d'un pays[244] ». Avec leurs détectives, voleurs et intrigues politiques, les romans se déroulant dans des cadres historiques non médiévaux semblent développer des histoires davantage centrées sur des individus, et ils empruntent moins aux épopées guerrières antiques ou médiévales.

C'est la raison pour laquelle *L'Archipel des Numinées* de Charlotte Bousquet fait partie de notre corpus secondaire d'œuvres : bien que les personnages féminins (dirigeantes, courtisanes, mercenaires ou assassins) soient au premier plan dans cette trilogie, les intrigues des trois romans – enquêtes policières, intrigues de cour et assassinats politiques –, ne relèvent pas réellement du registre épique : on n'y découvre ni « conflits mettant en jeu le destin d'un pays voire d'un monde entier[245] » ni « affrontement de deux civilisations pensé dans un contraste manichéen entre le Bien et le Mal[246] », mais des enjeux plus individuels ou restreints à une ville.

---

l'uchronie, Paris, ActuSF, 2015 ; Éric Vial, François Pernot (dir.), *Uchronie : l'histoire telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être*, Montreuil, Édition de l'Oeil, 2016.

[241] Guillaume Maniglier, « Périodes historiques », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 313.

[242] C'est le cas du roman *Boudicca*, présent dans notre corpus, qui correspond à la définition de Guillaume Maniglier : un récit « retraçant la vie d'un personnage historique dans laquelle ont été introduits des éléments de fantasy pour combler des zones d'ombre », *ibid.*

[243] Par exemple, Bragelonne a dédié une collection devenue une maison d'édition, Milady, à la fantasy romantique ou à la bit-lit.

[244] Sandra Provini, « Épopée », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 119.

[245] *Ibid.*, p. 119.

[246] *Ibid.*, p. 119.

La ville est un motif essentiel dont le traitement différencie la fantasy médiévale des romans de fantasy se situant à d'autres époques historiques. Si des zones urbaines médiévales existent, enceintes et douves les encerclent et la quête ou la mission du héros le contraignent le plus souvent à en sortir pour parcourir le monde. Mais les trois œuvres de notre corpus que nous souhaitons évoquer ici se déroulent quasiment exclusivement en ville, qu'il s'agisse de cités imaginaires dans *L'Archipel des Numinées* de Charlotte Bousquet ou réelles pour *Royaume de Vent et de Colères* de Jean-Laurent Del Socorro (Marseille) et *Les Lames du Cardinal* de Pierre Pevel (Paris).

Ces trois œuvres d'inspiration explicitement historique ont un cadre spatio-temporel précis et délimité, porté par des éléments paratextuels divers : Charlotte Bousquet s'inspire de la Renaissance vénitienne et, sur le modèle éditorial des pièces de théâtre, dresse la liste des personnages et indique leur fonction ; Jean-Laurent Del Soccoro rappelle rapidement les faits historiques avant le début du roman. Pierre Pevel utilise, quant à lui, la carte, point d'entrée « classique » en fantasy[247].

L'Archipel des Numinées de Charlotte Bouquet est composé de trois romans, chacun prenant place dans une ville différente qui lui donne son nom – Arachnae, Cytheriae et Matrica –, l'archipel étant constitué de ces trois cités. Ces dernières ne sont pas qu'un simple décor, mais les villes-personnages de « cette relecture flamboyante de la Renaissance italienne, ses palais et ses bas-fonds, sa culture brillante et son intolérance, sa beauté et ses brutalités[248] ». Les personnages arpentent ces villes lagunaires, fascinés par leur architecture et leur atmosphère particulière :

> Les toits pentus de la ville, étroites tuiles d'ardoise, luisaient sous le soleil hivernal d'un éclat froid, presque métallique. Un peu en contrebas, se dessinaient les villas luxueuses du quartier de Palatine, séparées du reste d'Arachnae par une large artère commerciale. Un peu plus au sud, s'étendaient les faubourgs animés de Malvola. Au nord, s'élevaient les donjons pointus et les tours crénelées du palais des Sforza, nimbés de brouillard. Au-delà, elle pouvait distinguer la masse sombre de la forêt de Carmenta, fief de la Triple Déesse. Et, à l'est, invisible depuis sa chambre, il y avait le Labyrinthe, le ventre de l'araignée. Ce dédale de ruelles étroites, d'escaliers glissants, d'impasses et de traboules obscures abritait les citoyens les plus pauvres d'Arachnae. Mercenaires sur le retour, courtisanes déchues, paysans sans terre, fuyards, fugueurs, saltimbanques, tanneurs et fossoyeurs, tous se retrouvaient dans ce quartier insalubre, à la merci des plus infâmes criminels de la principauté. Là, on

[247] « L'un des éléments fondateurs du genre de la fantasy. La plupart des romans s'ouvrent en effet par une carte du monde », Florian Besson, « Cartes », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 41.

[248] Charlotte Bousquet, *L'Archipel des Numinées, Arachnae,* « Préface de Stéphanie Nicot », *op. cit.*, p. 14.

> trouvait tout, même la mort. Et c'était pour toutes ces raisons que la jeune fille adorait s'y rendre[249].

Si précédemment nous avions remarqué le bestiaire d'inspiration latine[250] qui peuple l'archipel de Charlotte Bousquet, cette latinité s'explique par l'inspiration renaissante de l'autrice puisque « cette période historique, qui débute en Italie au XIVe siècle, revendique un retour aux sources antiques[251] ».

La ville est également fortement présente dans le premier roman de Jean-Laurent Del Socorro, *Royaume de Vent et de Colères*. L'intrigue de ce roman explicitement historique se déroule principalement à Marseille, en 1596, comme le rappelle le paratexte :

> En 1596, deux ans avant l'édit de Nantes qui met fin aux guerres de Religion, Marseille la catholique s'oppose à Henri IV, l'ancien protestant. Une rébellion, une indépendance que ne peut tolérer le roi[252].

Ce rappel historique en début d'ouvrage n'est pas anodin, « la fantasy historique […] tout entière choisit de positionner ses fictions au plus près de la réalité des faits[253] […] » tout en ajoutant « une touche de magie[254] ». Cette touche de magie, Jean-Laurent Del Socorro explique y avoir réfléchi dans une interview publiée à la suite de la parution du roman :

> J'ai longtemps hésité à incorporer de la magie dans mon histoire. J'ai finalement décidé de faire quelque chose de discret. Je ne voulais pas d'une magie toute-puissante et trop répandue. Je voulais quelque chose de sale, sans paillettes. Au final, la magie de l'Artbon est un mélange entre de la radioactivité et une drogue dure. […] L'Artbon est la seule « note » de fantasy du roman. Le reste s'appuie sur des éléments historiques, même si certains sont déformés pour les besoins du récit[255].

Tout comme pour *Boudicca*, l'auteur s'attache à représenter des évènements historiques en y insérant des éléments associés à la magie. Si le choix du cadre historique est déterminant dans le processus créatif de l'auteur, il tient à la « galerie de personnages[256] » qu'il invente pour construire « le récit […] à travers les histoires personnelles de chacun d'entre eux[257] ». Ainsi

---

[249] *Ibid.*, p. 43-44.

[250] Chapitre 1. 1. A. a. L'Antiquité, p. 45.

[251] Guillaume Maniglier, « Périodes historiques », *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 313.

[252] Jean-Laurent Del Socorro, *Royaume de Vent et de Colères*, *op. cit.*, p. 3.

[253] Anne Besson (dir.), *Fantasy & Histoire(s)*, *op. cit.*, p. 12.

[254] Guillaume Maniglier, « Périodes historiques », *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 313.

[255] Jean-Laurent Del Socorro, *Royaume de Vent et de Colères*, « Interview », *op. cit.*, p. 296.

[256] *Ibid.*, p. 295.

[257] *Ibid.*, p. 295.

c'est à travers leur regard que l'Histoire est évoquée, mais avec une certaine distance : la prise de Marseille par les armées d'Henri IV n'est pas détaillée par Armand qui, indifférent aux évènements, personnifie la ville, et file une métaphore aquatique au sujet de la bataille :

> Je vois Marseille lutter pour sa survie en bas de la colline. Les soldats d'Henri IV sont entrés par toutes les portes de la ville maintenant. Les défenseurs tentent d'endiguer les *vagues* d'assaut, mais ils ne peuvent rien faire contre la *marée* d'hommes en armes qui se *déverse* dans la ville. Les combats *coulent* le long des rues[258].

Une dernière période historique et une dernière ville peuvent être évoquées au sein de notre corpus d'œuvres : Paris et le XVIIe siècle, avec ses capes et ses épées. Héritiers d'Alexandre Dumas, des romans et des films de cape et d'épée, certains « auteurs reprennent la truculence et la faconde de l'époque des mousquetaires, les duels d'honneur et les intrigues de palais du cardinal de Richelieu pour recréer l'Europe imaginaire du XVIIe siècle[259]. » L'exemple le plus abouti de cette veine reste la trilogie *Les Lames du Cardinal* de Pierre Pevel. Comme dans les deux exemples précédemment cités, les intrigues de cette trilogie prennent place pour l'essentiel dans une ville, Paris : la carte n'est pas celle d'un univers ou royaume imaginaire, mais bien celle de la capitale française en 1633. Pour autant, les personnages ne sont pas confinés à Paris et l'auteur n'hésite pas à déplacer ses personnages à la campagne pour y mettre en scène combats à l'épée et poursuites équestres endiablées et acrobatiques pendant lesquelles les balles fusent :

> Trois cavaliers escortaient le carrosse, l'un devant et deux derrière. Avertis par l'Alchimiste, ces deux-là ralentirent l'allure pour retenir Saint-Lucq qui les rattrapait déjà. Des coups de feu furent échangés, chacun usant des pistolets rangés dans ses fontes de selle. Le sang-mêlé essuya un premier tir et riposta. Il toucha l'un des mercenaires qui vida les étriers. […] Il arrivait à la hauteur du cheval du premier mercenaire qu'il avait abattu et n'avait d'yeux que pour le pistolet restant dans une sacoche de selle. Retenant à peine sa monture, il saisit l'arme au passage avant de la glisser en travers de sa ceinture, et de piquer des deux[260].

Toutefois, contrairement à ce qu'on observe dans la fantasy épique classique, le héros n'est pas un jeune homme inexpérimenté, élu d'une quête pour le Bien du monde. Dans cette trilogie enlevée, le lecteur suit une équipe d'espions à la solde de Richelieu, commandé par un militaire assermenté, le capitaine La Fargue,

> C'était un gentilhomme blanchi sous le harnois de la guerre.

---

[258] Jean-Laurent Del Socorro, *Royaume de Vent et de Colères*, *op. cit.*, p. 241-242. Nous soulignons.

[259] Guillaume Maniglier, « Périodes historiques », *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 314.

[260] Pierre Pevel, *Les Lames du Cardinal*, *op. cit.*, p. 518-519.

> Grand, vigoureux, encore solide malgré les années, […] Sa barbe rase était du même gris argenté que ses cheveux. Soigneusement taillée, elle couvrait les joues d'un visage sévère creusé par les combats et les longues chevauchées sans doute, par les regrets et les tristesses peut-être[261].

Les missions que ce vieux militaire et ses acolytes plus jeunes remplissent pour protéger la France des forces draconiques espagnoles, ressemblent davantage à des enquêtes policières et des infiltrations d'espions qu'à une quête épique.

Guillaume Maniglier, dans sa notice « Périodes Historiques » du *Dictionnaire de la fantasy*, indique d'autres cadres historiques empruntés par la fantasy comme le XVIIIe siècle, ses Lumières et sa Révolution, mais aussi les guerres mondiales que tous les genres de l'imaginaire investissent : le fantastique, la science-fiction, tout comme la fantasy, « sous l'angle du *steampunk*[262] ». Le *steampunk* forme un sous-genre particulier de la fantasy, proche de l'uchronie puisque « l'on pourrait suggérer que le *steampunk* est la science-fiction qui aurait pu exister, mais qui ne peut plus être à cause de l'avancée des savoirs[263] ». Ce sous-genre, identifiable à ses rouages et ses vapeurs et inspiré de l'empire victorien, n'est pas représenté dans notre corpus d'études, car il semble définitivement non épique si l'on suit Jean-Luc Rivera qui en résume le schéma narratif :

> Beaucoup des héros de ces romans mènent soit leur quête, ou bien souvent leur enquête (car ils sont des agents discrets du pouvoir, des détectives privés ou officiels), pour retrouver des inventions[264] […]

Pourtant le *steampunk*, à l'instar de *Lady Mechanika*[265] ou de *La Passe-Miroir*[266], met en scène des personnages féminins « forts et indépendants, une caractéristique somme toute assez peu victorienne[267] », preuve que les littératures de l'imaginaire peuvent passer outre la vraisemblance historique au bénéfice du récit. Cela est-il envisageable dans un genre plus « classique » comme la fantasy épique ? Cette forme, plus conventionnelle, peut, nous le verrons dans le second point de ce développement, également être le lieu d'interrogations sur l'historiographie, et, de fait, un lieu d'affirmation d'un point de vue féminin puissant.

---

[261] *Ibid.*, p. 19.

[262] Guillaume Maniglier, « Périodes historiques », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 315.

[263] Lionel Davoust, « Steampunk », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 369.

[264] Jean-Luc Rivera, « Steampunk », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 370.

[265] Joe Benitez, *Lady Mechanika*, Paris, Glénat, 2016 – en cours, 7 tomes.

[266] Christelle Dabos, *La Passe-Miroir*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2013-2019, 4 tomes.

[267] Lionel Davoust, « Steampunk », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 369.

B. Pour une autre histoire ? la fantasy, lieu d'affirmation d'un point de vue féminin

Nous avons pu voir les liens étroits qu'entretiennent la fantasy et la matière historique : l'histoire permet aux auteurs de se doter d'un cadre plus ou moins connu du lecteur, mais offrant des zones d'ombre propices à la création. L'histoire apparaît ainsi comme un cadre déjà présent et commode pour le romancier Del Socorro.

> Je ne suis pas un créateur de monde. Je sais que je ne proposerai jamais un scénario hors du commun. Aussi, j'ai décidé de prendre un cadre historique existant[268] […]

Prendre un cadre historique existant pour y installer et faire vivre des personnages fictifs, pose toutefois la question du « cadre » et de sa construction, c'est-à-dire de la façon dont la période historique en question a été documentée, mise en récit, interprétée, enseignée. Tout récit historique est soumis à un certain nombre de contraintes et d'objectifs et est marqué par sa propre historicité. De fait, il peut véhiculer des stéréotypes sur certaines périodes.

Si la fantasy réutilise parfois des facilités historiques pour créer des univers imaginaires, justifiant ses choix par cette vraisemblance historique, les auteurs peuvent utiliser ce genre pour, au contraire, réviser les stéréotypes de l'historiographie et dévoiler au lecteur l'importance de la contextualisation de tout discours historique : un historien travaille selon ses propres biais mais aussi ceux de son époque, et avoir conscience de ces partis-pris permet une remise en perspective et une critique de l'Histoire. Cette critique de l'Histoire, écrite pour et par les hommes, peut s'étendre à la littérature et la mythologie et être à l'origine d'un sous-genre de la fantasy : c'est le cas du *revisionist mythmaking*, notion élaborée par Alicia Ostriker pour désigner les œuvres qui optent pour un autre point de vue sur des mythes.

Ainsi, alors que la fantasy épique, lointaine héritière de l'épopée antique et médiévale, peut apparaître traditionnelle dans les schémas narratifs et les personnages qu'elle met en scène, on peut constater dans notre corpus que ce genre qui « apparaît comme le cœur[269] » de la fantasy peut déconstruire ces schémas pour réviser les épopées par la marge.

a. Réviser les stéréotypes de l'historiographie

En 2017, lors de la table-ronde « Chiens de guerre ! La fantasy et ses combattants », animée par Anne Besson pendant les Imaginales à Épinal, les auteurs présents étaient invités à

[268] Jean-Laurent Del Socorro, *Royaume de Vent et de Colères*, « Interview », *op. cit.*, p. 295.

[269] Sandra Provini, « Épopée », *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 119.

discuter de leurs œuvres et de leurs personnages de guerriers[270]. Un premier constat s'est rapidement imposé aux auditeurs : Paul Beorn, Manon Fargetton et Gabriel Katz mettent souvent en valeur dans leurs œuvres des combattantes notamment comme personnages principaux en quête de liberté et d'affirmation dans des mondes d'hommes[271]. Fabien Cerutti, agrégé d'histoire, auteur du cycle *Le Bâtard de Kosigan*[272], conserve un homme comme héros mais souligne sa volonté de faire correspondre la réalité et la fantasy. Ainsi, parmi la troupe de mercenaires de Kosigan, le lecteur découvre une femme combattante tandis que d'autres personnages secondaires de chevaleresses peuvent apparaître, l'auteur affirmant qu'au Moyen Âge les femmes chevaleresses n'étaient « pas forcément aussi décrié[es] qu'on pourrait le croire[273] ». Fabien Cerutti souligne un point très important : ce que la majorité « croit » sur l'histoire semble prendre le pas sur les réalités historiques et les découvertes récentes. Aussi la volonté de réalisme, ou de vraisemblance, peut conduire les auteurs à emprunter deux voies : celle de la reconduction des stéréotypes de l'histoire qui sont toujours vraisemblables pour le lectorat ou bien celle de la déconstruction de ces derniers pour être au plus près (ou en avance) des dernières révisions de l'historiographie, longtemps faite par les hommes et pour les hommes.

Les nouvelles technologies et la science ont permis de remettre en cause certaines certitudes historiques, comme l'ouverture de nouveaux champs de recherche sur la participation armée de femmes à différentes guerres ou combats à travers l'histoire. Le programme du colloque « Femmes de guerre » en 2019 s'est ainsi intéressé aux représentations légendaires[274] de la femme en guerre et à la réception des reines guerrières comme Catherine de Médicis[275]

---

[270] La conférence est audible sur le site d'ActuSF : https://www.actusf.com/detail-d-un-article/imaginales-2017-chiens-de-guerre, consultée le 21 aout 2019.

[271] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert*, *op. cit.*; Manon Fargetton, *L'Héritage des rois-passeurs*, *op. cit.*; Gabriel Katz, *La Maîtresse de guerre*, *op. cit.*

[272] Ce cycle est aujourd'hui composé de quatre tomes aux éditions Mnémos : *L'Ombre du pouvoir*, 2014 ; *Le Fou prend le roi*, 2015 ; *Le Marteau des sorcières*, 2017 ; *Le Testament d'involution*, 2018.

[273] Fabien Cerutti, « Chiens de guerre ! La fantasy et ses combattants », https://www.actusf.com/detail-d-un-article/imaginales-2017-chiens-de-guerre, 44min40.

[274] Par exemple : Caroline Fischer (université de Pau et des Pays de l'Adour), « Autour de Sémiramis ».

[275] Valérie Auclair (université Paris-Est-Marne-la-Vallée), « Catherine de Médicis reine de guerre dans L'Histoire de la royne Arthemise ».

ou Elizabeth[276] dans l'histoire. Comme le rappelle Adrienne Mayor, qui, dans son ouvrage *Les Amazones, quand les femmes étaient les égales des hommes*, revient sur les nouvelles pratiques d'interprétation de découvertes archéologiques plus ou moins anciennes, on a longtemps décidé du sexe des squelettes des sépultures sur la base d'idées préconçues liés aux objets, et notamment aux armes, retrouvés autour des corps. Mais les sciences humaines ont permis de rendre caduques ces déductions :

> Les découvertes archéologiques prouvent sans l'ombre d'un doute que des cavalières, guerrières et chasseuses, ont été une réalité historique pendant plus de mille ans sur un vaste territoire qui s'étend de l'ouest de la Mer Noire au Nord de la Chine[277].

La chercheuse pointe un cas exemplaire : « l'homme d'or » du Kazakhstan, dépouille découverte en 1969 avec plusieurs milliers d'objets, dont une armure en or indiquant son statut social élevé. Cependant le sexe de cet individu n'est pas aussi évident que son nom le laisse croire, et aujourd'hui les scientifiques et archéologues reconnaissent la possibilité que ce jeune adulte de 18 ans soit une femme[278]. Cette reconnaissance d'un manque de neutralité et d'ouverture dans les déductions historiques se retrouve au nord de l'Europe : les analyses de l'ADN d'un squelette de chef viking, considéré depuis sa découverte en 1889 comme un homme, ont révélé en 2016 que cette dépouille était celle d'une femme[279].

Observons que les chercheurs à l'origine de ces découvertes sont souvent des femmes : Jeannine Davis-Kimball était une archéologue spécialisée en *gender studies* et préhistoire qui a longuement étudié les sépultures de femmes et guerrières scythes, mais aussi « l'homme d'or » du Kazakhstan[280]. Les analyses concernant la cheffe de guerre viking ont également été

---

[276] Amélie Balayre (université d'Artois), « Une reine peut-elle diriger une guerre ? La réception de l'invincible armada et le pouvoir féminin d'Élizabeth dans les relations diplomatiques franco-anglaises (1588-1603) ».

[277] Adrienne Mayor, *Les Amazones : quand les femmes étaient les égales des hommes, op. cit.*, p. 88.

[278] Ouest France nous apprend en janvier 2019 que « l'homme d'or » a été enterré à nouveau : « Mais selon les informations de la chaîne Kazakh TV, que la BBC a relayées, le Kazakhstan enterrera cette année l'Homme d'or dans une capsule temporelle, dans l'espoir que les générations futures soient en mesure d'établir *qui il était vraiment.* La capsule sera "enterrée de manière cérémoniale conformément aux anciennes traditions royales", a expliqué la télévision kazakhe. », https://www.ouest-france.fr/leditiondusoir/data/42076/reader/reader.html#!preferred/1/package/42076/pub/61084/page/7, consultée le 22 aout 2019. Nous soulignons

[279] https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/ajpa.23308, consultée le 22 aout 2019.

[280] https://archive.archaeology.org/9709/abstracts/gold.html, consultée le 22 aout 2019.

supervisées par une femme, Charlotte Hedenstierna-Jonson[281]. Aux côtés de ces archéologues et scientifiques, nous pouvons ajouter de nombreuses historiennes qui ont, au fil des années, constitué une histoire de laquelle les femmes ne sont plus exclues. Dans son article « L'histoire des femmes et l'histoire des genres aujourd'hui[282] », Fabrice Virgili dresse en 2002 un bilan de l'histoire des femmes. Son développement en France « au cours des années 1970 est indissociable des mouvements des femmes[283] » puisque les premières historiennes à être nommées professeurs des universités l'ont été au tournant de 1970 et c'est en 1973 que :

> Michelle Perrot, Fabienne Bock et Pauline Schmidt intitulaient leur séminaire, premier du genre, « les femmes ont-elles une histoire[284] ? »

Ainsi les *women* ou *gender studies* ont plusieurs décennies d'existence, même si des « zones grises[285] » perdurent, comme la violence des femmes[286]. Plus de quinze ans après ce premier bilan, nous ne pouvons que constater la démultiplication des travaux, mais surtout leur vulgarisation : les discours universitaires atteignent une plus large audience. Nous pouvons penser aux ouvrages de Manon Chollet (*Beauté fatale*[287] en 2012, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*[288] en 2018), ou encore à celui de Marylène Patou-Mathis (*L'homme préhistorique est aussi une femme*[289], 2020). Sur les femmes et la guerre, l'ouvrage *Combattantes, une histoire de la violence féminine en occident*[290], dirigé par Martial Poirson et préfacé par Christiane Taubira en 2020, réunit des articles divers, sur des héroïnes révolutionnaires comme sur les surveillantes nazies car « repérer, saisir, décortiquer et exposer l'action des femmes tel que le font toutes les contributions ici assemblées, ne relève ni de la

---

[281] https://shmm.academia.edu/CharlotteHedenstiernaJonson/, consultée le 22 aout 2019.

[282] Virgili Fabrice, « L'histoire des femmes et l'histoire des genres aujourd'hui », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2002/3 (nº 75), p. 5-14. [en ligne], https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-3-page-5.htm, consultée le 30 mai 2021.

[283] *Ibid.*, p. 6.

[284] *Ibid.*, p. 5.

[285] *Ibid.*, p. 9.

[286] Fabrice Virgili évoque la reception difficile de l'ouvrage de Cécile Dauphin et Arlette Farge, *De la violence et des femmes*.

[287] Mona Chollet, *Beauté Fatale*, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2012.

[288] Mona Chollet, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2018.

[289] Marylène Pathou-Mathis, *L'Homme préhistorique est aussi une femme*, Paris, Allary Éditions, 2020.

[290] Martial Poirson (dir.), *Combattantes, une histoire de la violence feminine en Occident*, Paris, Seuil, 2020.

biographie ni de l'hagiographie[291] ». Sophie Cassagnes-Brouquet a, quant à elle, consacré un ouvrage aux femmes chevaliers : *Chevaleresses, une chevalerie au féminin*[292]. Dans un entretien mené par William Blanc, l'universitaire explique :

> Du XIIe au XVe siècle, des femmes de l'aristocratie, en France, Écosse, Espagne et Italie ont pris les armes pour défendre leur château ou leur lignage. Cette participation des femmes à la guerre est effectivement liée à des circonstances extraordinaires, captivité ou mort du mari, et n'est pas une règle, mais elle n'est pas toujours considérée comme un scandale, à condition bien entendu que la femme combatte pour la bonne cause[293].

Cet entretien souligne un autre point intéressant à propos de ces femmes guerrières : si nous pouvons retrouver des documents sur les femmes aristocrates, il est bien plus difficile de connaître la vérité sur des femmes armées pauvres, dont l'implication dans certains conflits est peu documentée :

> Pour la guerre comme pour tout autre sujet, il est plus difficile à l'historien d'approcher la vie des femmes du peuple que celles de l'aristocratie. Cependant, les chroniques évoquent la participation de femmes à la défense de leurs villes comme Barbastro en Aragon défendue par ses habitantes en l'absence de leurs maris face à l'ennemi musulman, certaines femmes parties pour la croisade participent également aux combats en Terre Sainte ou dans les Pays Baltes, et bien sûr les femmes de Beauvais contre les armées de Charles le Téméraire[294].

Dans notre corpus, la romancière Justine Niogret s'est intéressée à ces combattantes d'origine modeste, à travers son personnage principal, Chien du Heaume, mais également des personnages féminins secondaires telles que Bréhyr et La Garce. Si le premier tome s'attache particulièrement au parcours de Chien et à sa quête d'identité, le second volume se concentre sur la quête de vengeance de Bréhyr. Justine Niogret dépeint avec ces romans un cadre médiéval saisissant et violent, loin du Moyen Âge cliché que l'on retrouve souvent en fantasy.

Ainsi les propos de Fabien Cerutti et de Sophie Cassagnes-Brouquet se rejoignent : les femmes combattantes ne sont pas aussi rares et scandaleuses au Moyen Âge que l'histoire l'a longtemps laissé entendre. Mais, dès le XIIe siècle, les chroniqueurs et scolastiques ont cherché

---

[291] Christine Taubira, « Préface », *ibid.*, p. 9.

[292] Sophie Cassagnes-Brouquet, *Chevaleresses, une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013.

[293] Sophie Cassagnes-Brouquet, « Femmes-Chevaliers du Moyen Âge », http://www.frequencemedievale.fr/femmes-chevaliers-au-moyen-age/?fbclid=IwAR2QMQ5692jc-ywcTYPZpVwuFrz2nNBFR2p9cqT1PAHP-bxkTUqdK0kBgTQ, consultée le 22 aout 2019.

[294] *Ibid.*

à invisibiliser ces femmes, ce que Sophie Cassagnes-Brouquet met en avant dans son article « Au service de la guerre juste. Mathilde de Toscane (XIe-XIIe siècle[295]) » :

> Cependant, il n'est jamais fait explicitement mention de femmes combattantes dans les sources chrétiennes, alors qu'elles sont bien présentes dans les sources musulmanes. Les historiens Imad al-Din et Baha al-Din, contemporains des évènements[296], en parlent à plusieurs reprises. Imad évoque une dame de haut rang, arrivée par mer à la fin de l'automne 1189 avec une escorte de 500 chevaliers et écuyers et valets, payant toutes les dépenses et menant les hommes dans des raids contre les Musulmans. Il en vient à dire qu'il y avait de nombreuses femmes dans les armées des croisés qui portaient l'armure comme les hommes et combattaient comme eux dans les batailles et n'étaient reconnues que mortes quand on leur retirait leur armure. Cette anecdote, plutôt vague, est raffermie par des faits plus précis[297].

Cet exemple des femmes croisées est particulièrement intéressant puisque leur mention ou leur effacement dans les chroniques relève d'un choix politique de représentation de l'armée chrétienne. Ce choix politique d'une disparition programmée des femmes guerrières de la mémoire, qui s'est répété à travers l'histoire[298], se retrouve parfois mis en scène par la fantasy. Ainsi dans le roman d'Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, Eona découvre que le dragon Miroir auquel elle s'est liée est en vérité une femelle, « la reine des cieux[299] » / *"the queen of the heavens*[300]*"* des onze autres dragons, détail « oublié » depuis plusieurs siècles, tout comme l'existence de femmes de pouvoir que le genre du dragon Miroir supposait, puisque cette femelle ne peut se lier qu'à une femme :

> *A female dragon: what an astonishing revelation for the Council. It made me wonder how they had lost all knowledge of her and the female Dragoneyes. It seemed too complete to be an accident of time. But even if it had been deliberate all those generations ago, they could not deny the only female dragon now. And surely, if I made a true union with her, the Council would have to accept me too*[301].
>
> Un dragon femelle ! Quelle révélation stupéfiante pour le Conseil. Je me demandais comment on avait pu perdre tout souvenir d'elle et des femmes Yeux du dragon. Cet

---

[295] Sophie Cassagnes-Brouquet, « Au service de la guerre juste. Mathilde de Toscane (XIe -XIIe siècle) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 39 | 2014, mis en ligne le 01.06.16, http://journals.openedition.org/clio/11845, consultée le 22 aout 2019.

[296] Sophie Cassagnes-Brouquet évoque ici les croisades du XIIe siècle.

[297] *Ibid.*, p. 50.

[298] Svetlana Alexievitch a ainsi mené une longue enquête pour retrouver et faire témoigner les femmes combattantes russes de la Seconde Guerre Mondiale. Son travail et les entretiens qu'elle a conduits sont retranscris dans l'ouvrage *La guerre n'a pas un visage de femme* paru pour la première fois en 1985 et traduit en français en 2004 aux Presses de la Renaissance.

[299] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op. cit.*, p. 456.

[300] Alison Goodman, *Eon, Rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 325.

[301] *Ibid.*, p. 334.

> effacement semblait trop absolu pour n'être qu'un accident. Mais même s'il résultait d'une décision prise voilà plusieurs siècles, les membres du Conseil ne pourraient récuser maintenant l'unique dragon femelle. Et si j'arrivais à m'unir vraiment à elle, ils seraient bien forcés de m'accepter aussi[302].

La dernière femme Œil de dragon est une ancêtre d'Eona : l'histoire de sa famille est étroitement liée à l'histoire de l'empire. Ainsi lorsqu'elle apprend que Kinra a tenté de tuer l'empereur, elle ne trouve « pas étonnant que le nom de Kinra ait été effacé des chroniques[303] » / "*No wonder Kinra'name had been expunged from the records*[304]", se sentant déshonorée d'appartenir à cette lignée. Ce n'est que tardivement qu'elle découvre les véritables raisons de Kinra : les hommes ont asservi les dragons en leur subtilisant leur œuf, appelé la Perle impériale. Kinra a voulu rendre aux dragons cette perle et les libérer. Cette information, comme le sexe du dragon Miroir, a été délibérément dissimulée, notamment par l'antagoniste principal d'Eona, Ido :

> *" the ancients stole the Imperial Pearl from the dragons. It is their egg. We have to give it back. We have to let them renew their power."*
> *Ido looked sideways at me, the amber eyes hooded. "I know we stole it. I have always known."*
> *I gaped at him. "What do you mean?" [...]*
> *"I've read the black folio," Ido said. "I know what the pearl is and what it does."*
> *He crossed his arms. "The theft changes nothing."*
> *"It changes everything," I said. "How could you know all this and still ignore your dragon's need? His hope?"*
> *"No doubt in the same way as many Dragoneyes have before me. No one willingly gives up their own power when it can be the next Dragoneye's problem*[305]*."*
>
> – […] Les anciens ont *volé* la Perle impériale aux dragons. Il s'agit de leur œuf. Nous devons le leur rendre, leur permettre de faire renaître leur pouvoir.
> Ido me lança un regard oblique. Ses yeux d'ambre étaient mi-clos.
> – Je sais que nous l'avons volée. Je l'ai toujours su.
> Je le fixai avec stupeur.
> – Que voulez-vous dire ?
> […]
> – J'ai lu le livre noir, déclara Ido. Je connais la nature de la perle et son pouvoir.
> Il croisa les bras.
> – Le vol ne change rien à l'affaire.
> – Il change tout, protestai-je. Comment pouviez-vous être au courant et continuer d'ignorer la détresse de votre dragon ? Son espoir ?

---

[302] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op. cit.*, p. 468-469.

[303] Alison Goodman, *Eona et le collier des dieux*, *op. cit.*, p. 120.

[304] Alison Goodman, *Eona*, *op. cit.*, p. 92-93.

[305] *Ibid.*, p. 612.

> – Je n'ai fait qu'imiter de nombreux Yeux du dragon avant moi. Personne ne renonce volontairement à son pouvoir alors qu'il peut laisser ses successeurs régler le problème[306].

Les hommes ont ainsi choisi d'éliminer Kinra en l'exécutant et en l'effaçant de l'histoire officielle, afin de conserver leur pouvoir sur les dragons. Eona, bien qu'attirée par ce pouvoir, parvient à libérer les dragons tout en sauvant le pays de la destruction. L'écriture de l'histoire/l'historiographie est également au cœur de la saga *Le Livre de Cendres* de Mary Gentle comme nous l'étudierons plus avant à travers un personnage « historique » oublié, celui de la capitaine Cendres, liée à la disparition d'un pan complet de l'histoire de la Bourgogne.

On peut constater, à travers notre corpus d'étude, que mettre en avant des personnages féminins guerriers et/ou puissants remet souvent en cause ce que l'on croit savoir de l'histoire, que ce soit l'histoire de l'univers imaginaire ou la nôtre : donner de la visibilité aux femmes a pour conséquence une révision des stéréotypes et de ce que la doxa considère comme vraisemblable. Alors que les champs de recherche sur l'histoire des femmes se sont développés en histoire, archéologie, anthropologie et sciences sociales, démontrant le pouvoir que pouvaient avoir les femmes, la littérature a revisité les mythes. Ces « récits traditionnels » ne sont pas à strictement parler historiques mais ils ont longtemps été présentés comme vrais et fait autorité dans les arts, mais aussi dans les sciences humaines l'on songe à leur utilisation en psychologie. Le *revisionist mythmaking* interroge cette reconduction des mythes qui semble invisibiliser les femmes.

b. Le revisionist mythmaking

Définir ce que l'on appelle « mythe » n'est pas chose aisée. Aussi reprendrons nous la définition « approximati[ve[307]] » livrée par Claude Calame dans *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*:

> Histoire traditionnelle à portée sociale mettant en scène dans un temps transcendant des personnages aux qualités surnaturelles et par conséquent fabuleuses[308].

Ou encore la définition de Véronique Gély dans son article « Les sexes de la mythologie[309] » :

---

[306] Alison Goodman, *Eona et le collier des dieux, op. cit.*, p. 723.

[307] Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2015, p. 24.

[308] *Ibid.*, p. 24.

[309] Véronique Gély, « Les sexes de la mythologie. Mythes, Littérature et gender », *Littérature et identités sexuelles*, éd. A. Tomiche et P. Zoberman, Paris, Lucie éditions, 2007, p. 41-77.

> Une définition large, celle qui désigne de ce nom une tradition, une image, un scénario ou un récit reconnus et répétés au sein d'une communauté humaine. Cette définition englobe des récits liés à des cultes et des religions, mais aussi des récits ou des figures nés d'une création individuelle et qui ont échangé à leurs auteurs premiers[310].

Reprenant les réflexions de Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe I*, Véronique Gély interroge le caractère patriarcal des mythes « construits par les hommes[311] » et constate qu'il y a bien des femmes « qui ont pris la parole et se sont réapproprié les mythes[312] ».

Nous devons l'expression « revisionist mythmaking », plusiuers fois mentionnée déjà, à la poétesse et essayiste Alicia Ostriker qui, dans son article « The Thieves of language : Women poets and revisionist mythmaking[313] » de 1982, s'interrogeait sur le langage comme " *an encoding of male privilege […] inadequate to describe or express women's experience*[314] ". Le *revisionist mythmaking* apparaît comme une solution pour permettre aux femmes de réinvestir la littérature et les mythes :

> *Since the core of revisionist mythmaking for women poets lies in the challenge to and correction of gender stereotypes embodied in myth, revisionism in its simplest form consists of hit-and-run attacks on familiar images and the social and literary conventions supporting them*[315].

Ainsi il s'agit bien de re-dire et raconter par d'autres voix les « récit[s] traditionnel[s[316]] ». Si Alicia Ostriker cite dans son article « une trentaine de noms de la poésie féminine américaine entre 1960 et 1980 environ[317] », Véronique Gély affirme que « la liste s'est bien allongée depuis[318] », citant des œuvres comme *Virgile, non*[319] de Monique Wittig qui réécrit *L'Énéide*

---

[310] *Ibid.*, p. 42.

[311] *Ibid.*, p. 66.

[312] *Ibid.*, p. 70.

[313] Alicia Ostriker, "The Thieves of language: women poets and revisionist mythmaking", *op. cit.*

[314] *Ibid.*, p. 69. Nous traduisons : « un encodage de privilège masculin […] inadéquate pour décrire ou exprimer l'expérience des femmes »

[315] *Ibid.*, p. 73-74. Nous traduisons : « Puisque le *revisionism mythmaking* pour les femmes poètes est fondé sur la remise en question et la correction des stéréotypes de genre incarnés dans le mythe, le révisionnisme, dans sa forme la plus simple, consiste en des attaques éclair visant des images familières et les conventions sociales et littéraires qui les sous-tendent. »

[316] Claude Calame, *Qu'est-ce que la mythologie grecques?, op. cit.*, p. 24.

[317] Véronique Gély, « Les sexes de la mythologie. Mythes, Littérature et gender », p. 72.

[318] *Ibid.*, p. 72.

[319] Monique Wittig, *Virgile, non*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

au féminin ou encore *La*[320], dans laquelle Helen Cixous féminise des personnages masculins comme Prométhée ou Icare.

Nous avons déjà pu constater le riche matériau que constitue l'Histoire pour la fantasy : les mythes et leur révision sont également une source d'inspiration possible pour les auteurs de fantasy. Toutefois toute réutilisation de la matière mythologique ne relève pas du *revisionist mythmaking*. Ainsi, Sandra Provini présente le roman *Lavinia*[321] d'Ursula Le Guin comme un hommage à Virgile et son *Énéide* et non – seulement – comme une révision. Ce roman publié en 2008 est effectivement une reprise des évènements narrés par Virgile :

> *Lavinia* raconte les événements à l'origine de la fondation de Rome du point de vue de l'héroïne éponyme […] Le roman se présente à la fois comme une réécriture de l'*Énéide*, et tout particulièrement des livres VII à XII, la jeune femme racontant la conquête du Latium dont elle a été témoin, et comme une continuation de l'épopée, puisque le roman se poursuit, après la victoire d'Énée sur Turnus, par un récit des trois années de règne du héros[322] […]

Ce changement de point de vue pour raconter ces évènements littérarisés et devenus mythiques apparaît pourtant de prime abord comme du *revisionist mythmaking*, Ursula Le Guin choisissant « la seule [femme] à rester silencieuse tout au long du poème[323] » de Virgile. Ce choix d'un personnage initialement « dépourvu de couleur[324] » s'accompagne également de développements et d'interrogations féministes :

> […], on reconnaît une perspective féministe dans les revendications répétées de la narratrice sur la place des femmes dans la société et la vie politique latine […] Lavinia s'interroge sur le destin de toutes les femmes présentes dans l'*Énéide*[325] […]

Sur ces points, le travail d'Ursula Le Guin semble très proche de celui d'une autrice présente dans notre corpus : Marion Zimmer Bradley avec, notamment, *La Trahison des dieux*. Cette réécriture de la guerre de Troie publié en 1987 prend le point de vue d'un personnage féminin dont la parole n'est jamais écoutée, en raison de la malédiction d'Apollon : Cassandre.

---

[320] Helen Cixous, *La*, Paris, Gallimard, 1976.

[321] Ursula K. Le Guin, *Lavinia*, Orlando, Harcourt, 2008 ; *Lavinia*, trad. Marie Surgers, Nantes, L'Atalante, 2011.

[322] Sandra Provini, « L'épopée au féminin, de l'*Enéide* de Virgile à *Lavinia* d'Ursula Le Guin », *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain*, *op. cit.*, p. 81-82.

[323] *Ibid.*, p. 81.

[324] *Ibid.*, p. 82.

[325] *Ibid.*, p. 95-96.

La romancière n'a pas cessé d'interroger la place des femmes dans la société, leurs rapports aux hommes et la confiscation du pouvoir par ces derniers. Marion Zimmer Bradley reprend à son compte les théories d'un matriarcat originel, formulé notamment par Johann Bachofen[326], et qui oppose une Déesse primaire aux dieux patriarcaux de l'Olympe, ce que le premier chapitre de *La Trahison des dieux* illustre parfaitement. Léda, reine de Sparte, évoque les dieux de l'Olympe comme des envahisseurs :

> *Leda, Lady of Sparta, rose from her bed, where her consort, Tyndareus, lingered still […] he did not notice when she left the bed and, throwing a light garment about her shoulders, went out into the courtyard of the women's quarters.*
> *Women's quarters, The Queen thought angrily, when it is my own castle; one would think that I, not he, was the interloper here; that he, not I, held land-right in sparta. Earth Moter knows not so much as his name.*
> *She had been willing enough when he camed and sought her hand, even though he vas one of the invaders from the north, worshiper of thunder and oak and of the Sky Gods, a coarse, hairy man who bore the hated black iron on spear and armor. And yet now his kind were everywhere, and they demanded marriage by their new laws, as if their Gods had flug down from Her celestial throne the Goddess who owned land and harvest and people. The woman wedded by one of these bearers of iron was expected to join in the worship of their Gods and to give her body only to that man*[327].
>
> Léda, reine de Sparte, se leva du lit où Tyndare, son compagnon, dormait paisiblement. […] Sans l'éveiller, elle se drapa d'une étoffe légère et s'esquiva vers la cour du gynécée.
> « Devoir vivre dans le quartier des femmes, songea amèrement la reine, alors que ce palais est à moi, à moi seule. À croire que l'intrus n'est pas lui, mais moi. À croire qu'il est le souverain légitime de Sparte…, lui, dont la Mère Éternelle, Gaïa, ne connaît même pas le nom ! »
> Certes, elle ne l'avait pas repoussé lorsqu'il était venu lui demander sa main, envahisseur hirsute du nord, bardé d'odieuses armures de fer, adorateur du tonnerre et des dieux de l'Olympe. Et maintenant, les siens étaient partout, imposant leurs propres lois du mariage, comme si leurs Dieux avaient jeté à bas de son trône céleste la Déesse qui régnait sur la terre, les récoltes et les peuples. Bien plus, il avait fallu, comme toute épouse aujourd'hui, jurer fidélité à son mari et se convertir aux cultes de ses Dieux[328] !

Ainsi, à première vue, les projets d'Ursula Le Guin et de Marion Zimmer Bradley apparaissent semblables : les deux romancières cherchent à revisiter les récits antiques en

---

[326] « son origine [celle du mythe du matriarcat] remonte aux travaux de Johann Bachofen, persuadé que la plus haute antiquité avait connu le matriarcat, dont certains mythes comme l''histoire des Amazones ou le culte de la Grande Déesse auraient perpétué le souvenir. Bachofen crut pouvoir reconstituer […] une société pré-patriarcale. », Véronique Gély, « Les sexes de la mythologie », *op. cit.*, p. 119-120. Voir également Pauline Schmitt Pantel (dir.), « Bachofen, le matriarcat et le monde antique », *Histoire des femmes en Occident, I L'Antiquité,* Paris, Perrin, 2002, p. 585-602.

[327] Marion Zimmer Bradley, *The Firebrand, op. cit.*, p. 7.

[328] Marion Zimmer Bradley, *La Trahison des dieux, op. cit.*, p. 21.

donnant parole et vie aux personnages féminins laissés pour compte. Pourtant des intentions divergentes animent les deux autrices. Leur rapport à l'auteur originel, Virgile pour l'une, Homère pour l'autre, est très différent. Sandra Provini souligne ainsi l'hommage que souhaite rendre Ursula Le Guin au poète latin. S'il s'agit pour l'autrice de donner vie et parole à Lavinia, d'« apporter quelques corrections[329] », elle souhaite également redonner voix à Virgile par la fantasy :

> Ursula Le Guin affirme cependant à plusieurs reprises sa volonté d'être fidèle à Virgile, auquel il s'agit avant tout de rendre hommage : « *My desire was to follow Vergil, not to improve or reprove him* » (p. 275[330]).

Virgile apparaît régulièrement à Lavinia sous forme spectrale au sein du roman, conservant son statut de créateur et Lavinia celui de créature paradoxale, « un être de papier qui tient la plume[331] » et devient ainsi créatrice de son propre récit.

Le projet de Marion Zimmer Bradley, au contraire, vise à corriger les récits d'Homère. La figure du poète apparait également dans le prologue du roman, sous les traits d'un rhapsode cherchant refuge et proposant alors :

> *I will sing of battles and of the great men who fought them;*
> *Of the men who lingered ten years before the giant-builded walls of Troy;*
> *And of the Gods who pulled down those walls at last, of Apollo Sun Lord and Poseidon the mighty Earth Shaker*[332]*. […]*
>
> « Je vais chanter les batailles et les grands hommes qui les livrèrent.
> « Ces hommes qui assiégèrent dix ans durant les titanesques murailles de Troie.
> « Je vais chanter aussi les Dieux qui abattirent finalement ces remparts, Apollon, Dieu du Soleil et Poséidon qui ébranle la Terre[333]. […]

Le prologue s'ouvre sur un rappel à grands traits de la guerre de Troie telle qu'elle nous est transmise par l'*Iliade*. Mais l'aède est interrompu par une femme qui récuse avec fermeté la véracité de ses propos :

> *"No!" the old woman exclaimed sharply, letting her spindle drop and springing up.*
> *"I wont' have it! I'll not hear that nonsense sung in my hall! […] I won't have those*

---

[329] Sandra Provini, « L'épopée au féminin, de l'*Enéide* de Virgile à *Lavinia* d'Ursula Le Guin », *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain*, *op. cit.*, p. 84.

[330] *Ibid.* p. 84. Nous traduisons : « Mon désir était de suivre Virgile, non de l'améliorer ou de le blamer ».

[331] *Ibid.*, p. 90.

[332] Marion Zimmer Bradley, *The Firebrand*, *op. cit.*, p. 2.

[333] Marion Zimmer Bradley, *La Trahison des dieux*, *op. cit.*, p. 16.

> *stupid lies sung here at my hearth! [...] I won't have you filling the children's ears with that lying nonsense. It wasn't like that at all*[334]*."*
>
> – Non ! s'exclama subitement la plus vieille des femmes, laissant tomber sa quenouille et se levant d'un bond. Non ! Je ne tolérerai pas qu'on chante de telles *insanités* sous mon toit ! […] je ne laisserai pas débiter chez moi ce tissu de *mensonges* ! […] Je ne te laisserai pas graver dans l'esprit des enfants des *fables* qui sont grotesques. Rien ne s'est passé comme tu le chantes[335].

À la version communément admise et largement diffusée – « Je chante cette épopée telle que me l'a contée mon maître, telle qu'on la chante partout[336] » / "*I sing the tale as I learned it from my master, as it is sung everywhere*[337]" –, cette vieille femme oppose son statut de témoin direct : « j'étais à Troie lors de ces événements, […] J'ai tout vu[338]. » / "*I was there, and I saw it all*[339]". Pourtant Cassandre ne va pas au bout de son indignation et elle ne racontera pas sa version des faits, malgré la demande de l'aède. En un sens, c'est Marion Zimmer Bradley qui invente ce contre-récit, témoignant d'un projet féministe revendiqué[340]. Le rhapsode finit par reconnaître Cassandre, et lui demande alors de rétablir la vérité. Ainsi l'autrice présente avec son roman une Cassandre « historique », capable de corriger l'histoire écrite par et pour les hommes, réactivant la figure du témoignage étudiée par Véronique Léonard-Roques et Philippe Mesnard dans *Cassandre, la figure du témoignage*[341] : alors que Cassandre n'est qu'un personnage secondaire chez Homère, elle connaît une « conversion en personnage tragique[342] » chez Eschyle et une postérité comme témoin privilégié des évènements puisqu'elle s'est trouvée « physiquement aussi bien que mentalement emporté[e] dans la tourmente d'événements

---

[334] Marion Zimmer Bradley, *The Firebrand*, *op. cit.*, p. 2. (Nous soulignons)

[335] Marion Zimmer Bradley, *La Trahison des dieux*, *op. cit.*, p. 16. (Nous soulignons)

[336] *Ibid.*, p. 17.

[337] Marion Zimmer Bradley, *The Firebrand*, *op. cit.*, p. 2.

[338] Marion Zimmer Bradley, *La Trahison des dieux*, *op. cit.*, p. 17.

[339] Marion Zimmer Bradley, *The Firebrand*, *op. cit.*, p. 3.

[340] Sandra Provini, « Donner une voix aux femmes de l'ombre de l'épopée : Cassandre, Pénélope et Lavinia réinventées par Marion Zimmer Bradley, Margaret Atwood et Ursula Le Guin », Carine Giovénal, Véronique Krings, Alexandre Massé, Matthieu Soler, Catherine Valenti, *L'Antiquité imaginée : les références antiques dans les œuvres de fiction (XXe-XXIe siècles)*, Bordeaux, Ausonius, 2019.

[341] Véronique Léonard-Roques, Philippe Mesnard, *Cassandre, figure du témoignage*, Paris, Kimé, 2015.

[342] *Ibid.*, p. 11.

extrêmes dont [elle] [a] fait l'expérience sans en tirer aucune gloire[343] ». Isabelle Périer[344] s'est particulièrement intéressée au roman de Marion Zimmer Bradley et à son choix de mettre Cassandre au centre de son récit. Relevant les « ajouts et modifications[345] » opérés par l'autrice américaine au sujet de Cassandre, elle y voit

> [u]n but : mettre Cassandre dans la position d'un témoin privilégié, en ce qu'elle permet de saisir l'intégralité de la tragédie troyenne par son seul point de vue[346].

Marion Zimmer Bradley propose ainsi une « représentation du monde antique […] autre, féminine et féministe[347] ». Cette volonté de réécrire l'histoire, de donner une version féminine des évènements, sous-tend également le roman de Margaret Atwood, *Penelopiad* ou *L'Odyssée de Pénélope*[348], dans lequel Pénélope, depuis les Enfers, *rectifie* les erreurs et mensonges propagés depuis son époque jusqu'à nos jours, opposant les chants – de l'épopée – et son propre récit.

Cette « nouvelle mythologie[349] » visant à « donner pour la première fois une voix aux femmes des mythes, [ou à] rejouer les récits masculins avec des femmes dans les premiers rôles[350] » se fabrique également dans le roman *L'Instant : La Créüside*[351] de Magda Szabó, qui

> [f]ait du personnage de Créuse l'héroïne de son roman, l'épouse d'Énée se substituant à celui-ci, présenté comme un lâche, pour conduire les Troyens en Italie[352].

Ainsi on constate que le *revisionist mythmaking*, émergeant dans les années 80 avec Marion Zimmer Bradley dans les littératures de l'imaginaire, est toujours vivace au XXIe siècle. Toutefois la frontière entre ce révisionnisme militant et des pratiques de réécriture qui ne se

---

[343] *Ibid.*, p. 12.

[344] Isabelle Périer, « Cassandre ou la mémoire d'un mythique matriarcat », Véronique Léonard-Roques, Philippe Mesnard, *Cassandre, figure du témoignage*¸ *op. cit.*, p. 243-260.

[345] *Ibid.*, p. 245.

[346] *Ibid.*, p. 245.

[347] *Ibid.*, p. 258.

[348] Margaret Atwood, *Penelopiad*, Edimbourg, Canongate, 2005 ; *L'Odyssée de Pénélope*, trad. Lori Saint-Martin, Paul Gagné, Paris, Flammarion, 2005.

[349] Sandra Provini, « L'épopée au féminin, de l'*Enéide* de Virgile à *Lavinia* d'Ursula Le Guin », *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain*, *op. cit.*, p. 94.

[350] *Ibid.*, p. 94.

[351] Magda Szabó, *L'Instant : La Créüside*, trad. Chantal Philippe, Paris, Viviane Hamy, 2009.

[352] Sandra Provini, « L'épopée au féminin, de l'*Enéide* de Virgile à *Lavinia* d'Ursula Le Guin », *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain*, *op. cit.*, p. 95.

revendiquent pas féministes n'est pas toujours clairement marquée. La trilogie *Troie* de David Gemmell en fournit un bon exemple. Nous avons déjà pu évoquer les changements qu'opère David Gemmell dans la construction des personnages comme Ulysse ou Énée, qui devient le personnage principal de cette *Iliade* mêlée d'*Odyssée* et d'*Énéide*. Mais si cette trilogie fait partie de notre corpus d'étude, c'est pour la place accordée aux personnages féminins : Hécube, Cassandre, et surtout Andromaque, dont le point de vue alterne avec celui d'autres personnages masculins et qui prend les armes.

David Gemmell ne se contente pas de réécrire la guerre de Troie : il invente des personnages, notamment des marins et des roturiers, il fait se croiser Moïse et Énée et, surtout, il développe un nouvel arc narratif pour la future épouse d'Hector, qui rencontre Énée avant d'arriver à Troie et en tombe amoureuse. La conclusion, qui raconte la fondation de Rome, prend aussi une tournure bien différente. Peut-on alors voir dans cette dernière œuvre[353] de l'auteur anglais du *revisionist mythmaking* ? La question pourrait demeurer sans réponse, puisque l'auteur ne livre pas les clefs de son intention dans des textes liminaires comme Ursula Le Guin ou Marion Zimmer Bradley. Mais la révision fonctionne à un autre niveau peut-être, comme l'a souligné Sandra Provini à propos de *Lavinia :* le héros reste Énée, mais cela permet aux auteurs de lui faire porter une réflexion sur l'héroïsme et la guerre

> *Lavinia* ne remet pas pour autant en question le statut de héros d'Énée. […] C'est même autour du personnage d'Énée que se noue la réflexion sur l'héroïsme guerrier qui contribue […] à porter un regard critique sur la guerre qui constitue le cœur du roman[354].

D'une façon assez semblable, Énée, surnommé Hélicon chez Gemmell, demeure le héros de *Troie*, féroce combattant et fin stratège, tandis qu'Andromaque porte, comme Lavinia chez Le Guin, une critique de la guerre, tout en ne fuyant pas le combat lorsque la situation à Troie se fait désespérée. Plus surprenant, à l'instar de son homonyme dans *Lavinia*, Hélicon condamne la « fureur guerrière pourtant constitutive du héros épique[355] », ce qui pourrait être le signe d'une « féminisation » du point de vue sur la guerre et de la transformation du système de valeurs où s'inscrit le roman contemporain par rapport à l'épopée antique. Lors d'une

---

[353] Le tome I de *Troie* est le dernier publié du vivant de l'auteur. Le deuxième est posthume tout comme le troisième tome, achevé par l'épouse de l'auteur, Stella Gemmell.

[354] Sandra Provini, « L'épopée au féminin, de l'*Enéide* de Virgile à *Lavinia* d'Ursula Le Guin », *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain, op. cit.*, p. 96.

[355] *Ibid.*, p. 97.

discussion avec son ami Gershom – que le lecteur averti reconnaît comme le futur Moïse –, le héros comprend qu'il s'est fourvoyé :

> *'[…] Agamemnon brought this terror upon us all.'*
> *The eyes of power did not waver. '[…] I expect Agamemnon to murder children. I did not expect it from you. When the wolf slaughters the sheep we shrug and say, it is his nature. When the sheepdog turns on the flock it breaks our hearts, for his actions are treacherous.'*
> *[…] He [Helikaon] saw again the raids and the slaughter, only this time he viewed the images with different eyes.*
> *'What have I become?' he said, at last, anguish in his voice.*
> *'A reflection of Agamemnon,' said Gershom, softly. 'You lost yourself in the grand designs of war […]*
> *'We will raid no more villages,' he said.*
> *Gershom smiled*[356]
>
> – […] C'est à Agamemnon que nous devons des temps aussi sombres.
> Le regard de Gershom ne perdit rien de son intensité.
> – […] Je m'attends à ce que *lui* massacre des petits. Je ne m'y attendais pas de votre part. Quand le loup dévore les moutons, on hausse les épaules en disant que c'est dans sa nature. Lorsque le chien de berger se retourne contre le troupeau qu'il garde, on a le cœur brisé devant tant de fourberie.
> […] Il [Hélicon] revit en pensée les raids et les massacres – sous un tout autre jour, cette fois.
> – Que suis-je devenu ? lâcha-t-il, étreint par l'angoisse.
> – Le reflet d'Agamemnon, répondit Gershom d'une voix douce. Vous vous êtes perdu en devenant un guerrier avant tout […]
> – Nous ne lancerons plus de raids contre des villages.
> Gershom sourit[357]

Si les œuvres d'Ursula Le Guin ou David Gemmell ne relèvent pas du *revisionist mythmaking* à proprement parler, elles participent d'une certaine révision de l'histoire des hommes car elles abordent les grands mythes selon un angle inédit : celui des femmes, et plus généralement, celui de la marge.

c. La fantasy épique vue par la marge

La fantasy épique, « cœur[358] » du genre, peut être définie par quelques grands motifs, notamment la portée étiologique des histoires narrées :

[356] David Gemmell, *Troy, Shield of Thunder*, *op. cit.*, p. 458-459.

[357] David Gemmell, *Troie, Le Bouclier du tonnerre*, *op. cit.*, p. 484-486.

[358] Sandra Provini, « Épopée », *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 119.

> *Any fantasy tale written to a large scale which deals with the founding or definitive and lasting defence of a Land may fairly be called an EF [Epic Fantasy[359]].*

L'importance des enjeux évoqués suggère la présence d'un héros « d'une force et d'un courage exceptionnels, au destin duquel est lié celui de la collectivité tout entière[360] ». Ce destin national induit une lignée noble ou « exceptionnelle[361] » :

> Ainsi d'Aragorn, issu d'une longue lignée d'origine semi-elfique, ou de Belgarion, descendant de générations de puissants sorciers[362].

De tels « élus » ou héritiers forment l'archétype du héros en fantasy et les exemples sont innombrables. Au sein de notre corpus, nous avons déjà évoqué Eona qui se découvre une parenté essentielle pour la sauvegarde de l'empire : « j'étais l'héritière d'une lignée d'Yeux du dragon[363] ». Çeda apprend également son appartenance à la famille/à une lignée royale dans *Les Douze rois de Sharakhaï*[364], dans un processus qui n'est pas sans rappeler les procédés de reconnaissance mythique : la jeune femme a tout d'abord une vision qui l'incite à chercher une preuve concrète de son ascendance :

> *"I'm going to the blooming fields to poison myself," she finally blurted.*
> *Emre only stared, his mouth gaping open.*
> *"It's the only way to prove it, Emre."*
> *"Prove what?"*
> *"That I'm the daughter of a King."*
> *[…]*
> *"the chimes gave me a vision; I know it's true. […] if I'm proven the daughter of a King, I can do much[365]."*
>
> – Je vais dans les champs en fleur pour me piquer avec une épine empoisonnée, bafouilla-t-elle enfin. (Emre la regarda, bouche bée.) C'est le seul moyen de le prouver, Emre.
> – De prouver quoi ?
> – Que je suis la fille d'un Roi !
> […]

---

[359] John Clute, "Epic Fantasy", http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=epic_fantasy, consultée le 03 septembre 2019. Nous traduisons : « Toute oeuvre de fantasy d'une certaine longueur qui traite de la fondation ou de la défense d'un pays peut à juste titre être appelé de la fantasy épique ».

[360] Sandra Provini, « Épopée », *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 119.

[361] *Ibid.*, p. 120.

[362] *Ibid.*, p. 120.

[363] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op. cit.*, p. 549.

[364] Bradley P. Beaulieu, *Twelve Kings in Sharakhaï*, *op. cit*. *Les Douze rois de Sharakhaï*, *op. cit.*

[365] Bradley P. Beaulieu, *Twelve Kings in Sharakhaï*, *op. cit.*, p. 263-264.

> – Et j'ai eu une vision en écoutant les carillons. Je sais que c'est vrai. […] Je peux faire beaucoup de choses si je suis la fille d'un Roi, Emre[366].

Cette épreuve est ensuite confirmée par un personnage-témoin qui a bien connu la mère de Çeda :

> *He stared at her in a silence that was anything but innocent.*
> *"You know I'm the blood of Kings," Çeda accused.*
> *Dardzada looked as though a thousand answers were playing themselves out in his mind.*
> *"You knew and you never told me. Who is he?"*
> *The stocky apothecary closed his eyes […] "Ahya refused to tell me*[367]*."*
>
> Dardzada se contenta de la regarder dans un silence qui en disait long.
> – Tu savais que j'étais de sang royal ! s'exclama Çeda. (Elle eut l'impression que mille réponses passaient dans les yeux de l'apothicaire.) Tu le savais et tu ne m'as jamais rien dit ! Qui est-ce ?
> Dardzada ferma les paupières.
> – Ahya n'a jamais voulu me le dire[368].

Ce lien lui permet de rejoindre les Vierges du Sabre et de se rapprocher des rois dont elle souhaite la mort.

Cette quête identitaire peut donc avoir une place importante, si ce n'est essentielle, dans les œuvres de notre corpus, comme nous l'étudierons ultérieurement[369]. Si ces exemples, ainsi que d'autres œuvres de notre corpus[370], présentent des personnages de haut rang comme héros, nous pouvons également constater le développement d'une fantasy épique dont le héros est un personnage qui serait secondaire, mineur, marginal dans un récit épique traditionnel. Sandra Provini distingue trois types de personnages :

> La fantasy fait souvent le choix de protagonistes aux marges de l'épopée – enfants, femmes, personnages d'humbles origines –, distanciés face à l'exaltation épique, et participe ainsi à la démocratisation de l'héroïsme opérée à partir du XIXe siècle[371].

---

[366] Bradley P. Beaulieu, *Les douzes rois de Sharakhaï, op. cit.*, p. 268.

[367] Bradley P. Beaulieu, *Twelve Kings in Sharakhaï, op. cit.*, p. 275.

[368] Bradley P. Beaulieu, *Les douzes rois de Sharakhaï, op. cit.*, p. 278.

[369] Chapitre 2. 2. A. a. Origines sociales et déterminisme de genre : entrée en guerre et émancipation, p. 231.

[370] Bleue est la descendante d'une déesse et la fille d'un puissant mage dans *Les Illusions de Sav-Loar* (Manon Fargetton). Ravenn, princesse en rébellion, se bat pour obtenir le trône de son royaume dans *L'Héritage des rois-passeurs* (Manon Fargetton). Boudicca est une reine celte dans le roman éponyme (Jean-Laurent Del Soccoro), Sigarni dernière descendante des rois des Highlanders dans *La Reine Faucon* (David Gemmell) etc.

[371] Sandra Provini, « Épopée », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 120.

Cette présence de héros marginaux dans la narration n'est pas nouvelle : Tolkien choisit ainsi le petit peuple des Hobbits pour faire découvrir son monde secondaire aux lecteurs, « [refusant] l'héroïsme de la chanson de geste […] et choisi[ssant] de faire du simple hobbit Frodo, qui refuse de porter les armes, le véritable héros du *Seigneur des Anneaux*[372] ». Frodo, mais également Sam, Merry et Pippin forment le cœur de la fraternité de l'anneau, réunissant de nobles héros mais parfois antagonistes comme Legolas et Gimli, ou Aragorn et Boromir.

Face aux princes et autres élus, les auteurs de fantasy mettent en scène des roturiers, dont le destin ne semblait pas être de sauver le monde. Ainsi Cendres, l'héroïne du *Livre de Cendres*, capitaine d'une troupe de mercenaires, fait la guerre au service du plus offrant. Mais lorsque l'Europe est menacée et que le royaume de Bourgogne devient son dernier rempart, le chef de l'armée bourguignonne lui fait une étonnante proposition :

> *"Demoiselle Ash, I want you to take my place as commander-in-chief of the Burgundian army*[373]*."*
>
> « Damoiselle Cendres, je veux que vous me remplaciez en tant que commandant en chef de l'armée bourguignonne[374]. »

Cette demande est une conséquence de l'aura acquise par la jeune femme, qui est, nous l'étudierons plus avant[375], comparée à la Pucelle d'Orléans :

> *"Go down into the streets, if you don't believe me, and listen to the legend you have become! We believe that God sent you to bring our Duchess to us, when otherwise all would have perished when Duke Charles died. The men of Dijon believe that you will fight for us, against Visigoths you have already beaten once, and that while you fight, this city will not fall. […] It is for you, now, to be a Joan of Arc for Burgundy. You cannot deny that this has come to you*[376]*."*
>
> « […] Descendez dans les rues, si vous ne me croyez pas, et écoutez quelle légende vous êtes devenue ! Nous croyons que Dieu vous a envoyée pour nous apporter la duchesse, alors que sans elle, tous auraient péri à la mort du duc Charles. Les gens de Dijon croient que vous combattrez pour nous, contre des Wisigoths que vous avez déjà vaincus une fois. Ils croient que, tant que vous combattrez, la ville ne tombera pas. […] à vous de devenir une Jeanne d'Arc pour la Bourgogne. Vous ne pouvez nier que ceci vous est échu[377]. »

---

[372] *Ibid.*, p. 120.

[373] Mary Gentle, *Ash a secret history, op. cit.*, p. 823.

[374] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Dispersion des ténèbres, op. cit.*, p. 92.

[375] Chapitre 1. 2. B. a. Jeanne d'Arc l'incontournable, p. 110.

[376] Mary Gentle, *Ash a secret history, op. cit.*, p. 825.

[377] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Dispersion des ténèbres, op. cit.*, p. 92.

Deirdra, tueuse de dragon solitaire, ne semblait pas non plus destinée à sauver le monde. Orpheline vendue à Bradeus, qui lui apprend son métier tout en abusant d'elle, ses aspirations sont simples : tuer le plus de dragons avant d'être tuée elle-même :

> Il fallait qu'elle reprenne la chasse. C'était la seule existence possible pour elle, tout comme périr sous les griffes et les dents d'un dragon constituait la seule mort acceptable. C'était l'unique façon pour elle d'être libre et de connaître le bonheur[378].

Pourtant, sa connaissance des dragons l'entraîne malgré elle dans un conflit de pouvoir entre humains. Grâce à un appeau permettant le contrôle des dragons, elle « aide [Thad] à devenir le seigneur de tout l'Austrion[379] ».

Les catégories énoncées par Sandra Provini, enfants, femmes, personnages d'humbles origines, ne sont pas hermétiques et des croisements sont possibles : au début du *Livre de Cendres*, la protagoniste est une enfant, orpheline livrée à elle-même dans un convoi de mercenaires. Si « le héros traditionnel de fantasy a longtemps été masculin[380] », on constate avec Isabelle Périer dans la notice « Héros » du *Dictionnaire de la fantasy* que :

> Cette figure masculine et solitaire tend à se diversifier et à n'être qu'une possibilité, parmi bien d'autres, de modèle héroïque[381].

Les enfants, filles ou garçons, sont récurrents en fantasy, et Isabelle Périer souligne leurs liens avec le public de la fantasy jeunesse :

> La fantasy pour la jeunesse tend à privilégier les figures d'enfant ou d'adolescent(e) […] Cette explosion de la jeune figure héroïque peut s'expliquer par l'âge d'une partie du public de la fantasy, qui trouve là des figures d'identification fortes[382]

Toutefois les enfants sont également présents, parfois temporairement, lorsqu'une œuvre ou un cycle suit le ou les héros sur plusieurs années, par exemple Fitz Chevalerie dans *L'Assassin Royal* de Robin Hobb ou Maura dans *Calame* de Paul Beorn. Cette dernière, prisonnière du roi tyran qu'elle et une armée de rebelles ont tenté de renverser, reçoit les visites d'un légendier qui lui demande de raconter l'existence de Darran Dahl, leur chef tombé au combat :

> – Toute la vie de Darran… comment je peux faire pour l'enfermer dans des mots ? Et par où je devrais commencer ?

---

[378] Héloïse Côté, *La Tueuse de dragon, op. cit.,* p. 472.

[379] *Ibid.,* p. 472.

[380] Isabelle Périer, « Héros », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.,* p. 170.

[381] *Ibid.,* p. 170.

[382] *Ibid.,* p. 170-171.

> – Il est d'usage de commencer par sa naissance, fit remarquer le conteur[383].

Mais ce récit devient rapidement celui de la vie de Maura, celui d'une petite fille dans un premier temps :

> – À vous, dit-il finalement. Maintenant, racontez-moi la manière dont vous êtes arrivée à Kenmare, et dont vous avez rencontré pour la première fois l'homme qui allait devenir le général Darran Dahl.
> J'étais une gamine, commença-t-elle[384].

Si les personnages principaux restent souvent des adolescents ou jeunes adultes – Cendres, Deirdra ou Maura ont moins de vingt ans –, leur enfance ne constitue que le début des œuvres évoquées, ou des souvenirs souvent violents et douloureux.

Mais certaines œuvres de notre corpus donnent au héros de très jeunes compagnons : Hélicon accueille sur son navire en tant que jeune matelot, Xander, douze ans, pour qui ce premier voyage « était la plus grande aventure de sa vie[385] » / "*represented the greatest adventure of his life*[386]*"*. Ce jeune personnage apparaît très régulièrement dans la trilogie, le narrateur adoptant son point de vue pour faire découvrir son univers antique au lecteur. Si les personnages principaux sont de nobles héros, Xander permet à l'auteur de donner à voir la vie des petites gens sur le navire.

> *'Take water to the rowers,' said the big man.*
> *[…]*
> *Xander moved down to the hatch, opened it and clambered down the vertical steps. It was gloomy and hot here. With the ship under sail now he saw that the rowers had lifted their oars, locking the handles into leather loop. Finding the water skins he unhooked one then carried it to the first rower on the port side*[387]*, […]*

> – Apporte de l'eau aux rameurs, ordonna le géant [Zidantas, dit Taureau, second d'Hélicon].
> […]
> Xander alla à l'écoutille, l'ouvrit et descendit l'échelle. Il faisait sombre et chaud à l'intérieur. Comme le navire était maintenant propulsé par la voile, les rameurs avaient relevé leurs rames et attaché les poignées dans des supports en cuir. Il trouva les outres d'eau et en décrocha une, puis il l'apporta au premier rameur du côté bâbord[388], […]

---

[383] Paul Beorn, *Calame, les deux visages, op. cit.*, p. 41.

[384] *Ibid.*, p. 44-45.

[385] David Gemmell, *Troie, Le Seigneur de l'arc d'argent, op. cit.*, p. 54.

[386] David Gemmell, *Troy, Lord of the Silver Bow, op. cit.*, p. 56.

[387] *Ibid.*, p. 92-93.

[388] David Gemmell, *Troie, Le Seigneur de l'arc d'argent, op. cit.*, p. 93-94.

Sa jeunesse et son inexpérience ne lui permettent pas d'avoir un véritable rôle à bord du navire : il est alors en posture de spectateur et permet au narrateur de peindre de vives scènes de navigation.

> *'Go and watch the dolphins, Xander,' said Ox. 'When you are needed you will be summoned.'*
> *[…]*
> *The boy found he next two hours fascinating. Helikaon and Zidantas shouted out orders and the Xanthos danced upon the waves. The port-side rowers would lean in to their oars just as the starboard men lifted theirs from the water. The Xanthos would lurch and spin, changing direction, then surge forward once more as both banks of oars bit into the waves*[389].
>
> – Va regarder les dauphins, Xander, dit Taureau. Quand on aura besoin de toi, on t'appellera.
> […]
> Le jeune garçon trouva fascinantes les deux heures qui suivirent. Hélicon et Zidantas lançaient des ordres, et le *Xanthos* dansait sur les vagues. Les rameurs de bâbord enfonçaient leurs rames au moment où ceux de tribord les relevaient. Le *Xanthos* tanguait violemment, changeait de direction, puis il filait vers l'avant quand les deux rangées s'enfonçaient à nouveau dans les vagues. […] Le vent soufflait maintenant en bourrasques, gonflant la voile au cheval noir[390].

La trilogie de Gemmell se développant sur plusieurs années, cet enfant grandit et mûrit. Mais il restera un personnage plus jeune que des héros comme Hélicon ou Andromaque, incarnant une jeunesse empreinte de sagesse et de valeurs morales qui font parfois défaut aux personnages principaux.

Intéressons-nous, pour terminer, au troisième type de héros marginaux identifiés par Sandra Provini : princesses ou roturières, enfants ou jeunes adultes, les femmes figurent traditionnellement dans les récits en marge / aux marges de la guerre. Isabelle Périer liste « quatre modalités » sous lesquelles la femme a longtemps été représentée :

> Celle-ci peut constituer un danger pour la quête du héros, comme Circé pour Ulysse ou Didon pour Énée. […] La femme peut également attiser l'héroïsme masculin, […] La femme peut également être représentée comme une figure de sagesse guidant le héros. […] Enfin, l'héroïsme pouvait s'écrire au féminin à travers l'archétype de l'Amazone, la guerrière vierge[391] […]

L'universitaire souligne le caractère « d'exception et […] souvent décevant[392] » de la guerrière vierge dans les représentations littéraires anciennes et modernes :

---

[389] David Gemmell, *Troy, Lord of the Silver Bow, op. cit.*, p. 96.

[390] David Gemmell, *Troie, Le Seigneur de l'arc d'argent, op. cit.*, p. 97-98.

[391] Isabelle Périer, « Héros », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 171.

[392] *Ibid.*, p. 171.

> La guerrière finit par être défaite par son homologue masculin, comme Penthésilée par Achille. En outre, l'archétype héroïque féminin s'inscrit toujours dans le cadre d'une sexualité réprimée : la guerrière est vierge[393].

Toutefois, Isabelle Périer le souligne, la fantasy a su reprendre et transformer ce dernier type de personnage et la « mise en avant des figures féminines […] n'a cessé de s'accentuer[394] », notamment en ce qui concerne les figures de guerrières combattantes, ce que notre travail de recherche vise à démontrer.

L'histoire est un vivier d'imaginaire essentiel pour les auteurs de fantasy : qu'elle soit suivie avec précision comme chez Jean-Laurent Del Soccoro ou bien fournisse un simple arrière-plan pittoresque et familier au lecteur, le remodelage de la matière historique fait partie des traits définitoires de la fantasy, le colloque « Fantasy & Histoire(s) » l'a brillamment prouvé. Mais de quelle histoire la fantasy s'inspire-t-elle ? D'une Antiquité ou d'un Moyen Âge appréhendés de manière superficielle à partir de stéréotypes et d'un bestiaire fantastique connus et reconnus par tous ? Ou bien suivent-ils les nouvelles hypothèses et enquêtes développées par les historiens, les archéologues, et les contre-récits proposés par les nouvelles générations d'historiennes et d'historiens à travers les gender studies et les études féministes ? S'intéresser au recyclage de l'histoire en fantasy permet d'interroger les enjeux épistémologiques et idéologiques de toute historiographie et fabrique de de l'histoire dans des œuvres de fictions qui, *a priori*, pourraient se détacher de toute volonté historicisante.

Les évolutions récentes de la science historique et de l'historiographie ont permis aux auteurs de remodeler le matériau historique pour leur fiction. La critique de l'histoire officielle et de ceux qui la propagent peut même être au cœur de certaines œuvres. Nous nous sommes attachées à lier ce travail avec une réflexion sur la place des femmes : réviser l'histoire, mettre en avant sa fabrique par les hommes, permet aux auteurs de désinvisibiliser les femmes et de révéler leur importance comme actrices de l'histoire tout en s'éloignant des codes d'un genre qui ne laisse que peu de place aux femmes. Les personnages féminins historiques ou fictifs quittent les marges où les maintenaient les premiers récits pour faire découvrir aux lecteurs leur pouvoir.

Des figures de femmes puissantes peuplent la mythologie, la littérature et l'histoire, mais il revient aux auteurs de faire le travail de réception créatrice qui leur permet de les réinventer.

---

[393] *Ibid.*, p. 171.

[394] *Ibid.*, p. 171-172.

C'est souvent moins l'évènement historique ou mythologique qui intéresse les auteurs que le personnage ou la figure, universellement connus ou plus discrets sur lesquels les projecteurs de la fiction peuvent se fixer pour les faire sortir de l'oubli. Le choix de la focalisation sur certains personnages féminins favorise la création de nouveaux récits par amplification des rôles féminins et changement de point de vue.

2. Les figures de guerrières privilégiées par la *fantasy*

Le socle commun de connaissances et de représentations partagé par les lecteurs et les auteurs de fantasy, cette « encyclopédie » (Eco) à la fois personnelle et collective comprend de nombreuses figures mythiques, légendaires ou historiques, la distinction n'étant pas toujours simple à établir : les personnages historiques peuvent devenir légendaires, comme Jeanne d'Arc, et des figures considérées comme issues de la mythologie peuvent avoir un substrat historique. C'est le cas des Amazones, figures majeures d'un imaginaire guerrier féminin dont les avatars ont proliféré en fantasy. Adrienne Mayor, à partir des données historiques et archéologiques dont on dispose aujourd'hui sur la période allant du VIIIe siècle av. J.-C au Ier siècle, dans son ouvrage *Amazones, quand les femmes étaient les égales des hommes*, distingue trois catégories d'Amazones : premièrement, les archères nomades des steppes à cheval, « contreparties des Amazones légendaires[395] », dont l'existence est attestée par les fouilles archéologiques dans l'ancienne Scythie : des Amazones réelles, historiques. Inspirée de ces nomades, la deuxième catégorie est celle des reines Amazones mythiques comme Hippolyte, Antiope et Penthésilée qui, « malgré leur bravoure, leur attrait érotique et leurs prouesses […] sont presque toujours tuées ou capturées[396] ». Enfin, Adrienne Mayor inclut dans l'ensemble des Amazones « des héroïnes […] [qui] apparaissent dans les histoires d'amour égyptiennes, les légendes perses, les traditions épiques du Caucase et d'Asie centrale et dans les chroniques chinoises[397] ». Du point de vue des représentations et de leur transmission, les Amazones sont essentiellement parvenues jusqu'à nous lecteurs et jusqu'aux auteurs de fantasy, par la médiation des grands récits et de l'iconographie produits en Grèce ancienne, puis des très nombreux réinvestissements littéraires et artistiques dont on fait l'objet les Amazones comme peuple, mais aussi quelques figures mentionnées plus haut (Penthésilée, Antiope, etc.).

---

[395] Adrienne Mayor, *Amazones, quand les femmes étaient les égales des hommes, op. cit.*, p. 53.

[396] *Ibid.*, p. 53.

[397] *Ibid.*, p. 53.

En fonction de notre corpus et de notre objectif, nous avons limité le propos aux figures les plus pertinentes selon nous lorsqu'il est question des femmes guerrières en nous demandant quelles figures peuvent surgir dans l'esprit des gens à ces simples mots : « femme guerrière ». Ainsi nous aborderons dans un premier temps les guerrières mythiques, puis des figures historiques.

Dans l'avant-propos qu'elle a rédigé pour le collectif intitulé *Figures mythiques, fabrique et métamorphoses*[398], Véronique Léonard-Roques revient sur le syntagme « figures mythiques » pour en préciser les différentes acceptions. Nous retiendrons ici l'idée de mouvement, intrinsèquement liée aux figures mythiques.

> En mouvement, prise dans un processus d'engendrement et de possibles métamorphoses (comme les différentes acceptions du mot « figure » y insistent, lesquelles traduisent bien « la mouvance au sein d'une essence qui se maintient[399] »), la figure mythique est un système relationnel qui ne se conçoit que dans la répétition, la recréation, l'écart, la variation[400].

Nous nous attacherons donc à étudier ces répétitions ou écarts à propos des figures que nous avons retenues.

A. Guerrières mythiques

S'il ne fallait choisir qu'une seule figure de guerrière inspiratrice, l'Amazone serait sans aucun doute celle-là. Cette figure est sans cesse invoquée lorsqu'il s'agit de guerrières : par exemple Adrienne Mayor intègre dans le rang des Amazones des figures aussi lointaines que la celte Boudicca ou la chinoise Mulan. Nous ne pouvons donc pas faire l'économie d'une étude de cette figure mythologique fondatrice qui occupe dans l'imaginaire collectif un statut de modèle et dont notre corpus comporte différents avatars, nous l'avons signalé plus haut.

Puis nous nous intéresserons à celles qui semblent, à première vue, être des « Amazones du Nord » : Les Valkyries. Dans son essai sur *Les Valkyries*, le comparatiste Régis Boyer s'est intéressé aux figures de guerrières indo-européennes, rapprochant ici les guerrières nordiques et de celles du Sud :

> En fait, la femme ailée, guerrière et magicienne appartient à notre culture dans son ensemble. […] L'*Énéide* aussi connaît des femmes guerrières […] Mais ce sont

[398] Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques, fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

[399] Erich Auerbach, *Figura* [1944], trad. Marc-André Bernier, Paris, Belin, 1993, p. 54.

[400] Véronique Léonard-Roques, « Avant-propos », *Figures mythiques, op. cit.*, p. 15.

> surtout les Grecs qui ont été intéressés par ce motif, comme je l'ai déjà noté en parlant des Amazones. […] Comme c'est la coloration majeure que nous offre le portrait de la Valkyrie – cet aspect guerrier –, j'ai voulu insister un peu en m'aventurant dans des domaines non germaniques mais indo-européens, et sans doute plus complets parce que davantage cohérents[401].

Cependant l'« aspect guerrier » n'est pas le seul invariant de la figure des Valkyries. Elles ont des valeurs qui leur sont propres et certaines caractéristiques de leurs représentations permettront au lecteur, sans qu'elles soient nommées dans les textes, de les distinguer de leurs consœurs méditerranéennes.

Enfin nous terminerons ce recensement non exhaustif de figures mythiques féminines guerrières par l'évocation de deux personnages littéraires plus tardifs et devenus de véritables modèles : Camille ou Bradamante, des guerrières médiévales qui ont marqué les codes de représentation des femmes en armes de manière pérenne.

a. Amazones

L'Amazone apparaît comme la figure de référence incontournable et singulière lorsqu'on étudie des personnages de femmes combattantes, notamment en raison de leur opposition, politique et militaire, aux hommes. Le mythe des Amazones est celui de « la première résistance féminine[402] » selon Alain Bertrand, et il n'a eu de cesse de s'étendre et de se renouveler. Les monographies et ouvrages collectifs consacrés aux Amazones se sont multipliés ces dernières années, variant les approches sur le sujet. Le *Dictionnaire des Mythes féminins*, paru en 2002 lui consacre deux notices, toutes deux rédigées par Alain Bertrand, « Amazones antiques », revenant sur les origines du mythe, et « Amazones modernes », qui décrit le devenir du mythe. En 2008, sous la direction de Guyonne Leduc, l'ouvrage *Réalité et représentations des Amazones*[403] s'intéressait également à la « recréation » de cette figure. Cécile Voisset-Veysseyre réfléchit également sur les Amazones dans ses ouvrages de philosophie *Les Amazones font la guerre*[404] ou *Des Amazones et des femmes*[405]. Plus récemment, *Les Amazones,*

---

[401] Régis Boyer, *Les Valkyries*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « vérité des mythes », 2014, p. 113-116.

[402] Alain Bertrand, « Amazones Antiques », *Dictionnaire des mythes féminins, op. cit.*, p. 87.

[403] Guyonne Leduc (dir.), *Réalité et représentations des Amazones*, Paris, L'Harmattan, « Des idées et des femmes », 2008.

[404] Cécile Voisin-Veysseyre, *Les Amazones font la guerre*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2009.

[405] Cécile Voisin-Veysseyre, *Des Amazones et des femmes*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2010.

quand les femmes étaient les égales des hommes d'Adrienne Mayor (2014), somme tant historique, archéologique que littéraire sur les Amazones, présente la figure mythologique grecque, mais également les femmes réelles à l'origine des récits grecs, dont l'existence historique semble attestée par les découvertes archéologiques. Citons enfin le colloque intitulé « Imaginaire des Amazones : pouvoir, sacrifice, communauté[406] » et organisé par Andrea Oberhuber et Pascale Joubi à l'université de Montréal (2018), qui prouve l'intérêt sans cesse renouvelé des universitaires pour ces femmes guerrières et leurs réincarnations. Pourtant la portée féministe de ce mythe est difficilement discernable. Comme le rappelle Alain Bertrand, les Grecs nous ont légué d'« innombrables reproductions d'amazonomachies[407] » : le mythe des Amazones est celui de leur défaite face à « six héros, demi-dieux ou dieux[408] ». Si les Grecs convoquent ces femmes guerrières indépendantes, c'est pour mieux les faire massacrer par des héros virils et réaffirmer l'ordre patriarcal : « L'image donnée de ces femmes et de leurs actions est effectivement flatteuse pour l'homme, le mâle, qui a affaire à elles[409]. » Si Adrienne Mayor souligne à son tour l'issue systématique de ces amazonomachies, son interprétation de l'effet produit par ces récits est plus nuancée : elle insiste sur le fait que toutes ces Amazones connaissent une mort glorieuse, par les armes, digne des héros grecs :

> Dans la mythologie grecque, les Amazones mouraient toujours jeunes et belles. Mais une vie courte et splendide, suivie d'une mort violente lors d'une bataille était un idéal héroïque parfait dans les mythes[410].

Selon elle, les représentations des Amazones par les Grecs restent positives :

> Quant aux Amazones comme « Autres » détestables, c'est une idée difficile à concilier avec les représentations positives dont elles furent l'objet pendant l'Antiquité. Les Grecs ont imaginé de nombreux monstres féminins répugnants – Méduse, Echidna, Scylla, les Harpies – mais les Amazones ont toujours été représentées comme des femmes dignes d'admiration, athlétiques, belles,

---

[406] Colloque organisé à l'Université de Montréal les 27 et 28 septembre 2018. Les interventions sont audibles sur http://oic.uqam.ca/fr/evenements/imaginaire-des-amazones-pouvoir-sacrifice-communaute, consultée le 26 février 2019. Publication écrite : « Le Retour des Amazones, pouvoir, sacrifice, communauté », revue en ligne *MuseMedusa*. Revue de littérature et d'art modernes, ISSN 2369-3045, mis en ligne le 21 aout 2019 : http://musemedusa.com/dossier_7/, consultée le 10 juillet 2021.

[407] Alain Bertrand, « Amazones Antiques », *op. cit.*, p. 92.

[408] *Ibid.*, p. 88.

[409] Alain Bertrand, « Amazones Modernes », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.*, p. 99.

[410] Adrienne Mayor, *op. cit.*, p. 49.

> sexuellement désirables, courageuses et partageant de nombreux traits communs avec les plus grands héros grecs masculins[411].

Malgré ces nouvelles interprétations, « nombreux sont ceux qui croient encore que la psyché grecque a inventé le mythe des Amazones afin de pouvoir le mettre à mort[412] » et c'est ainsi qu'elles seraient entrées dans l'imaginaire collectif. Les récits d'Amazones auraient permis aux Grecs d'écraser toute velléité de rébellion féminine. Pourtant, observe Alain Bertrand, « cette hypothèse […] pose en même temps cette rébellion comme tout autant vraisemblable[413]. » Ce mythe perçu d'abord comme « masculin[414] » révèlerait la possibilité d'un féminin fort et cette possibilité aura été saisie et amplifiée, jusqu'à faire oublier la fin sanglante des Amazones.

> Les Amazones en tant que telles, en tant que société matriarcale possédant à la fois son armée, défensive ou offensive, et ses règles sociales (elles avaient d'ailleurs deux reines, l'une administrant leur pays, l'autre commandant les armées en campagne), seraient alors bel et bien un mythe féminin, formalisant un recours possible des femmes en cas de carence masculine ou d'aspirations autres que celles voulues pour elles par une société patriarcale les négligeant ou les asservissant à l'homme[415].

Le récent colloque de Montréal l'a également affirmé et démontré : les Amazones sont devenues un symbole d'*empowerment* incontestable, la figure étant utilisée dans de multiples domaines (littérature, bande dessinée, affiches militantes, sport, cinéma etc.) pour représenter des femmes fortes, libres et indépendantes.

Dans les littératures de l'imaginaire, la dualité de cette figure, entre femme guerrière libre et rebelle, et femme vaincue, écrasée ou séduite par un héros masculin, a donné naissance à des personnages ambivalents. Comme le souligne Alain Bertrand à propos des représentations cinématographiques, « les Amazones sont toujours belles, pulpeuses, féminines en diable et terriblement excitantes, sinon provocantes[416]. » Cette affirmation s'étend à la littérature populaire, tels les *pulps* puis les *comics*, notamment avec deux figures majeures que nous évoquerons ici un peu plus précisément en raison de leur popularité : Red Sonja et Wonder Woman.

---

[411] *Ibid.*, p. 48.

[412] *Ibid.*, p. 48.

[413] Alain Bertrand, « Amazones Modernes », *op. cit.*, p. 100.

[414] *Ibid.*

[415] *Ibid.*, p. 101.

[416] Alain Bertrand, « Amazones Modernes », *Dictionnaire des mythes féminins, op. cit.*, p. 100.

L'histoire de Red Sonja est intimement liée à celle de Conan le Barbare, celle d'une création, d'un effacement puis d'une recréation. Les deux personnages sont nés dans les *pulps* – « magazines imprimés sur du papier bon marché à partir des années 1920 spécialisés dans des genres populaires comme le polar, la SF, l'horreur et […] la *sword and sorcery*[417] » – de la plume de Robert E. Howard, en 1932 pour le cimmérien, en 1934 pour la guerrière rousse. Mais c'est dans les années soixante-dix que les personnages d'Howard connaissent le succès, alors que les éditions Marvel adaptent les aventures de Conan en *comics*. Dans *Super-héros, une histoire politique*, William Blanc, historien et auteur de plusieurs essais, affirme que Conan représente « cette image de mâle surhumain et irréel [qui] vise sans doute à contrebalancer les avancées de plus en plus importantes des revendications féministes dans la société[418]. » Lorsque Roy Thomas s'inspire de la guerrière d'Howard pour créer Red Sonja en février 1973, il fait d'elle une héroïne qui « sauve par deux fois la vie de Conan en combattant à ses côtés. Cette héroïne semble donc contrebalancer le discours ultra-viril du Cimmérien[419] ». Ainsi Red Sonja relève du mythe amazonien féminin. Mais elle est rapidement transformée en une figure féminine fabriquée par les hommes, pour les hommes, ce que révèle la transformation rapide de son équipement :

> Néanmoins, dès août 1974, dans les pages de la première livraison de *The Savage Sword of Conan*, Red Sonja voit son armure convertie par l'artiste espagnol Esteban Maroto en un bikini cotte de mailles révélant une plastique créée pour plaire aux regards masculins[420].

Red Sonja, figure amazonienne moderne, se définit donc par son ambivalence : « construite comme un objet de désir, elle symbolise aussi l'indépendance et l'individualisme propre aux cow-boys et aux super-héros[421] ». Comme les Amazones, Red Sonja a fait l'objet d'une réappropriation symbolique par les femmes, lectrices se déguisant lors des conventions, mais aussi autrices. William Blanc évoque ainsi Wendy Pini[422], qui lance sa carrière de scénariste de *comics* grâce à Red Sonja.

---

[417] William Blanc, *Super-Héros, une histoire politique*, Paris, Libertalia, 2018, p. 233.

[418] *Ibid.*, p. 234.

[419] *Ibid.*, p. 237.

[420] *Ibid.*, p. 237.

[421] *Ibid.*, p. 237-238.

[422] Wendy Pini (1951-), dessinatrice, scénariste et éditrice américaine de bande-dessinée. Elle a fondé WaRP Graphics en 1977 avec son époux Richard Pini et l'année suivante ils ont commencé leur saga *Elfquest*.

Wonder Woman présente la même ambivalence, entre mythe masculin et mythe féminin. Son créateur William Moulton Marston, nous rappelle William Blanc, la conçoit du côté du mythe féminin, comme le montrent certaines allégations, pour le moins surprenantes, qui datent de 1937 et 1942.

> Il affirme ainsi en 1937 au *New York Times :* « Le prochain siècle verra le début d'un matriarcat américain – une nation d'Amazones. » Il persiste, en février 1942, dans le magazine *Tomorrow :* « Le futur appartient à la femme […] ; les femmes dirigeront le monde*. »
> Très vite Marston se sert des *comics* pour diffuser ces théories. La contrée d'origine des Amazones, Paradise Island, dominée par les femmes et la technologie, semble être une version plus avancée des États-Unis[423].

Wonder Woman, davantage que Red Sonja, réinvestit en effet certains invariants du mythe des Amazones, notamment à travers son ascendance paternelle, le dieu Arès.

La Wonder Woman originelle se démarque paradoxalement par la banalité de son physique selon William Blanc, « Marston refus[ant] de faire de son personnage un condensé de fantasmes adolescents[424]. » Toutefois, comme Red Sonja, le personnage est profondément transformé après la Seconde Guerre mondiale, devenant un modèle de femme traditionnelle : Wonder Woman devient baby-sitter et ses aventures consistent à trouver un bon mari ! L'Amazone féministe est ramenée à l'ordre patriarcal judéo-chrétien. Il faut attendre la fin des années soixante pour qu'« elle redevienne une égérie émancipatrice[425] », notamment sous la plume de scénaristes et de dessinatrices femmes. Par ailleurs, le corps de Wonder Woman s'est vu, comme celui de Red Sonja, transformé, idéalisé, notamment à travers son incarnation, dans la série télévisée américaine (diffusée de 1975 à 1977), par Lynda Carter, ancienne Miss USA.

> Wonder Woman est devenue un objet de désir autant qu'un symbole d'émancipation. Or, cette imagerie [est] à mille lieues de celle voulue par William Moulton Marston[426].

On le voit, la tension entre mythe féminin d'autonomie et mythe masculin de domination traverse l'histoire de ces personnages-figures au XXe siècle. Cette ambivalence, aux origines du mythe amazonien, caractérise de la même façon les avatars les plus récents des Amazones. Elles

---

[423] William Blanc, *Super-Héros, une histoire politique, op. cit.*, p. 77-78. * Citations tirées de Hanley Tim, *Wonder Woman Unbound. The Curious History of the World's Most Famous Heroine*, Chicago Review Press, 2014, p. 16.

[424] *Ibid.*, p. 79.

[425] *Ibid.*, p. 84.

[426] *Ibid.*, p. 85.

sont à la fois objets et sujets : objets des fantasmes masculins et sujets émancipés et émancipateurs pour les femmes. Maria-Rosa Lehmann a analysé cette ambiguïté observable dans les nombreux avatars de Wonder Woman dans sa communication lors du colloque de Montréal à travers ses rapports au *bondage :* Wonder Woman manipule un lasso magique, mais se trouve souvent elle-même entravée[427].

L'étude de notre corpus constitué de romans de fantasy épique a fait apparaître la même ambivalence. Nous n'évoquerons ici qu'un exemple, caractéristique de cette cohabitation : Jirel de Joiry, l'héroïne de six nouvelles écrites par Catherine L. Moore (USA) entre 1934 et 1939, est décrite par Jacques Sadoul dans le discours d'escorte de l'édition française datant de 1985 comme « une jeune amazone qui trouve son accomplissement dans le fracas des armes et l'éclaboussement du sang[428] ». Mais, avant cette description paratextuelle, largement postérieure à la publication américaine originelle, le lecteur a pu « admirer » la page de couverture, un visuel qui présente une guerrière rousse armée, mais surtout très dénudée et aux deux seins bien visibles[429].

Comme le montrent nos deux exemples précédents, Red Sonja et Wonder Woman, l'Amazone dans les littératures de l'imaginaire est souvent une figure solitaire, singulière dans un univers fictionnel très masculin. Or l'aspect communautaire de cette figure n'est pas négligeable : il a été mis en avant par le colloque de Pascale Joubi et Andrea Oberhuber, « Imaginaire des Amazones : pouvoir, sacrifice, *communauté* », mais aussi rappelé par Adrienne Mayor qui imagine le fonctionnement des communautés nomades de la Scythie antique à partir de données archéologiques. La différence entre le mythe et l'histoire soulignée par la chercheuse américaine est la mixité des communautés historiques : les « vraies Amazones » ne vivaient pas entre femmes mais au sein de tribus nomades mixtes et égalitaires

---

[427] Lehmann, Maria-Rosa, « "Wonder Woman" forte. "Wonder Woman" fétiche - Les Amazones : l'ambigüité d'une représentation ». Dans le cadre de « Imaginaires des Amazones : pouvoir, sacrifice, communauté », organisé par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Montréal, Université de Montréal, 27 septembre 2018 : http://oic.uqam.ca/fr/communications/wonder-woman-forte-wonder-woman-fetiche-les-amazones-lambiguite-dune-representation, consultée le 15 mai 2019.

« Bondage et soumission volontaire : les "liens" communautaires dans Wonder Woman de William Moulton Marston (1941-1947) », revue en ligne MuseMedusa. Revue de littérature et d'art modernes, ISSN 2369-3045, http://musemedusa.com/dossier_7/rosa-lehmann/, mis en ligne le 21 aout 2019.

[428] Catherine L. Moore, *Jirel de Joiry*, trad. Georges H. Gallet, Paris, J'ai Lu, 1985

[429] Annexes : Illustrations et couvertures, p. 497.

dans lesquelles « chacun […] devait contribuer à la survie du groupe [...] dans un environnement difficile, ce mode de vie [égalitaire] était de bon sens[430] ». Dans la mythologie grecque, les Amazones constituent une société féminine que les Grecs veulent détruire, son autonomie ne devant pas apparaître viable. Ce mode de vie communautaire a permis aux mouvements lesbiens modernes de reprendre l'imagerie des Amazones à leur compte : « Les lesbiennes se sont reconnues dans ce peuple mythique et ne se scandalisent plus de lui être associées[431]. »

En fantasy, l'aspect communautaire ou solidaire du mythe amazonien inspire fortement les auteurs. L'œuvre tentaculaire de Marion Zimmer Bradley, *La Romance de Ténébreuse* (1958-1998), exploite pleinement l'aspect communautaire des Amazones puisque les Renonçantes, appelées aussi Amazones Libres, constituent une communauté féminine indépendante en réaction à une société entravant fortement les libertés des femmes[432]. Les trois romans développant l'histoire des Renonçantes ont été publiés en anglais dans les années 80, dans le sillage des mouvements féministes de la décennie précédente. Si les autres romans de notre corpus n'utilisent pas le mot « Amazones », elles sont parfaitement identifiables par le lecteur. Isabelle Bauthian dans son roman *Grish-Mère*[433] (2018) crée ainsi une baronnie matriarcale dont le nom fournit le titre du roman. Cette baronnie, dans laquelle les rôles genrés sont inversés – les hommes s'occupant des travaux domestiques pendant que les femmes gouvernent et font la guerre –, ne peut que faire écho aux Amazones antiques, tout comme le gouvernement matriarcal en place dans la trilogie de Charlotte Bousquet*, L'Archipel des Numinées*[434] (2009-2011).

Ainsi, inventer un personnage de femme guerrière dans le cadre des littératures de l'imaginaire, qu'elle soit isolée ou bien vivant au cœur d'une société matriarcale, c'est faire signe, explicitement ou non, vers la figure de l'Amazone, figure de l'insoumission et de l'indépendance féminine que ne sont pas les Valkyries.

---

[430] Adrienne Mayor, *Quand les Amazones étaients les égales des hommes*, *op. cit.*, p. 59.

[431] Alain Bertrand, « Amazones Modernes », *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.*, p. 102.

432 Cet aspect communautaire et l'appellation Amazone de ces personnages sont les sujets de mon article : Angélique Salaün, « La réactivation de la figure antique dans le cycle des "Amazones Libres" de Marion Zimmer Bradley et sa réception créatrice », MuseMedusa, n° 7, 2019, http://musemedusa.com/dossier_7/salaun/, consultée le 27 septembre 2019.

[433] Isabelle Bauthian, *Grish-Mère*, Paris, Actusf, 2018.

[434] Charlotte Bousquet, *L'Archipel des Numinées*, *op. cit.*

b. Valkyries

Par de nombreux aspects les Valkyries semblent être les cousines nordiques des Amazones dans l'imaginaire collectif : on les associe volontiers à un groupe de guerrières armées et casquées sur le champ de bataille. Régis Boyer confirme l'amplification de cet aspect guerrier de la Valkyrie, amplification dont le romantisme et Richard Wagner seraient en grande partie responsables et qui aurait provoqué une inflexion notable de la figure :

> Il resterait à savoir pourquoi les commentateurs, traducteurs ou présentateurs de l'époque romantique, Richard Wagner en premier lieu, ont tellement tenu à nous les présenter comme des guerrières et non pour ce qu'elles sont indubitablement, des déités de la mort[435].

Si, dès *l'Edda* poétique, ensemble de textes poétiques du XIIIe siècle, la Valkyrie est présentée comme une « Vierge blanche sous le heaume[436] », « claire dans son armure[437] », Régis Boyer revient « aux bonnes sources[438] » dans la notice « Valkyries » qu'il a rédigée pour le *Dictionnaire des mythes féminins :*

> Elle est cette femme qui choisit (verbe *kjosa*, d'où le dérivatif -*kyria*) le ou les guerriers qui vont tomber sur le champ de bataille (substantif collectif *valr*) afin qu'il(s) entre(nt) dans la cohorte des *einherjar* (sg. *Einheri*), littéralement guerrier(s) unique(s) d'élite, qui iront peupler la Valhöll (Wahalla) d'Odin afin de livrer le grand combat apocalyptique des Ragnarök […] qui marquera la fin des temps, avant la régénération universelle[439].

Pourtant l'esthétique de la « vierge au bouclier » marquera définitivement l'imaginaire collectif, notamment après la refonte de la figure par Richard Wagner en 1870. Lorsque Brünnhilde apparaît la première fois dans *La Walkyrie*[440], elle est décrite comme « elle aussi complétement armée[441] » / « *Brünnhilde, als Walküre, ebenfalls in voller Waffenrüstung*[442] »,

---

[435] Régis Boyer, *Les Valkyries*, *op. cit.*, p. 188-189.

[436] Anonymes, *L'Edda poétique*, trad. Régis Boyer, Paris, Fayard, 1992, p. 287.

[437] *Ibid.*, p. 296.

[438] Régis Boyer, « Valkyries », *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.*, p. 1875.

[439] *Ibid.*, p. 1875.

[440] Richard Wagner, *Die Walküre*, crée à Munich, le 26 juin 1870, livret disponible en ligne : http://www.livretpartition.com/die-walkure-la-walkyrie-la-valkyrie/, consultée le 13.03.19.

[441] *Ibid.*, Acte II, sc. 1, p. 31.

[442] *Ibid.*, Acte II, sc. 1, p. 30.

puis nous avons une précision sur son équipement « son bouclier, sa lance, son casque[443] » / « *Brünnhilde wirft erschrocken Schild, Speer und Helm von sich*[444] »

Les représentations iconographiques permettent alors de distinguer les Valkyries des Amazones, l'Amazone étant souvent dévêtue, portant casque et sandales à l'antique, comme dans le tableau de Franz von Stuck, *L'Amazone blessée*[445] (1903). Les Valkyries, elles, ne sont pas dénudées : une armure d'acier enveloppe et protège au contraire leur corps, le désexualisant par la même occasion. Créatures nordiques, elles sont aussi davantage représentées en blondes ou en rousses, à la manière de ce que fait un William T. Maud, inspiré par la célèbre chevauchée des *Valkyries* de Wagner (1890).

Une telle distinction est toujours perceptible dans les œuvres modernes populaires comme les jeux vidéo. Ainsi *Valkyrie Profile*[446], jeu vidéo de 1999, présente une héroïne aux longs cheveux blancs, complétement armée et arborant un casque orné de plumes, tandis que *Warriors : legends of Troy*[447], jeu de 2011, propose au joueur des missions en compagnie de l'Amazone Penthésilée, brune musclée maniant une longue hache dans une tenue qui dévoile son corps et sa peau[448].

Au-delà de ces caractéristiques vestimentaires, la différence essentielle entre les Amazones et les Valkyries nous semble être leur rapport à l'ordre patriarcal. Nous l'avons souligné, les Amazones se caractérisent par leur rébellion contre l'ordre patriarcal grec. Même si elles sont massacrées en raison de cette transgression, l'imaginaire collectif a conservé d'elles l'idée qu'elles sont des femmes guerrières autonomes, indépendantes des hommes et de leurs lois, et capables de les défier. Si les Amazones sont devenues aujourd'hui un véritable symbole d'*empowerment* féminin, comme l'a affirmé Andrea Oberhuber dans son ouverture du colloque « Imaginaire des Amazones : pouvoir, sacrifice, communauté » (Université de Montréal, 2018), et non les Valkyries, guerrières tout aussi puissantes et valeureuses, c'est que ces dernières forment un groupe d'élite *au service* d'un ordre patriarcal dominant qui s'incarne en Odin, le

---

[443] *Ibid.*, Acte II, sc. 2, p. 44.

[444] *Ibid.*, Acte II, sc. 2, p. 42.

[445] Annexes : Illustrations et couvertures, p. 499.

[446] *Valkyrie Profile*, édité par Enix sur Playstation, 1999.

[447] *Warriors : legends of Troy*, édité par Koei sur Playstation 3 et Xbox 360, 2011.

[448] Annexes, Illustrations et couvertures, p. 497.

roi des dieux. C'est pour lui que les Valkyries recueillent les héros sur le champ de bataille. Régis Boyer revient sur cet aspect fondamental de leur dépendance à Odin :

> Lorsque je qualifie d'odinique les Valkyries, je veux dire qu'elles se situent bien dans le sillage du dieu du savoir et qu'en un sens, si je puis dire, elles lui appartiennent[449].

Appelées également « les vierges d'Odin », « elles *doivent* obéir à Odin, sinon, il les punit[450] », ce qui arrive au personnage de Brünnhilde dans l'œuvre wagnérienne. Sous les ordres de Wotan / Odin, cette dernière descend des cieux pour recueillir Siegmund lors de son combat avec Hunding. Elle choisit de désobéir, au grand étonnement de ses sœurs, et reste un cas unique parmi les Valkyries :

> *BRUNNHILDE. – Wer leih't mir von euch das leichteste Roß, das flink die Frau ihm entführ'?*
> *SIEGRUNE. – Auch uns räth'st du rasenden Trotz?*
> *BRUNNHILDE. – Roßweiße, Schwester, leih' mir deinen Renner!*
> *ROßWEIßE. – Vor Walvater floh der fliegende nie.*
> *BRUNNHILDE. – Helmwige, höre!*
> *HELMWIGE. – Dem Vater gehorch' ich*[451].
> BRUNNHILDE. – Mes sœurs, qui de vous / Me prête un cheval, / Pour lui ravir cette femme ?
> SIEGRUNE. – Tu veux donc / Nous rendre rebelles ?
> BRUNNHILDE. – Rossweisse, chère ! / Prête ta monture !
> ROSSWEISSE. – Sa course jamais / N'a fui loin du Père.
> BRUNNHILDE. – Helmwige, écoute !
> HELMWIGE. – Je reste soumise[452] !

Irrité, Wotan rappellera son autorité naturelle à Brünnhilde avant de la punir : la Valkyrie est ainsi plongée dans le sommeil et entourée de flammes. Seul un héros ignorant la peur pourra l'atteindre, la réveiller et l'épouser. Quant aux Valkyries désobéissantes, elles « retombent », observe Régis Boyer, « au rang de simples mortelles, épousent leur favori et lui donnent des enfants, manière de déchéance suprême[453] ! ».

Dans notre corpus, nous pouvons distinguer les descendantes des Valkyries de celles des Amazones grâce à ce rapport différent à l'autorité, certaines guerrières ou groupes de guerrières apparaissant comme des soutiens du pouvoir en place. C'est le cas des Vierges du Sabre dans

---

[449] Régis Boyer, *Les Valkyries*, *op. cit.*, p. 191.

[450] *Ibid.*, p. 191.

[451] Richard Wagner, *Die Walküre*, *op. cit.*, Acte III, sc. 1, p. 81-82.

[452] *Ibid.*, Acte III, sc. 1, p. 84-85.

[453] Régis Boyer, « Valkyries », *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.*, p. 1875.

Les Douze Rois de Sharakaï de Bradley P. Beaulieu. Filles des douze monarques, elles forment leur garde rapprochée, guerrières d'élite prêtes à se sacrifier pour les servir. Ainsi, lorsque l'un des rois est attaqué par des rebelles, ce sont ces jeunes femmes qui le protègent et organisent sa fuite, au mépris de leur propre sécurité.

> *In the corner where the King had been standing, the Maiden was shoving him through the hole she'd forced through the old stone. The flames caught up with her just as the King's legs and feet were lost from view. The Maiden had been doused so heavily by the splashing oil she lit a newborn sun, but she didn't follow her King. […] she knelt down and replaced the stone she'd worked free to allow his escape. The fit was imperfect, but it would prevent the flames from following the King, who'd been doused nearly as heavily as the Maiden. Only when the stone had been set back in place did she roll away in agony*[454].
>
> La seconde Vierge poussa le Roi à travers le trou qu'elle avait pratiqué dans le mur du fort. Les flammes la rattrapèrent au moment où les pieds du Roi disparaissaient. La guerrière était couverte d'huile et elle s'embrasa comme un petit soleil, mais elle n'essaya même pas de suivre son maître. […] elle se pencha et souleva la grosse pierre qu'elle avait descellée pour reboucher le trou. L'obturation n'était pas parfaite, mais elle empêcherait les flammes d'atteindre le Roi dont les vêtements étaient imbibés d'huile. Elle termina son travail, puis roula par terre en se tordant de douleur[455].

Si l'univers de Sharakaï est oriental, inspiré certainement par les cultures arabes[456], le rapprochement du fonctionnement des Vierges du Sabre avec celui des Valkyries est plausible. Elles sont toutes filles de pères aux caractéristiques divines : Odin est le souverain d'Asgard, tandis que les douze rois de Sharakaï sont immortels et gouvernent depuis plusieurs centaines d'années. Elles constituent une sororité dévouée corps et âmes à ce(s) père(s), comme le rappelle l'une d'elle à Çeda, nouvellement accueillie parmi ces Vierges : « les Rois sont nos maîtres et tu les traiteras comme tels. Ne t'avise pas de les critiquer une fois de plus. Tu as bien compris[457] ? » / "*They are our Kings, and you will trat them as such. Never let me hear you question them again. Do you understand*[458] *?*" Cependant Çeda, le personnage principal de ce roman, n'intègre les Vierges du Sabre qu'afin d'approcher les rois et de les tuer. Serait-elle alors une Amazone parmi les Valkyries ? Le premier tome se conclut sur la volonté de l'héroïne de sauver ses sœurs de leur aveuglement.

---

[454] Bradley P. Beaulieu, *Twelve Kings in Sharakhaï, op cit.*, p. 26-27.

[455] Bradley P. Beaulieu, *Les Douze Rois de Sharakaï, op. cit.*, p. 39.

[456] Chapitre 1. 2. B. c. Guerrières non-européennes : vers une ouverture des frontières et des représentations ?, p. 138.

[457] *Ibid.*, p. 436.

[458] Bradley P. Beaulieu, *Twelve Kings in Sharakhaï, op. cit.*, p. 438.

> *The Maiden shad all been raised in deference to the Kings' carefully cultivated tales, a grand tapestry utterly naked of the truth. No wonder they believed in the Kings and their Kannan. How could they not?*
> *But no, Çeda no longer considered them her blood enemies. She would tread carefully in the coming months, but one day she would begin to reveal the truth*[459].
>
> Les Vierges étaient élevées dans la croyance absolue des fables imaginées par les maîtres de Sharakaï, des histoires qui ne contenaient pas le moindre soupçon de vérité. Dans ces conditions, comment s'étonner que les guerrières vénèrent les Rois et le Kannan ?
> Non, Çeda ne considérait plus les Vierges comme ses ennemis jurées. Elle devrait se montrer prudente au cours des prochains mois, mais un jour, elle dévoilerait la vérité[460].

Plusieurs œuvres de notre corpus présentent également des ordres de guerrières qui sont aussi des religieuses. Transposées dans un univers médiéval monothéiste, ces Valkyries restent des femmes vierges, obéissant à leur Dieu et à son représentant terrestre, le pape et/ou le roi en place. La dimension « sacrée » des Valkyries est présente aux fondements de la figure même s'il a été oublié au profit de l'aspect guerrier. Servantes d'Odin, elles peuvent être considérées comme des prêtresses du dieu, et bien des aspects permettent de les assimiler aux anges chrétiens : il s'agit de femmes ailées, accompagnant et protégeant un héros au nom du dieu Odin. Régis Boyer l'affirme, l'adjectif « angélique » est aussi pertinent que des termes comme « guerrière, « messagère » ou « amante » lorsqu'il s'agit de définir les Valkyries :

> La Valkyrie me paraît être, possiblement bien sûr, la version (nord-) germanique de l'idée universelle d'ange[…] la femme ailée née des feux follets, femme-cygne, femme-corbeau, femme-cheval ou femme-messagère qui s'en vient apporter de l'Au-delà un message capital, comme l'archange Gabriel […] ou bien la femme guerrière, en broigne et casquée, dûment chevauchant, lance à la main (selon une imagerie qui fera fortune), et qui fut peut-être prêtresse d'un dieu de la guerre ? ou encore la magicienne savante et tutélaire, Sigrdriga/Brynhildr attachée à « son » héros comme l'ange gardien […] ou encore la femme amante ; servante à la Valhöll […] mais réellement attachée à son héros[461].

Ce lien fort au divin et à la religion apparaît en fantasy sous la forme d'ordres religieux guerriers obéissant à un pouvoir patriarcal. Ainsi dans *Les Lames du Cardinal*[462], « l'ordre des Sœurs de Saint-Georges – les fameuses "Dames blanches" […] protégeaient la cour de France contre la menace draconique[463] ». Dirigée par une parente de Richelieu, l'ordre est connu pour

---

[459] *Ibid.*, p. 572-573.

[460] Bradley P. Beaulieu, *Les Douze Rois de Sharakaï, op. cit.*, p. 569.

[461] Régis Boyer, *Les Valkyries, op. cit.*, p. 201-202.

[462] Pierre Pevel, *Les Lames du Cardinal, op. cit.*

[463] *Ibid.*, p. 145.

être « un instrument plus ou moins avoué de la politique du Cardinal[464] ». Si ces religieuses sont davantage magiciennes que guerrières :

> Il existait au sein des châtelaines, un petit nombre de sœurs d'exception qui, grâce à une dispense papale, maniaient aussi bien la magie que l'épée pour lutter contre la menace draconique. On les surnommait les « louves[465] » […]

Encore une fois, le terme de « Valkyrie » n'est pas utilisé pour désigner ces femmes, mais la constitution d'une sororité dévouée à un ordre patriarcal, à la fois divin et politique, les rapproche de la figure nordique, surtout lorsqu'en contrepoint émerge un personnage féminin rebelle : Çeda dans *Les douze rois de Sharakaï*, Agnès dans *Les Lames du Cardinal*. Cette dernière a été novice parmi les châtelaines pour devenir une Louve avant de renoncer. Combattante émérite, elle fait partie des Lames du Cardinal, groupe d'élite au service de Richelieu pour accomplir des missions secrètes. Rebelle et indépendante, la jeune femme est qualifiée rapidement d'« amazone en cheveux[466] ». Pourtant, dans le troisième tome de cette trilogie, Agnès accepte son destin et devient finalement une louve pour terrasser l'ultime menace qui pèse sur Paris. Si Çeda entre chez les Vierges du Sabre pour éveiller leur conscience, Agnès revient parmi les religieuses en acceptant les règles, devenant même, à la fin du cycle, « la mère supérieure des Louves[467] ». Enfin nous évoquerons un dernier ordre de religieuses combattantes, celui des « Sœurs de l'Épée […] le bras armé de l'Église, l'unique ordre religieux habilité à porter des armes[468] », imaginé par Estelle Faye dans *Les Seigneurs de Bohen*. Ainsi sœur Domenica sauve le personnage principal au début du roman, alors qu'elle enquête sur des disparitions étranges d'enfants. Le lecteur découvrira avec elle que c'est une branche de son ordre qui enlève et drogue ces enfants pour lever une armée car ces Valkyries qui ne disent pas leur nom sont en déclin.

> – Il y a cinq siècles, les Sœurs de l'Épée faisaient jeu égal avec les Impériaux. Il y a cent ans encore, nous étions la deuxième armée de Bohen.
> – Je croyais que vous l'étiez encore, remarqua Sélène.
> – Nous nous arrangeons pour que le monde le pense, répondit Elzebeth avec une pointe d'amertume. Mais l'Empire a rongé notre pouvoir au fil des ans, sans courage et sans gloire. L'Empire a découragé celles qui voulaient nous rejoindre[469].

---

[464] *Ibid.*, p. 437.

[465] *Ibid.*, p. 437.

[466] *Ibid.*, p. 74.

[467] *Ibid.*, p. 792.

[468] Estelle Faye, *Les Seigneurs de Bohen, op. cit.*, p. 28.

[469] *Ibid.*, p. 456.

Ainsi les Sœurs de l'Épée vivent leur crépuscule et sont massacrées dans la révolte menée par le mercenaire Sorenz pour renverser le pouvoir impérial puisqu'elles semblent toujours le soutenir.

Plus discrètes que les Amazones, dont le nom, par antonomase, est régulièrement mentionné pour caractériser les personnages féminins de guerrières, les Valkyries semblent, de prime abord, négligées par les auteurs de fantasy épique. Pourtant, si l'on distingue ces deux groupes de femmes guerrières mythiques par leur iconographie mais aussi par leur rapport à l'autorité, on peut retrouver les filles d'Odin dans certaines œuvres modernes mettant en scène des guerrières talentueuses et puissantes, qui servent un pouvoir masculin, patriarcal, divin.

c. Autres figures

Après avoir esquissé les liens unissant les figures mythiques essentielles que sont les Amazones et les Valkyries et certains personnages de notre corpus, nous souhaiterions évoquer quelques personnages de la littérature qui ont pu jouer le rôle d'intermédiaires entre les sources mythiques et notre corpus. Ils peuvent être considérés comme des avatars littéraires de figures mythiques, pour reprendre le propos de Véronique Léonard-Roques :

> Au-delà de ce qui serait une hypothétique première occurrence d'ordre littéraire, on relève dans la littérature la présence de multiples avatars (ou nouvelles incarnations) du personnage de la (ou des) version(s) considérée(s) comme fondatrice(s) ou fondamentale(s). Tel est l'ensemble relationnel que constitue la figure mythique[470].

Établir une liste exhaustive de ces avatars est inenvisageable, la figure mythique étant la « somme jamais close de ses incarnations[471] ». Nous réduirons donc notre enquête à l'examen de quelques figures littéraires pour notre sujet, et notamment de figures médiévales majeures. La littérature médiévale est en effet une source privilégiée de la fantasy épique, Anne Besson la considérant comme le troisième grand ensemble des sources de la fantasy à côté des mythes et des contes[472]. Nous avons retenu plus particulièrement les œuvres suivantes : *Le Roman d'Enéas*[473], réécriture de *L'Énéide*[474] de Virgile, Le *Roland furieux*[475] de l'Arioste, mais

[470] Véronique Léonard-Roques, « Préambule », *Figures mythiques*, *op. cit.*, p. 32.

[471] *Ibid.*, p. 26.

[472] Anne Besson, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 80.

[473] *Le Roman d'Enéas*, éd. Aimé Petit, Paris, Le Livre de poche, coll. « Lettres gothiques », 1997.

[474] Virgile, *L'Énéide*, éd. Paul Veyne, Paris, Les Belles Lettres, coll. « classiques en poche », 2013.

[475] L'Arioste, *Roland furieux*, présenté par Italo Calvino, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1982.

également *La Cité des Dames*[476] de Christine de Pisan, qui dresse un catalogue des femmes preuses de légende. Ces textes confirment certains traits et caractéristiques déjà observés de la figure de la guerrière, que nous retrouvons, parfois de manière inversée, dans les œuvres les plus récentes de fantasy. Leur étude révèle aussi quelques constantes remarquables dans le traitement médiéval de la figure de la guerrière. La première semble être la situation maritale de la guerrière : celle-ci est une jeune fille, une pucelle. Dès *L'Énéide*, Virgile met l'accent sur ce célibat revendiqué de Camille, affiliée alors à Diane, chasseresse vierge du panthéon latin :

> *Multae illam frustra Tyrrhena per oppida matres/ optavere nurum ; sola contenta Diana / aeternum telorum et virgiitatis amorem / intemerata colit*[477].
>
> Bien des mères, par les villes tyrrhéniennes, ont souhaité vainement l'avoir pour bru : Diane lui suffit pleinement et elle cultive, intacte, l'éternel amour des armes et de la virginité[478].

Cette relation de méfiance à l'égard des hommes est un héritage de la figure de l'Amazone, farouche guerrière indépendante des hommes que Camille conserve dans la réécriture médiévale de l'épopée. Lorsque Tarchon l'insulte et l'assimile à une prostituée qu'il pourrait rémunérer contre ses services, elle rétorque :

> Miex say abatre I chevalier / que acoller ne donoier : / ne say mie combatre enverse[479].
>
> Je sais mieux abattre un chevalier / que l'enlacer et lui faire l'amour : / je ne sais pas me battre sur le dos[480].

Bradamante, dans le *Roland furieux*, est aussi une guerrière pucelle, mais elle ne revendique pas ce statut ; au contraire son arc narratif consiste à retrouver son amant pour enfin célébrer leurs noces, comme le résume le romancier italien Italo Calvino :

> Guerriers au service d'armées adverses, ils s'étaient rencontrés les armes à la main, réciproquement séduits dès le premier coup d'œil, et aussitôt après perdus de vue. De plus, il y avait entre eux toute une histoire de prophéties : chaque pas de Roger, homme prédestiné, était imposé par les astres, et ces astres avaient décidé qu'il aurait à se convertir au christianisme et à épouser Bradamante[481] […]

---

[476] Christine de Pisan, *La Cité des Dames*, trad. Eric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, Stock, 1996.

[477] Virgile, *L'Énéide*, *op. cit.*, p. 270.

[478] *Ibid.*, p. 271.

[479] *Le Roman d'Enéas*, *op. cit.*, v. 7189-7191, p. 444.

[480] *Ibid.*, p. 445.

[481] L'Arioste, *Roland furieux*, *op. cit.*, p. 48.

Cette passion amoureuse influence la construction du personnage chez l'Arioste comme l'explique Jean-Yves Laurichesse dans le *Dictionnaire des mythes féminins :*

> […] le poème déroule le chemin semé de combats et de sortilèges, mais aussi de passion et de jalousie qui conduit de la guerrière à l'épouse. C'est dire que Bradamante n'existe que dans sa relation passionnelle à Roger, et que la dimension belliqueuse du personnage n'intéresse l'Arioste que dans la mesure où elle permet de poser de manière originale la question des rapports amoureux[482].

Afin d'accomplir son destin marital, Bradamante accomplit un « sacrifice progressif de ses capacités guerrières à son amant[483] ». Ce « sacrifice » trouve son paroxysme dans la condition que met Bradamante à l'obtention de sa main : ses parents refusant son mariage avec Roger, lui préférant l'empereur Léon, elle demande la publication d'un ban impérial qui :

> Contient l'avis suivant : quiconque prétendra devenir l'époux de la fille d'Aymon devrai lutter contre elle, l'épée à la main, depuis le lever jusqu'au coucher du soleil. Ce délai passé, si l'adversaire de Bradamante n'a pas été vaincu, la dame se déclarera, sans plus de contestation, vaincue par lui, et ne pourra refuser de le prendre pour mari[484].

Léon, « [sachant] bien qu'il ne pourrait pas lutter les armes à la main contre Bradamante[485] », demande à un preux chevalier dont il ignore encore le nom de revêtir ses armoiries pour aller combattre la guerrière à sa place. Ce chevalier, qui doit la vie à Léon, n'est autre que Roger, qui accepte à contrecœur. Leur lutte dure jusqu'au coucher du soleil. Roger, désespéré d'avoir gagné Bradamante pour un autre, ne songe qu'à mourir. Mais Léon renonce à Bradamante par amitié pour Roger, reconnaissant qu'il « l'aime, il est vrai, […] mais la pensée qu'un autre doit la posséder ne saurait [le] pousser à mourir[486] ». Roger et Bradamante convolent finalement en justes noces et rien n'est dit sur le devenir de la guerrière : renonce-t-elle aux armes après son mariage ? L'Arioste ne le précise pas : est-ce parce que ce renoncement est si évident qu'il n'y a besoin de le mentionner ?

De nombreuses guerrières de notre corpus connaissent une situation semblable : elles peuvent exercer le métier des armes, parce qu'elles sont célibataires. C'est le cas d'Eowyn, Dame du Rohan dans la trilogie de J.R.R. Tolkien. Fille, elle peut endosser une armure pour

---

[482] Jean-Yves Laurichesse, « Bradamante », *Dictionnaire des mythes féminins, op. cit.*, p. 297.

[483] *Ibid.*, p. 301.

[484] L'Arioste, *Roland furieux*, trad. Francisque Reynard, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Classique », 2003, chant XLV, p. 427.

[485] *Ibid.*, p. 433.

[486] *Ibid.*, chant XLVI, p. 453.

suivre les hommes à la guerre. Mais cette carrière ne peut perdurer et la jeune fille envisage la mort comme seule conclusion possible, une mort glorieuse et honorifique comme elle l'explique à Faramir :

> *[...] I looked for death in battle. But I have not died, and battle still goes on. [...] I wish to ride to war like my brother Éomer, or better like Théoden the king, for he died and has both honour and peace*[487].
>
> […] J'ai voulu trouver la mort au combat. Mais je ne suis pas morte, et la bataille se poursuit. […] Je désire aller à la guerre comme mon frère Éomer, ou mieux, comme le roi Théoden, car il est mort et a trouvé l'honneur et la paix[488].

Cependant ce n'est pas le destin de Camille qu'elle connaîtra, mais celui de Bradamante, le mariage, qui met fin à ses velléités armées : « Je ne serai plus une fille guerrière, ni rivale des grands Cavaliers, ni soulevée par les seuls chants de tuerie[489] » / "*I will be a shieldmaiden no longer, nor vie with the great Riders, nor take joy only in the songs of slaying*[490]". Axelle, dans le roman *Royaume de vent et de colères*, est capitaine d'une troupe de mercenaire. Mais lorsqu'elle se marie, elle met fin à sa carrière pour ouvrir une auberge avec son époux qui souhaite mettre fin à sa carrière de soldat :

> – Cela fait plus de dix ans que je me bats, Axelle. J'en ai assez. Je ne veux pas finir comme ça. […]
> – Tu veux faire quoi ? Acheter une ferme ou une auberge ? Tu nous vois traire les vaches ou servir des pichets de vin toute la journée ?
> – Pourquoi pas ? Tu n'en as pas assez toi aussi[491] ?

Nous aurons l'occasion de revenir sur les liens et la compatibilité entre les relations amoureuses et le métier des armes. Mais il apparaît ici que ces problématiques sont déjà saillantes dans les sources. Tout comme certaines caractéristiques physiques des femmes guerrières qui consistent le deuxième aspect que nous souhaitons aborder.

Si Camille n'est que peu décrite chez Virgile lors de sa première apparition – « ah ! la parure royale qui voile de pourpre ses épaules lisses et pleines, l'agrafe qui noue ses cheveux dans de l'or, le carquois lycien qu'elle porte sur elle et le myrte bucolique qu'achève une pointe de fer[492] ! » / « *ut regius ostro / velet honos levis umeros, ut fibula crinem / auro internectat,*

---

[487] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Ring, The Return of the King, op. cit.*, p. 959-960.

[488] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi, op. cit.*, p. 283.

[489] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi, op. cit.*, p. 289.

[490] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King, op. cit.*, p. 965.

[491] Jean-Laurent Del Socorro, *Royaume de vent et de colères, op. cit.*, p. 171.

[492] Virgile, *L'Énéide, op. cit.*, p. 61.

Lyciam ut gerat ipsa pharetram / et pastoralem praefixa cuspide myrtum[493] » –, l'auteur du *Roman d'Enéas* s'attarde longuement sur son portrait, usant d'une prétérition au sujet de sa beauté indescriptible :

> De biauté n'ert vers li egaus / femme nule qui fust mortaus : / le front ot bel et bien traitis, / la greve droite en la vertis, / les sourcis noirs et bien deugiés, / les iex rians, en touz temps liés ; / biaus ert le nés, emprés la face, / qui fu plus blanc que noif sor glace ; / entremeslee ert la roveur / avenaument a la blancheur ; / moult ot bien faite la bouchete, / non mie grant, mais petitete, / menu serrees ot les denz, / plus reluisanz que n'est argenz. / Que dirai je de sa biauté[494] ?
>
> Elle avait le front beau et bien fait, / la raie des cheveux droite sur le sommet de la tête, / les sourcils noirs, bien fins, / les yeux rieurs, toujours joyeux ; / beau était son nez, sur un visage / plus blanc que neige sur glace ; / la rougeur était harmonieusement / mêlée à la blancheur ; / elle avait une petite bouche très bien faite, / pas très grande, mais menue, / elle avait les dents étroitement serrées, / brillant plus que l'argent. / Qu'ajouter sur sa beauté[495] ?

Ces caractéristiques physiques, la blancheur du teint, les traits délicats, la blondeur – puisque « la coiffe du haubert étant agencée / de manière à laisser s'échapper / sa blonde chevelure / qui lui couvrait tout le corps[496] » / « La coife du hauberc fu faite / en telle manière qu'elle ot traite / sa bloie crine de defors, / et li couvrirent tout le cors[497] » – forment un idéal de beauté médiévale que l'on retrouve très fréquemment dans la fantasy épique. Examinons le portrait d'Eowyn, la guerrière de Tolkien :

> *Grave and thoughtful was her glance, as she looked on the king with cool pity in her eyes. Very fair was her face, and her long hair was like a river of gold. Slender and tall she was in her white robe girt with silver*[498].
>
> Ses yeux étaient graves et pensifs, tandis qu'elle considérait le roi avec une froide pitié. Son visage était fort beau, et sa longue chevelure telle une rivière dorée. Grande et mince elle était, dans sa robe blanche ceinte d'argent[499].

Elle évoque en tout point la beauté idéale médiévale, notamment par les couleurs évoquées, le blond, le blanc et l'argent. Toutefois l'auteur insiste sur la froideur de son regard, plus vraisemblable au vu des circonstances martiales que « les yeux rieurs » de Camille. Ses

---

[493] *Ibid.*, p. 60.

[494] *Le Roman d'Enéas*, *op. cit.*, v. 4076-4088, p. 274.

[495] *Ibid.*, v. 4076-4088, p. 275

[496] *Ibid.*, v. 6996-6999, p. 435.

[497] *Ibid.*, v. 6996-6999, p. 434.

[498] J.R.R. Tolkien, *The Two Towers*, *op. cit.*, p. 119.

[499] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Les Deux Tours*, *op. cit.*, p. 140.

standards de beauté perdurent en fantasy, en concurrence avec d'autres modèles-types que nous évoquerons dans une partie dédiée à ce sujet[500]. Mais nous pouvons déjà noter que la fantasy épique la plus classique peut aussi jouer de ces types : Cendres en est le parfait exemple. Si elle arbore une longue chevelure blanche, la laisser libre n'est pas envisageable pour le combat, contrairement à Camille. « La masse de ses cheveux pesait quand elle tournait la tête, et les longues mèches libres se prenaient entre les plates de son armure[501]. » / "*The weight of her hair pulled at her her when she turned her head, and the flowing thick skeins caught between the plates of her armour*[502]". Son visage est défiguré par de longues cicatrices qui « ne guérissaient pas bien. Elles tranchaient par leur rougeur sur l'extrême pâleur de sa peau[503] » / "*were not healing well. They stood out red against the extreme pallor of her skin*[504]" : l'opposition rougeur/pâleur évoque « la rougeur […] harmonieusement mêlée à la blancheur » de Camille de manière détournée.

Le troisième motif influencé par les figures littéraires que nous souhaitions évoquer est celui du travestissement, point qui sera développé dans la deuxième partie de ce travail[505]. Si Camille ne permet aucun doute sur son genre, se battant cheveux déployés ou sein découvert chez Virgile – « en plein carnage exulte une Amazone au sein découvert pour le combat : Camille avec son carquois[506] » / « *At medias inter caedes exsultat Amazon/unum exserta latus pugnae, pharetrata Camilla*[507] » – Bradamante « s'affirme dans le jeu ambigu des apparences[508] » : à plusieurs reprises, elle est prise pour un homme à cause de son armure dissimulant son corps. Ce trouble dans le genre trouve son apothéose dans l'épisode de Fleur-d'Épine, au chant XXV, puisque la jeune fille tombe amoureuse de Bradamante, la prenant pour

---

[500] Chapitre 2. 1. A. a. Usages et fonction de la prosopographie dans la construction des personnages, p. 153.

[501] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée*, trad. Patrick Marcel, Paris, Denoël, 2004, p. 95.

[502] Mary Gentle, *Ash a secret history*, *op. cit.*, p. 55.

[503] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres*, *La Guerrière oubliée*, *op. cit.*, p. 23.

[504] Mary Gentle, *Ash a secret history*, *op. cit.*, p. 14.

[505] Chapitre 2. 1. B. c. Travestissements et identité, p. 214.

[506] Virgile, *L'Énéide*, *op. cit.*, p. 275.

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

[508] Jean-Yves Laurichesse, « Bradamante », *op. cit.*, p. 298.

un homme. Mais la chevaleresse, contrairement à Mademoiselle de Maupin, – le roman[509] de Gautier pouvant se lire comme « une lointaine transposition de l'histoire de Bradamante[510] » – , révèle son sexe à la jeune fille et finit par quitter le château. Son frère, Richardet, apprenant son aventure, décide d'en profiter, comme il le raconte à Roger :

> Sans prendre conseil de personne […] je vais prendre pendant la nuit les armes que ma sœur a quittées, je les endosse et j'enfourche son cheval sans attendre l'aube matinale. […] Tous étaient tombés dans la même erreur que vous en me prenant pour Bradamante […] Elle [Fleur-d'Épine] se fait apporter un de ses riches et brillants vêtements, le déploie de sa main, m'en revêt comme si j'eusse été une femme et renferme mes cheveux sous une résille d'or. Je baisse modestement les yeux, et rien dans mon attitude ne s'oppose à ce qu'on me prenne pour une femme[511].

Le travestissement est double : Bradamante est prise pour un homme, puis son frère se fait passer pour elle, jusqu'à revêtir des vêtements féminins. Mais la ruse est éventée et Richardet doit la vie à l'intervention de Roger. Dans un second épisode c'est par la révélation de sa chevelure que le sexe de Bradamante est reconnu :

> La guerrière avait commencé à se débarrasser de ses armes et avait déposé son écu à côté de son casque, lorsqu'un réseau d'or, dans lequel étaient enveloppés et cachés ses longs cheveux, se dénoua et, les laissant tomber sur ses épaules, trahit à l'instant Bradamante, en faisant reconnaître en elle une jeune fille non moins belle à voir que vaillante dans les combats[512].

Nous étudierons plus loin[513] l'importance et la dimension symbolique de la chevelure des guerrières dans notre corpus, mais son rôle essentiel, notamment dans la reconnaissance du genre de la guerre, est, on le voit ici, issu d'une longue tradition.

Ainsi les figures littéraires, avatars des figures mythiques comme les Amazones et les Valkyries, ont jalonné la littérature pour fixer les traits et qualités propres au personnage de la femme guerrière, traits et caractéristiques que les auteurs de fantasy reprennent, transforment, réfléchissent, selon des modalités et des intentions que nous étudierons dans le deuxième chapitre de la thèse. Cependant, une question demeure concernant le statut de modèle de ces figures médiévales : les auteurs les connaissent-ils ? Peut-on alors parler d'une intertextualité consciente et assumée ? Anne Besson dans son ouvrage *La Fantasy* aborde cette question :

---

[509] Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, 1836.

[510] *Ibid.*, p. 303.

[511] L'Arioste, *Roland furieux, op. cit.*, p. 221.

[512] *Ibid.*, p. 268-269.

[513] Chapitre 2. 1. A. b. Gros plan sur un motif fortement genré : la chevelure, p. 170.

> La question de la dette de la *fantasy* à la littérature médiévale suscite plus généralement l'essentiel des travaux de recherche consacrés au genre […] Cet intérêt est mérité, à la fois parce qu'il est impossible d'ignorer les emprunts massifs, ne serait-ce qu'au plan thématique, de nos romans contemporains à une tradition littéraire médiévale plus ou moins diffuse, ensuite parce qu'il est toujours tentant, quand on aime la *fantasy*, de lui conférer par ce rapprochement privilégié quelque chose du vernis de culture « officielle » attaché à l'éloignement historique[514].

Nous veillerons à ne pas céder à cette tentation de « légitimation », mais il faut considérer que les fondateurs du genre étaient des médiévistes confirmés, comme Lewis ou Tolkien, nous l'avons constaté à propos d'Eowyn : jeune fille qui met fin à sa carrière de guerrière avec le mariage, elle correspond en tous points aux critères de beauté médiévale – une beauté dissimulée par l'armure qui lui permet de se faire passer pour un homme. Pour elle, il s'agit d'un véritable travestissement, puisqu'elle s'imagine une nouvelle identité, un nouveau nom, tandis que Bradamante ne cherche pas à dissimuler volontairement son genre. Ainsi ces trois aspects que nous avons abordés (le célibat chaste, l'idéal de beauté médiévale et le travestissement) sont connus des auteurs de fantasy, et si les auteurs contemporains ne connaissent pas de première main grâce à une lecture personnelle Camille, Bradamante et leurs consœurs médiévales, « ils s'appuient aussi et surtout les uns sur les autres, conformément au fonctionnement du récit de genre[515] ». L'héritage des guerrières médiévales telles Camille ou Bradamante se retrouve dans de nouveaux « avatars » des figures mythiques grâce aux auteurs, anciens ou récents, de fantasy.

Si les auteurs de fantasy s'inspirent de figures mythiques et littéraires pour composer leurs propres guerrières, il apparaît que certaines figures historiques sont également des sources d'inspirations majeures pour un genre de l'imaginaire qui cherche, parfois paradoxalement ou avec des raccourcis, à être « vraisemblable ».

B. Guerrières historiques

Dans le premier temps de ce chapitre, nous avons mis en évidence l'importance des représentations de quelques périodes historiques dans la fantasy épique : le Moyen Age est un élément majeur du genre, les autres périodes comme l'Antiquité ou l'Ancien Régime permettant aux auteurs de se démarquer de ce standard médiéval. Ces époques historiques offrent un décor et une atmosphère particulière aux romans. Elles fournissent également des schémas sociétaux

[514] Anne Besson, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 80.

[515] *Ibid.*, p. 80.

(la féodalité, l'empire, la monarchie) et des bestiaires, à la fois connus du lecteur – puisqu'incessamment réutilisés –, et inconnus – puisque ne faisant pas ou plus partie du monde moderne. À ces châteaux, dragons, palais et autres chimères, l'on peut également ajouter les guerrières historiques comme sources majeures pour les auteurs de fantasy. Si certaines sont étudiées depuis longtemps et par conséquent incontournables, telle Jeanne d'Arc avec laquelle nous commencerons cette étude, d'autres apparaissent davantage comme des guerrières oubliées de l'histoire que les auteurs de fantasy s'attachent à mettre en valeur, interrogeant ainsi l'historiographie. Enfin nous souhaitons ouvrir notre propos aux guerrières historiques moins connus du monde occidental. Si notre corpus francophone et anglophone est naturellement enclin à s'inspirer de guerrières européennes, certains auteurs semblent chercher ailleurs d'autres modèles, créant une nouvelle fois un écart, une originalité par rapport à la norme.

a. Jeanne d'Arc l'incontournable

De nombreuses guerrières nourrissent l'histoire des hommes, même si cette question est « souvent délaissée ou oubliée, notamment par l'historiographie française qui s'y est rarement intéressée[516] », rappellent Marion Trévisi et Philippe Nivet dans l'introduction des Actes du colloque d'Amiens, *Les Femmes et la guerre de l'Antiquité à 1918*. Toutefois, l'implication des femmes dans les conflits mondiaux et la féminisation des armées sont devenues des sujets d'histoire contemporaine et une bibliographie, anglophone dans un premier temps, puis française s'est constituée sur la place des femmes dans la guerre, non seulement comme victimes, mais également comme participantes actives. Plus récemment la Société Internationale des Femmes d'Ancien Régime (SIEFAR) a organisé un colloque intitulé « Femmes de guerre, XVI-XVIIIe siècle[517] », articulant des réflexions sur les représentations légendaires comme historiques de guerrières sous l'Ancien Régime, mettant en avant l'écart entre la réalité des femmes combattantes et leur représentation :

> Ainsi, depuis un certain nombre d'années, des travaux ont montré l'écart grandissant entre les représentations que nous nous faisons de l'Ancien Régime et la réalité alors des femmes de guerre, qui sont loin de constituer une image uniforme et de se réduire aux seules chevaleresses ou menues combattantes. Les biais des chercheurs sont parfois démasqués au cours de découvertes étonnantes. Par exemple, tout

[516] Marion Trévisi, Philippe Nivet (dir.), *Les Femmes et la guerre de l'Antiquité à 1918, Actes du colloque d'Amiens (15-16 novembre 2007)*, Paris, Economica, 2010, p. 9.

[517] « Femmes de guerre XVIe-XVIIIe siècles », Colloque international de la Société Internationale des Femmes d'Ancien Régime (SIÉFAR), en partenariat avec le Centre de Recherche des Écoles de Saint-Cyr Coëtquidan (CREC), 29- 30 mars 2019.

> récemment, on a pris conscience qu'un squelette de guerrier viking de haut rang, connu depuis 130 ans, était en fait celui d'une guerrière : aucun archéologue ne s'était posé la question de son sexe tant était – est – tenace le préjugé qu'un guerrier, a fortiori puissant, est forcément un homme […] La place des femmes dans les combats et les guerres (comme « batailleresses », « officières », « seigneuresses » ou reines) au Moyen Age est donc de plus en plus remarquée et réévaluée[518].

Afin d'étudier le rôle et l'implication des femmes pendant les conflits, Marion Trévisi et Philippe Nivet distinguaient en 2007 trois axes :

> Le premier est celui de la participation active des femmes aux guerres comme combattantes réelles ou fantasmées, participation le plus souvent considérée comme une transgression des rôles sexuels et sociaux ; le deuxième est celui des femmes participant aux « marges » des conflits, comme espionne ou intermédiaire mais surtout comme suiveuse (soignante, nourricière), et enfin, le troisième est celui des femmes subissant les conséquences des guerres, comme victimes des combats ou des situations découlant des combats[519].

Nous allons nous intéresser ici au premier axe, celui des femmes combattantes, difficilement reconnues par leurs pairs masculins : femmes marginalisées, elles sont « souvent comparée[s] à [des] barbare[s] cruelle[s] et hystérique[s][520] ». Les seules combattantes reconnues, valorisées et légitimées par les hommes, selon Marion Trévisi et Philippe Nivet, sont les femmes nobles quand, « en cas d'absence ou de deuil de leurs maris [e]lles défendent alors logiquement l'honneur de leur lignée en remplaçant les hommes[521] ». Toutefois ces combattantes ne le sont que temporairement, ce qui explique la tolérance des hommes :

> La femme combattante est louée quand elle cesse le combat et qu'elle retourne à des activités « pacifiées » de femme, laissant la violence aux hommes sans remettre l'ordre du monde en cause[522].

Parmi ces guerrières historiques dont le nom est encore aujourd'hui connu, nous pourrions nous intéresser à Artémise d'Halicarnasse, chef de l'escadre navale de Xerxès contre les Grecs pendant la bataille de Salamine en 480 av. J-C Sémiramis, reine guerrière d'Assyrie, ou encore Judith, héroïne biblique. Cependant, elles n'ont pas toutes le même statut et la même importance

---

[518] Appel à communication du colloque, [en ligne], https://forcedesf.hypotheses.org/198, consultée le 09 juin 2021.

[519] Marion Trévisi, Philippe Nivet (dir.), *Les Femmes et la guerre de l'Antiquité à 1918, Actes du colloque d'Amiens (15-16 novembre 2007)*, p. 12-13.

[520] *Ibid.*, p. 13.

[521] *Ibid.*, p. 13.

[522] *Ibid.*, p. 14.

aujourd'hui. Hérodote raconte les exploits d'une compatriote[523], reine d'Halicarnasse, incarnée récemment par Eva Green dans le film à succès *300 : la naissance d'un empire* réalisé en 2014 par Noam Murro. Sémiramis, quant à elle, est une figure mythique « que nous ne connaissons plus guère[524] », fondée sur le modèle de plusieurs reines réelles[525]. Au vu de notre corpus, nous nous focaliserons sur une figure tout aussi incontournable que les Amazones : celle de Jeanne d'Arc, personnage historique devenu figure mythique au fil d'un processus de contamination avec d'autres figures, dont Camille et les Amazones[526]. Pascale Auraix-Jonchière a rappelé à son propos comment opère la métamorphose de l'événement en mythe, de l'acteur de l'histoire à la figure mythique :

> Le cas des mythes dits « politico-héroïques », entièrement tributaires de la nature et des exploits d'un personnage ou d'évènements historiques, pose dès lors un problème particulier. Le passage du domaine de la réalité – ici premier, originaire – à celui du mythe, s'effectue en effet par le biais d'un processus de sublimation qui tire le personnage du côté de la légende[527] […]

Jeanne d'Arc, dont la vie publique est extrêmement courte, seize mois, a marqué l'histoire et les arts de manière pérenne et sur de multiples aspects. Monique Dubar dans la notice « Jeanne d'Arc[528] » qu'elle a rédigée pour le *Dictionnaire des mythes féminins* revient longuement sur les avatars de cette figure, que ce soit au théâtre, à l'opéra, au cinéma ou bien

---

[523] Violaine Sebillotte Cuche, « Artémise : l'Amazone qui a existé », *Histoire*, n°340, mars 2009, [en ligne], https://www.lhistoire.fr/art%C3%A9mise-lamazone-qui-exist%C3%A9, consultée le 09 juin 2021.

[524] Anne Struve-Debeaux, « Sémiramis », Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.*, p. 1682.

[525] « la figure mythique de Sémiramis, reine de Babylone, se fonde sur le modèle de la reine assyrienne Sammuramat, épouse de Shamsi-Adad V, au IXe siècle avant notre ère […] Mais elle procède aussi de l'amalgame d'au moins deux autres figures illustres de la civilization assyrienne […] : la reine Naquia, qui vécut au VIIe siècle […] et la déesse Ishtar, déesse de l'amour et de la guerre. », *Ibid.*, p. 1682.

[526] « Et tandis que le traité commençait par des considérations prudentes et abstraites, la conclusion s'ouvre sur l'invective lancée aux adversaires de la Pucelle […] puis énumère sans les développer, une série d'arguments pour achever de clouer le bec aux sceptiques : "on pourrait ajouter bien d'autres raisons encore : emprunter des exemples à l'histoire sacrée et à l'histoire profane, rappeler Camille et les Amazones […]" Pour les figures de l'histoire sainte, Gerson avait mentionné plus haut Déborah et Judith, mais beaucoup plus surprenantes sont ici les références à Camille et aux Amazones. », Michèle Guéret-Laferté, « Camille et Jeanne : l'influence du courant humaniste sur l'image de Jeanne d'Arc », Jean Maurice, Daniel Couty (dir.), *Images de Jeanne d'Arc, Actes du colloque de Rouen, 25-26-27 mai 1999*, Paris, PUF, 2000, p. 100.

[527] Pascale Auraix-Jonchière, « Personnages historiques et figures mythiques : l'exemple de Jeanne d'Arc », *Figures mythiques*, *op. cit.*, p. 235.

[528] Monique Dubar, « Jeanne d'Arc », *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.*, p. 1023-1055.

dans des textes en vers ou en prose, affirmant que son existence « est déjà légendaire du vivant de l'héroïne[529] ». Le colloque *Images de Jeanne d'Arc*[530] présente également la variété de l'héritage de la Pucelle, tout comme les articles de Daniel Mortier et de Chantal Foucrier parus dans *Le Personnage historique de théâtre de 1789 à nos jours* et qui montrent comment l'image de Jeanne d'Arc a aussi été reconfigurée par la scène théâtrale[531]. Les traits et invariants portés par cette figure sont multiples et complexes, mais aussi chargés d'enjeux idéologiques, comme le prouvent les 14 000 titres de bibliographie répertoriés par Olivier Bouzy[532], cité par Xavier Helary dans son article « Jeanne d'Arc et la guerre, dans le procès de condamnation[533] ». Il ne s'agit pas pour nous de mener une étude précise sur la Pucelle d'Orléans, mais de relever les apports de cette figure à la fantasy épique. Nous renvoyons donc aux ouvrages de référence de Colette Beaune, sa biographie *Jeanne d'Arc*[534] et *Jeanne d'Arc, vérités et légendes*[535], qui démêlent les documents historiques et les légendes formées autour du nom de la Pucelle.

Premier constat : Jeanne d'Arc est une guerrière de référence majeure pour les écrivains de fantasy, anglophone comme francophone, et certains des motifs qui lui sont associés sont volontiers repris et détournés par les auteurs, la référence à Jeanne d'Arc étant explicite ou non. Ainsi Lionel Davoust choisit la devise de Jeanne d'Arc, « Dieu premier servi[536] », comme épigraphe du premier tome de la saga *Les Dieux sauvages*. Au sein de notre corpus nous pouvons identifier trois motifs récurrents, repris et souvent détournés par les auteurs de fantasy : la dénomination « pucelle » du personnage, sa condition sociale et surtout la/les voix entendues d'elle uniquement. Aussi bien seuls[537] que combinés, ces motifs ne peuvent qu'invoquer la

---

[529] *Ibid.*, p. 1023

[530] Jean Maurice, Daniel Couty (dir.), *Images de Jeanne d'Arc, op. cit.*

[531] Daniel Mortier, La fabrique du personnage historique », dans Ariane Ferry (dir.), *Le personnage historique de théâtre de 1789 à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 21-39 ; Chantal Foucrier, « Le personnage historique entre mythe et légende », p. 235-248. Nous renvoyons également, dans l'index des personnages historiques de ce même ouvrage, à l'entrée « Jeanne d'Arc » pour les autres nombreux renvois (p. 471).

[532] Olivier Bouzy, *Jeanne d'Arc : mythes et réalités*, Paris, l'Atelier de l'Archer, 1999, p. 178.

[533] Xavier Helary, « Jeanne d'Arc et la guerre, dans le procès de condamnation », *Les Femmes et la guerre de l'Antiquité à 1918, op. cit.*, p. 109-130.

[534] Colette Beaune, *Jeanne d'Arc*, Paris, Perrin, 2004.

[535] Colette Beaune, *Jeanne d'Arc, vérités et légendes*, Paris, Perrin, 2008.

[536] Lionel Davoust, *Les Dieux sauvages, La Messagère du ciel*, Rennes, Critic, 2017, p. 9.

[537] Si cette affirmation nous semble tout à fait juste à propos du terme « Pucelle » et des voix entendues, il faut la nuancer à propos du troisième motif : l'origine sociale modeste d'un personnage féminin

Pucelle d'Orléans dans l'« encyclopédie personnelle » du lecteur, l'invitant à comparer ce qu'il sait de la figure historique avec la création fictionnelle de l'auteur.

Le terme « Pucelle », déterminé par l'article défini « La », ne peut que faire écho au surnom utilisé par Jeanne elle-même[538]. Si la définition donnée par le *Trésor de la Langue Française informatisé* insiste sur la virginité induite par ce substantif, Colette Beaune, dans son ouvrage *Jeanne d'Arc*, revient sur les acceptions morales du terme :

> Jeanne s'inscrit dans la catégorie des pucelles (jeunes filles) qui est à la fois une réalité et une norme. Toutes les pucelles ont le devoir de coïncider avec le modèle […] Or elle n'a respecté qu'une partie de ces normes. Elle a l'âge et la virginité voulus. Elle en pratique parfois la modestie. Mais le vêtement qu'elle porte opère une double distorsion. C'est un habit d'homme et non de femme, c'est l'habit d'un jeune noble coloré et brillant et non celui de la paysanne. Les limites sexuelles et sociales en sont bousculées, induisant un rôle à part, androgyne et socialement impossible à situer[539].

La virginité de Jeanne « est d'abord (et presque uniquement) une réalité corporelle[540] » qui a été plusieurs fois « vérifiée[541] » :

> Elle était intègre, non corrompue, non souillée, c'était véritable et ce fut vérifié à plusieurs reprises, à Poitiers comme à Rouen[542] […]

Dans notre corpus nous trouvons plusieurs pucelles, proches de ce portrait de Jeanne. Le substantif « pucelle » apparait parfois dès le titre : le diptyque de Paul Beorn s'intitule *La Pucelle de Diable-Vert*[543], Diable-Vert étant la ville que Jéhanne sauve d'une menace magique. Cette construction avec un complément d'appartenance géographique n'est pas sans rappeler celui de la « Pucelle d'Orléans ». Toutefois, comme pour Jeanne d'Arc, le syntagme n'est pas utilisé au sein même du roman mais le terme « pucelle » sert plusieurs fois à désigner la jeune fille, vierge, lieutenante du Bailli envoyée à Diable-Vert pour sa première mission. Les

---

ne semble pas être systématiquement une référence à la figure de Jeanne d'Arc. Chapitre 2. 2. A. a. Origines sociales et déterminisme de genre : entrée en guerre et émancipation, p. 232.

[538] Le syntagme « La Pucelle » est noté dans la notice du Trésor de la Langue Française informatisée comme une référence à Jeanne d'Arc : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3292263690; consultée le 05 juillet 2019.

[539] Colette Beaune, *Jeanne d'Arc*, *op. cit.*, p. 134.

[540] *Ibid.*, p. 143.

[541] Nous choisissons de mettre ce terme entre guillemets puisqu'il est impossible de déterminer la virginité d'une femme en examinant son hymen, membrane élastique et unique à chaque femme.

[542] *Ibid.*, p. 143.

[543] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, La Perle et l'Enfant*, *op. cit.*

références à la légende de Jeanne d'Arc sont nombreuses dans ce diptyque, Paul Beorn reconnaît cette filiation lors d'une interview réalisée dans le cadre des Imaginales 2018 :

> […] Ce qui m'intéressait, dans le personnage historique de Jeanne d'Arc, c'était son origine sociale (modeste et non noble) et la façon dont, sans avoir aucune expérience du combat, elle a su devenir une figure légendaire de combattante, puis un mythe, puisque par sa seule force de conviction, elle a probablement renversé le cours d'une guerre. Son sexe faisait partie, pour moi, des obstacles qui rendent son histoire d'autant plus incroyable et puissante.
> C'était aussi un personnage suffisamment connu du grand public, contrairement à un personnage de fiction, pour que la référence soit visible aux yeux de tous et pas seulement à un petit noyau d'amateurs de fantasy[544].

Paul Beorn n'est pas le seul auteur de notre corpus à faire explicitement référence à cette figure « grand public » notamment par l'utilisation du terme « pucelle ». Mériane, personnage principal des *Dieux sauvages*, est rapidement surnommée « pucelle » par la population. Si les dirigeants du royaume apprennent par un « premier rapport [que], seule la grâce de Wer[545], incarnée par *une pucelle*, a sauvé Doélic du désastre[546] », l'article indéfini est rapidement remplacé et le syntagme utilisé est caractéristique :

> La légende de *la pucelle de Doélic*, ainsi qu'on commençait à l'appeler, se répandait dans les campagnes à la vitesse des oiseaux[547].

Doélic est le nom du village d'origine de Mériane qu'elle a sauvé d'une attaque des fidèles d'Aska, le dieu-frère ennemi de Wer. L'appartenance est donc double : comme Jeanne et Orléans, Mériane et Doélic sont liés car la première a sauvé le second, mais ce lien est accru par les origines de la jeune fille. Lionel Davoust reconnaît également l'influence de Jeanne d'Arc sur son projet :

> Jeanne d'Arc représente un paradoxe qui m'a toujours semblé ironiquement savoureux. Nous avons là une jeune femme qui se présente comme envoyée de Dieu, sauveuse de son monde ; ce à quoi elle parvient. En conséquence de quoi, elle finit brûlée sur le bûcher par l'Église représentant ce même Dieu. (Oui, elle est rapidement réhabilitée, mais post-mortem.) Il me semblait là y avoir un terreau extrêmement riche à explorer sur la place des femmes dans les sociétés médiévales, sur le trajet d'une figure qui devient une légende plus ou moins malgré elle, ainsi que sur le traitement réservé aux femmes par les religions dogmatiques[548].

---

[544] Annexes : Réponses de quelques auteurs et autrices de fantasy à un questionnaire, p. 507.

[545] Wer est le nom du Dieu adoré par les habitants du royaume de la Rhovelle. Dieu martial, il s'oppose à son frère Aska qui cherche à prendre le pouvoir en détruisant la Rhovelle par ses créatures démoniaques.

[546] Lionel Davoust, *Les Dieux sauvages, La Messagère du ciel, op. cit.*, p. 270. Nous soulignons.

[547] *Ibid.*, p. 431-432. Nous soulignons.

[548] Annexes : Réponse de Lionel Davoust, p. 513.

Nous avons constaté que le terme « pucelle » au sujet de Jeanne d'Arc se référait davantage à sa virginité conservée qu'à son statut de jeune fille humble et modeste. Le terme, employé par les personnages de Lionel Davoust et Paul Beorn, semble également renvoyer à leur statut marital et à leur jeune âge, pour ne pas dire leur inexpérience militaire. Mais comme celle d'Orléans, la pucelle de Doélic ne correspond pas au caractère attendu chez une jeune fille de Rhovelle, royaume très misogyne, représenté entre autres par le moine guerrier Leopol, régulièrement agacé par l'insolence de la jeune femme, qualifiée alors de « péronnelle[549] », comme le prouve ses dires et ses pensées :

> Leopol serra les dents. « Il faut vraiment qu'un homme t'apprenne à tenir ta place, gronda-t-il. Fais ce que je dis avant d'épuiser définitivement ma patience. […]
> *Toi, ma petite, je vais m'assurer que tu rentres en un seul morceau pour qu'on te fasse rentrer un peu d'humilité dans la caboche. Attends de voir*[550].

Jéhanne de Diable-Vert, si elle semble moins caractérielle que Mériane, fait preuve aussi de ténacité, notamment lorsqu'il s'agit pour elle d'entrer à la *Scolia* des lieutenantes alors qu'elle n'est pas bien née :

> On avait fini par s'agacer de la voir s'entêter. Pourtant elle était faite pour cette place, c'était aussi vrai que les dix ongles de ses doigts enfoncés dans les paumes de ses mains. Elle serait lieutenante : elle avait décidé que c'était la voie que le Grand Kân[551] avait tracée pour elle. Et tous ceux qui avaient croisé son regard avant l'épreuve finale l'avaient lu dans son âme[552].

Ainsi le terme « pucelle » fait-il davantage référence à la virginité des héroïnes qu'au modèle traditionnel de la jeune fille, comme Colette Beaune le souligne pour Jeanne d'Arc. Toutefois cette virginité peut n'être qu'un motif invoqué par la comparaison avec Jeanne d'Arc pour être ensuite démenti. C'est le cas pour Cendres, le personnage principal du *Livre de Cendres*. La mise en œuvre de ce roman est particulière : il nous est présenté comme la transcription d'un manuscrit du XVe siècle relatant l'existence de Cendres, capitaine d'une troupe de mercenaire au cœur de la Bourgogne, royaume indépendant de la France. Ce manuscrit est ainsi encadré et entrecoupé par la correspondance électronique entretenue par le chercheur-traducteur, le Pr Ratcliff, avec son éditrice. Jeanne d'Arc est clairement mentionnée dans le récit encadrant lorsqu'il s'agit d'évoquer la place des femmes dans les armées :

---

[549] Lionel Davoust, *Les Dieux sauvages, La Messagère du ciel*, *op. cit.*, p. 104.

[550] *Ibid.*, p. 104.

[551] Nom du Dieu adoré dans le Royaume.

[552] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, La Perle et l'Enfant*, *op. cit.*, p. 19-20.

> *Women have always accompanied armies. Examples of their taking part in actual combat are far too numerous to quote. In AD 1476, it is only two generations since Joan of Arc led the Dauphin's forces in France : one can imagine the grandparents of Ash's soldiers telling war stories about this*[553].
>
> Les femmes ont toujours accompagné les armées. Les exemples de celles d'entre elles qui prirent effectivement part aux combats sont bien trop nombreux pour qu'on les cite. En 1476, voilà seulement deux générations que Jeanne d'Arc a conduit les forces du Dauphin en France : on imagine bien les grands-parents des soldats de Cendres en train de raconter des histoires de guerre sur cette époque[554].

Ainsi Jeanne d'Arc est invoquée dès la première page de l'introduction du roman, invitant implicitement le lecteur à comparer Cendres à ce personnage historique. Comparaison confirmée lorsque l'on retrouve le complément d'appartenance géographique : « Cendres, Jeanne d'Arc de Bourgogne[555] » / "*a Joan of Arc for Burgundy*[556]". Toutefois le terme « pucelle » n'est pas utilisé ici, remplacé par le nom de Jeanne d'Arc. Ce remplacement nous semble significatif car le récit encadré révoque la possibilité d'une Cendres pucelle dès la première page du prologue :

> *When Ash was eight years old, two of the mercenaries raped her.*
> *She was not a virgin. All the stray children played snuggling games under the smelly sheepskin sleeping rugs, and she had her particular friends. These two mercenaries were not other eight-year-olds, they were grown men*[557].
>
> À l'âge de huit ans, Cendres fut violée par deux mercenaires.
> Elle n'était pas vierge. Tous les enfants errants se câlinaient par jeu à l'abri sous les puantes couvertures de couchage en peau de mouton, et elle avait ses bons amis. Ces deux mercenaires n'étaient pas des enfants de huit ans, eux, mais des adultes[558].

Cendres ne peut donc être la « pucelle de Bourgogne », comme le constate son mari lors de leur nuit de noces, dans une nouvelle comparaison à la Pucelle d'Orléans :

> *You've been with men before. I hoped there was an outside chance it might be a rumour, that you weren't really a whore. Like the French king's maid. But you're not a virgin*[559].

---

[553] Mary Gentle, *Ash a secret history*, *op. cit.*, p. 7.

[554] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée*, *op. cit.*, p. 9.

[555] *Ibid.*, p. 63.

[556] Mary Gentle, *Ash a secret history*, *op. cit.*, p. 36.

[557] *Ibid.*, p. 13.

[558] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée*, *op. cit.*, p. 19.

[559] Mary Gentle, *Ash a secret history*, *op. cit.*, p. 110.

> Tu as déjà été avec des hommes. J'espérais qu'il y ait une vague chance pour que ce ne soit qu'une rumeur, pour que tu ne sois pas vraiment une putain. Comme la pucelle du roi de France. Mais tu n'es pas pucelle[560].

Si chez Beorn et Davoust le terme « pucelle » invoque la figure de Jeanne d'Arc, Mary Gentle procède de manière inverse : le texte invoque la figure de Jeanne d'Arc mais annule le motif de la virginité, le remplaçant par un réalisme cru et violent que Cendres rappelle à Fernando lors de leur nuit de noces :

> *Ash shifted to face him. She merely blinked at him. Both her gaze and her voice were level, flat, very slightly tinged with black humour. "I haven't been a virgin since I was six. I was raped for the first time when I was eight. Then I stayed alive by whoring." Looking for comprehension in his expression, she saw none. "Have you ever had a little maid*[561] *?"*
>
> Cendres se tourna pour lui faire face. Elle se contenta de le regarder en clignant des yeux. Elle avait le regard et la voix fermes, sans intonation, très légèrement teintés d'humour noir. « Je ne suis plus vierge depuis l'âge de six ans. J'ai été violée pour la première fois quand j'avais huit ans. Ensuite, j'ai survécu en faisant la catin. » À la recherche de compréhension dans l'expression de l'homme, elle ne trouva rien. « As-tu déjà pris une petite servante[562] ? »

Le deuxième motif que nous voudrions évoquer est celui des origines sociales de Jeanne d'Arc et de ses héritières. Les auteurs cités ont évoqué très rapidement ce motif comme essentiel à la légende de Jeanne d'Arc : il ne s'agit pas d'une jeune femme noble entraînée aux armes et à la guerre mais d'une roturière venue de la campagne. Cette extraction sociale modeste est un invariant chez les guerrières de notre corpus identifiées comme des héritières de Jeanne d'Arc, le plus souvent exagérée au regard des faits historiques sur la famille de Jeanne :

> C'est un mythe armagnac apparu en 1429. Ni les historiens ni les mythographes n'y ajoutent plus foi depuis les années 1960. En réalité, Jeanne était fille de paysans aisés[563].

Colette Beaune explique ainsi qu'« une richesse modérée se prête mal au mythe selon lequel il faut être soit très pauvre, soit très riche[564]. »

Les auteurs de notre corpus ont suivi la légende davantage que l'histoire et « leur » Jeanne d'Arc est très pauvre. Mieux encore, elle est souvent issue d'un groupe social marginal. Ainsi

---

[560] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée, op. cit.*, p. 199.

[561] Mary Gentle, *Ash a secret history, op. cit.*, p. 110.

[562] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée, op. cit.*, p. 199.

[563] Colette Beaune, *Jeanne d'Arc vérités et légendes, op. cit.*, p. 35.

[564] Colette Beaune, *Jeanne d'Arc, op. cit.*, p. 40-41.

Jéhanne est fille d'une famille de saltimbanques, dans la région du royaume la plus reculée, ce qui rend son intégration à la *Scolia* difficile :

> Elle ne s'y était guère fait d'amies parmi ses consœurs. Son accent de Basses-Terres et ses manières de villageoise n'étaient pas de mise parmi les filles des familles aisées de Royale-Terre. Des cinq provinces du royaume, Basses-Terres était la plus lointaine et la plus méprisée des bonnes gens de la capitale. « Arriéré », « pouilleux » étaient des injures que les Basses-Gens entendaient fréquemment derrière leur dos. […] Si ses parents avaient été barons ou négociants, ou mieux encore, si son père avait été Capitàn du Bailli, […] Mais fille de saltimbanques, autant dire fille de rien, personne n'avait eu l'idée de s'avilir à son commerce[565].

Ainsi dès le deuxième chapitre, Paul Beorn met l'accent sur la singularité de son héroïne au sein des lieutenantes du Bailli. Différence mise en avant également par un personnage secondaire, « la belle Elisabeth de Royale-Terre, meilleure épée de la promotion et chef de file des langues de vipère du dortoir[566] », en tout point son opposé. Si son origine sociale a isolé Jéhanne pendant sa formation, elle semble l'avantager sur le terrain, notamment lorsqu'elle doit poursuivre un voleur sur les toits de Diable-Vert, comme le remarque son acolyte Abel : « Par la Grande Croix ! Dame, vous êtes la plus fine des acrobates, c'était donc votre spécialité de cirque, n'est-ce pas[567] ? », ou lorsque son enquête l'amène à interroger des saltimbanques :

> Or la caste des saltimbanques, Jéhanne la connaissait de près pour y être née et y avoir grandi. […] Elle s'y fit introduire facilement malgré son uniforme : les saltimbanques ne portaient point dans leur cœur les gens du Bailli mais l'on pouvait délier bien des langues en glissant à l'oreille quelques mots de leur jargon secret[568].

À des origines paysannes, Mériane, dans *Les Dieux Sauvages* de Lionel Davoust, ajoute quant à elle un choix de vie très marginal :

> Aussi, entre les dangers de la nature et ceux des hommes, la jeune femme avait fait son choix. Au moins la nature n'érigeait-elle pas le tourment d'autrui en principe vertueux[569].

Cet exil volontaire fait suite à la mort d'une vieille femme, Aelig, guérisseuse du village, brûlée vive par les moines wéristes. Mais cet évènement n'est pas la seule explication. Mériane rejette également le rôle que la société des hommes souhaite lui voir endosser. Ainsi face à Leopol qui ne comprend pas son choix, elle explique :

---

[565] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, La Perle et l'Enfant*, *op. cit.*, p. 19.

[566] *Ibid.*, p. 24.

[567] *Ibid.*, p. 41.

[568] *Ibid.*, p. 56.

[569] Lionel Davoust, *Les Dieux sauvages, La Messagère du ciel*, *op. cit.*, p. 17.

> La vie que je mène me convient. J'en accepte les risques. Ce n'est pas pire que de vivre avec une famille qui me considère juste comme une jument bonne à marier et à engendrer des petits fermiers pour le baron, comme le fait ma sœur[570].

Si la société des hommes la répugne, elle vit pour autant non loin d'eux, échangeant ses produits de la chasse contre des ressources introuvables dans la nature. Ce statut de paria se révèle rapidement essentiel au déroulement de l'histoire ; c'est parce qu'elle est une paria que Leopol la réquisitionne pour le guider dans la forêt afin de trouver et de combattre une Anomalie[571] :

> Le moine n'éprouvait que mépris pour les parias rejetés en périphérie des bourgs, mais cela les rendait justement utiles à l'occasion. Ils étaient sacrifiables.
> Et qui de plus sacrifiable qu'une femme connue pour son association avec une sorcière purifiée par le bûcher nu, quatre ans plus tôt ? Le baron de Doélic avait tout expliqué à Leopol. Alors âgée de quatorze ans, Mériane avait échappé au sort de l'aînée —les Chasseurs de Vérité l'avaient jugée mal influencée et revêche, mais encore pure[572].

Ainsi, à l'instar de Jéhanne, le statut social de Mériane se révèle être un atout : loin d'être une simple villageoise, Mériane est une trappeuse, capable de suivre une piste mais aussi de repérer les dangers. Cette expérience de terrain, conséquence d'une vie pauvre, est également essentielle pour Cendres. Si Jéhanne est fille de gitans et Mériane paria d'un petit village de serfs, Cendres connaît des origines plus infamantes encore. Elle vit au cœur d'un camp de mercenaires, sans parents identifiés :

> *No one bothered to give her a name until she was two years old. Up until then, as she toddled between the mercenaries' campfires scrounging food, suckling bitch-hounds' teats, and sitting in the dirt, she had been called Mucky-pup, Grubby-face, and Ashy-arse. […] The bearded man, the Captain of the company, said, "Have you father or mother living ?"*
> *"I don't know. One of them might be my father." She pointed at random at men re-fletching bolts, polishing helmets. "Nobody says they're my mother[573]."*
>
> Personne ne se préoccupa de lui donner un nom jusqu'à ce qu'elle ait deux ans. Jusque-là, alors qu'elle trottinait en quête de nourriture entre les feux de camp des mercenaires, tétant les chiennes à la mamelle et restant assise par terre, on l'avait appelée Gribouille, Barbouille, et Cendres au cul. […] Le barbu, le capitaine de la compagnie, lui demanda : « As-tu un père ou une mère encore en vie ?

---

[570] *Ibid.*, p. 88.

[571] Il s'agit d'une déformation de la réalité, d'un trou interdimensionnel, qui transforme en bête démoniaque ceux, hommes comme animaux, qui y entrent. Ces Anomalies apparaissent et disparaissent aléatoirement. La forêt où vit Mériane se situe dans une de ces « zones instables ».

[572] *Ibid.*, p. 79.

[573] Mary Gentle, *Ash a secret history*, *op. cit.*, p. 13-14.

— J'sais pas. C'est peut-être l'un de ceux-là, mon père. » Elle indiqua au hasard des hommes en train d'empenner de frais leurs carreaux, de polir leur casque. « Personne n'avoue être ma mère[574]. »

La petite fille grandit ainsi parmi les mercenaires, sans parents ni famille de sang. C'est bien plus tard dans le récit que le lecteur, et l'héroïne, découvrent la vérité des origines de Cendres auprès de la Faris, la générale des armées carthaginoises, qui ressemble étrangement à Cendres :

"Whose bastard am I ? "
"Nobody's."
[...]
"What do you mean, nobody ? You can't mean I'm legitimate. Whose family is it ? What family do you come from ?"
" No one's."
[...]

"You're no more legitimate than me," the Faris said. "I'm slave-bred." [...] "Whoever my parents were, they were slaves in Carthage. The Turks have their janissaries, Christian children they steal and raise up as fanatical warriors for their own country. My – father – did something like that. I'm slave-bred," she repeated softly, "a bondswoman: and I suppose you are, too. I'm sorry if you were hoping for something better than that." [...] "I don't suppose the amir *Leofric would be pleased that I'm telling you. His family have been breeding for a Faris for generations. I am their success. You must be—"*

"One of the rejects," Ash cut in[575].

« De qui suis-je la bâtarde ?
– De personne.
[…]
« Comment ça, personne ? Tu ne veux quand même pas dire que je suis une enfant *légitime*. De quelle famille s'agit-il ? De quelle famille viens-tu ?
– D'aucune. »
[…]
« Tu n'es pas plus légitime que moi, déclara la Faris. Je suis issue d'esclaves. […] Qui que mes parents aient pu être, poursuivit la Faris, ils étaient esclaves à Carthage. Les Ottomans ont leurs janissaires. Des enfants chrétiens qu'ils enlèvent et éduquent afin qu'ils deviennent des guerriers fanatiques pour leur nouveau pays. Mon…père… a accompli quelque chose de très semblable. Je suis issue d'esclaves, répéta-t-elle doucement. Une serve : et je suppose que c'est également ton cas. Je suis désolée si tu espérais mieux que cela. […] Je ne crois pas que l'*amir* Léofric apprécierait que je te parle de ça. Sa famille cherche à obtenir par élevage une Faris depuis des générations. Je suis leur réussite. Toi, tu dois être…
– Un des rebuts, coupa Cendres[576].

[574] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée, op. cit.*, p. 19-21.

[575] Mary Gentle, *Ash a secret history, op. cit.*, p. 191-192.

[576] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée, op. cit.*, p. 353-354.

Le statut social de Cendres, déjà humble, connaît une chute infamante : la capitaine n'a pas de famille, mais un maître, un propriétaire légitime de sa personne. Pire encore, elle est une expérience apparemment ratée de ce maître. Ces découvertes bouleversent l'héroïne, ce que nous analyserons plus avant dans notre étude.

Les origines humbles de Jeanne d'Arc participent à l'édification de son mythe : elles sont, nous l'avons vu, exagérées pour affirmer le caractère miraculeux, divin, de sa quête. Les auteurs de fantasy ont également forcé le trait pour créer, à cet égard, des anti-héroïnes : une gitane, une paria et une esclave. Les auteurs choisissent de s'éloigner de l'archétype du jeune héros aux origines nobles[577], préférant des personnages qui ne semblaient pas voués à de grands destins, tout comme Jeanne d'Arc.

Pour terminer cette étude de l'influence de la figure de Jeanne d'Arc en fantasy, nous ne pouvons manquer d'évoquer le motif des voix. Ce sujet est abordé par Colette Beaune et semble complexe : les données historiques évoquent peu les voix, « tout ce que nous savons sur les voix provient du procès de condamnation. Mais Jeanne a le souci d'en dire le moins possible sur le sujet[578] […] ». De prime abord, il existe une alternance entre le pluriel et le singulier : qui parle à Jeanne ? Les textes évoquent un conseil d'anges mais aussi Dieu lui-même. La fréquence est également intéressante car inégale :

> Quand il fallut qu'elle vînt en France, la voix se manifesta deux à trois fois par semaine ; sur le chemin de Chinon, la voix venait « fréquemment ». En prison, elle entend la voix trois fois par jour […] Elle les entend plus facilement quand elle a jeûné, le vendredi ou en Carême. Elles se manifestent plus facilement aussi quand Jeanne est seule et peut s'absorber dans la prière, mains jointes, les yeux au ciel[579].

Malgré les réticences de la Pucelle, les questions « de plus en plus précises des juges […] conduisent à l'identification progressive des voix à saint Michel, sainte Catherine et sainte Marguerite[580]. »

Dans notre corpus, Mériane semble la plus proche de Jeanne d'Arc sur le sujet des voix. Dans cette œuvre, l'existence du dieu Wer et de son frère Aska est attestée et véridique. Leur échange ouvre le roman. Le lecteur assiste ensuite à l'élection du Héraut de Wer, celui qui porte

---

[577] Chapitre 1. 1. B. c. La fantasy épique vue par la marge, p. 79.

[578] Colette Beaune, *Jeanne d'Arc, op. cit.*, p. 307.

[579] *Ibid.*, p. 307-308.

[580] *Ibid.*, p. 310.

sa parole aux hommes, mais il s'agit dans un premier temps de Leopol. Toutefois celui-ci rejette cette voix :

> « *Traverse, Leopol !* murmura la voix. *Je te protégerai !* »
> La voix résonnait autour de lui sans point d'origine précis, en échos lointains, comme si elle avait parcouru une longue distance avant de lui parvenir.
> Une authentique terreur commençait à enfoncer les portes de sa forteresse mentale, à s'infiltrer le long de son échine. […]
> « *Je suis l'Immortel, ton Dieu, et Je t'ai choisi.* »
> Les portes de la forteresse s'ouvrirent à la volée. La terreur referma sur lui son étreinte gelée. Il se noya dans sa folie.
> « *Noooon !* hurla Leopol en portant ses poings à ses tempes. Mon esprit est la citadelle de Dieu ! Je fermerai mes portes au doute, je me couperai de tout mensonge…
> *– Inutile de me répéter Ma litanie, Mon fils. C'est bien à Moi que tu parles. Enfin ! J'attends ta venue depuis plus de cinq décennies. A présent, viens ! Aie la foi ! Traverse le feu magique, je ferai de toi Mon Héraut ! Tu incarnerais Ma voix*[581] *!* »

Leopol refuse la parole divine et c'est Mériane qui le voyant paralysé, sans comprendre ce qu'il vit, se détermine :

> « Braque de Wer, cracha Mériane, si tu n'y vas pas, moi j'y vais ! »
> Comme à travers un rêve, Leopol la vit brandir sa hache, les traits serrés par la détermination. Elle s'élança vers la table et les deux jeunes gens.
> Pénétra la barrière[582].

C'est donc à cause du manque de foi de Leopol que Mériane se trouve choisie par Wer. Contrairement à Jeanne d'Arc, il est très difficile pour Mériane d'accepter cette voix, qu'elle assimile dans un premier temps à une hallucination due à son voyage dans l'Anomalie. Puis, comprenant peu à peu la situation, elle s'exclame : « Allez parler à quelqu'un d'autre ! Je ne veux pas vous entendre. Je ne vous aime pas. Je ne suis même pas sûre que vous existiez[583] ! ». Mériane a des raisons de douter de la nature divine de cette voix : la religion weriste opprime les femmes, elles « doivent expier ! Wer n'aurait jamais choisi une femme comme Héraut ; je ne suis pas pieuse, mais ça au moins, je le sais[584] ! ».

Ainsi, comme Jeanne d'Arc, Mériane entend bien une voix d'essence divine. Toutefois cette jeune ermite n'est pas très croyante et rechigne à accepter son nouveau rôle de Héraut. Si

---

[581] Lionel Davoust, *Les Dieux sauvages, La Messagère du ciel, op. cit.*, p. 129-130.

[582] *Ibid.*, p. 129-130.

[583] *Ibid.*, p. 157.

[584] *Ibid*. p. 175.

elle finit par embrasser sa mission, c'est à contrecœur, dans l'espoir de sauver l'humanité de la destruction, et pourquoi pas, changer la condition des femmes.

> « Grâce à vous, poursuivit-elle en murmurant agressivement entre ses dents, grâce à votre clergé, nous sommes des demi-humains dont l'existence ne se justifie que rattachée à un homme. Votre propre croisé l'a dit, ce…Leopol. Vous avez beau tout voir, je ne crois pas que vous compreniez l'hostilité que j'ai essuyée rien qu'en décidant de quitter la ferme de mes parents et de vivre par moi-même. […]
> – *T'es-tu seulement demandé pourquoi Je t'ai choisie, Mériane ?* »
> Elle se figea en relevant la tête avec stupéfaction.
> « *Oui…* fit-il avec douceur. *Peut-être que les temps doivent changer. Peut-être que tu peux participer à leur avènement. Mais rien ne se produira si Aska conquiert le royaume.* […]
> *Non seulement sauver la Rhovelle*, songea Mériane, *mais créer un royaume différent, plus juste, avec l'appui de Dieu en prime ? Et être l'architecte de ce changement, pour l'avenir*[585] *?*

L'évocation de Leopol dans cet échange n'est pas anodine, car elle vient souligner le manque d'honnêteté de Wer : il a choisi Mériane par défaut, par accident, ce que Mériane ignore, contrairement à Jeanne d'Arc qui entendait ses voix depuis l'enfance.

Les deux autres héroïnes de notre corpus acceptent plus facilement les voix qu'elles entendent, mais leurs auteurs ont détourné les motivations et origines des voix divines. La Jéhanne de Paul Beorn entend bien une voix lui parler à l'oreille. Dès l'ouverture du roman, cette voix se manifeste par un discours direct retranscrit en italique, procédé typographique qui la distingue nettement des discours tenus par les autres personnages, comme nous avons déjà pu le voir dans le roman de Lionel Davoust :

> « *J'ai grand soif.* »
> Jéhanne ouvrit les pans de son garde-corps et inclina la tête jusqu'à toucher du menton le col entrouvert, pour plus de discrétion.
> – Taisez-vous !
> « *Je ne me tairai point tant que vous ne m'aurez point donné à boire !* »
> – Taisez-vous donc[586] !

Cette voix, entendue d'elle seule, provient d'une perle qu'elle porte en boucle-d'oreille. Dans un monde où la magie, bien qu'interdite, existe, Jéhanne n'est pas étonnée de découvrir un jeune homme, Abel, enfermé dans ce bijou « ramassé dans le désert[587] ». Mais ce n'est que tardivement dans le roman qu'Abel raconte à Jéhanne, et par son entremise au lecteur, ce qui lui est arrivé :

---

[585] *Ibid.*, p. 303-304.

[586] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, La Perle et l'Enfant*, *op. cit.*, p. 7.

[587] *Ibid.*, p. 122.

> […] Et moi ce que je voulais… eh bien puisqu'il faut parler vrai, je voulais une fille avant la prochaine bataille. Les hussards pégasiers sont la cible préférée des archers, savez-vous, et ils font des proies faciles […] J'avais vu tant de camarades périr que je ne voulais point repartir sans avoir connu la jouissance avec une damoiselle, […] Je voulais une fille qui m'aime, ou à tout le moins, qui souhaite l'affaire avec moi […] Nous avons pris sa couche après les quelques minauderies d'usage et…eh bien je me suis réveillé perle, tout simplement, et à la place de ma donzelle aux seins purs, une horrible vieille sorcière me regardait à travers la nacre[588]. »

Ce récit se prolonge sur plusieurs pages, permettant à Jéhanne de comprendre que la sorcière qui manipule la ville de Diable-Vert et l'ensorceleuse d'Abel ne font qu'une et même personne, mais aussi que délivrer la ville permettra de libérer le jeune homme. Il apparaît ici que la voix entendue par Jéhanne n'a rien de divin. Au cours des deux romans formant la saga, Jéhanne entend d'autres voix, celles de sorcières tentant de la charmer notamment, mais Abel demeure la voix principale qui l'interpelle – il ne retrouve son corps qu'à la fin du second tome. La divinité est pourtant présente : l'enfant que la jeune lieutenante trouve et recueille se révèlera être une réincarnation du Grand Khân, « le premier et le plus grand de tous les Dieux humains[589] » selon les informations données par les annexes au second tome.

Si Abel n'est pas une divinité ayant choisi Jéhanne comme porte-parole, il a tout de même une fonction similaire à celle des voix de Jeanne d'Arc ou à celle de Wer pour Mériane : conseiller militaire. Comme la Pucelle d'Orléans, nos Pucelles de fantasy ont pour caractéristique première leur inexpérience militaire : si Mériane sait manier la cognée, elle est avant tout une forestière, une trappeuse et Jéhanne sort tout juste de l'école de lieutenantes. Lorsqu'elle se retrouve à manier un Sabre-Loi, épée magique réservée à l'élite militaire, Abel la conseille, déployant tout un vocabulaire d'escrimeur :

> *« Contre-Sixte à gauche et attention : Double-Quinte sur le moustachu, n'oubliez pas votre dextre, bon sang, il va feinter et se fendre sur Tierce-Haute ! Demi-Volte, Demi-Volte immédiatement, Passe-Avant, attention au cadavre, Passe-Arrière, feinte[590] ! »*

Mériane reçoit également des conseils en stratégie de la part du dieu belliqueux, comme elle l'explique à Leopol avec qui elle s'entraîne au maniement de l'épée dans le deuxième tome de la saga :

> « Quand as-tu appris cela ? souffla-t-il.
> – À l'instant, fit-elle.

---

[588] *Ibid.*, p. 123-127.

[589] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, Le Hussard amoureux, op. cit.*, p. 250.

[590] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, La Perle et l'Enfant, op. cit.*, p. 93.

– Quoi ?
– Dieu m'a prévenue de ton plan, expliqua-t-elle. Il a vu ta posture, senti venir le piège. » Mériane pouffait à demi. « Il m'a expliqué comment briser ta garde… Alors j'ai voulu essayer et, visiblement, j'ai réussi. […] il voit à travers mes yeux et autour de moi, bien plus que je n'en suis consciemment capable. En lisant ta position, ton regard, il peut anticiper tes coups et guider mes réactions. […] Pour tout dire, je m'entraîne aussi à ça avec toi. Pour accélérer mes réactions à ses instructions et apprendre à mieux lui montrer ce qu'il a besoin de voir pour m'aider[591]. »

La voix entendue par Cendres dans la saga de Mary Gentle est également un conseiller militaire hors pair. Cendres l'entend pour la première fois alors qu'elle n'est qu'une enfant spectatrice d'une bataille. Elle s'interroge alors sur la tactique à utiliser et entend une voix lui répondre télépathiquement, discours retranscris en italique dans les textes :

'If you are outnumbered, you cannot meet them in separate units. Form a wedge. A wedge-shaped formation with the point towards the enemy, then your flank archers can shoot without hitting your men in front. When their foot troops attack, they must face your weapons on each of your flanks. Send in your heavy armoured men to break their flank[592].'

« Si vous êtes en infériorité numérique, vous ne pouvez pas les affronter en unités séparées. Formez un coin. Une disposition en coin, la pointe orientée vers l'ennemi, et ainsi les arches du flanc peuvent tirer sans toucher vos hommes sur le devant. Lorsque leurs fantassins attaqueront, ils devront affronter vos armes sur chaque flanc. Envoyez vos fantassins en armure lourde briser leur flanc[593]. »

Le vocabulaire est ici aussi très précis et professionnel. Mais contrairement à Abel ou à Wer qui, bien que sans enveloppe corporelle, développent une véritable personnalité, la « voix du saint » comme la nomme Cendres, délivre uniquement des informations pratiques. Elle ne développe aucune forme d'intimité avec l'héroïne :

She mumbled into the velvet lining of her bevor, "Fifty mounted men. Full harness. Eighty-one with me, medium armour."
'How are the enemy armed?'
"Lances, maces, swords. No missile weapons at all."
'Charge the enemy before the enemy is reinforced[594].'

Dans le rembourrage en velours de sa bavière, elle marmonna : « Cinquante hommes à cheval. En harnois complet. Quatre-vingt-un avec moi, en demi-armure. »
« *Comment l'ennemi est-il armé ?* »
« Lances, masses d'armes, épées. Pas d'armes à projectiles. »
« *Chargez l'ennemi avant qu'il ne reçoive des renforts[595] !* »

---

[591] Lionel Davoust, *Les Dieux sauvages, Le Verrou du fleuve, op. cit.*, p. 92-93.

[592] Mary Gentle, *Ash a secret history, op. cit.*, p. 27.

[593] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée, op. cit.*, p. 47.

[594] Mary Gentle, *Ash a secret history, op. cit.*, p. 43.

[595] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée, op. cit.*, p. 74.

Cet interlocuteur s'avère n'être ni divin, ni humain. Cendres apprend avec le lecteur que la Faris, la générale des armées wisigoths, entend également une voix : celle d'une machine spécialisée en tactiques militaires. Cette découverte interroge Cendres et ses proches :

> *"Are your voices the same as hers?"*
> *[...] "You mean, is my saint nothing? [...] Is it a demon speaking to me? Am I hearing a machine's voice, the way they say she does? I don't know. [...] Can she do what they say she does? Can she hear some, some device, halfway across the middle sea*[596] *?"*
>
> – Est-ce que tes voix sont les mêmes que les siennes ? »
> […] « Tu veux dire, est-ce que mon saint n'est *rien* ? […] Est-ce que c'est un démon qui me parle ? Est-ce que j'entends la voix d'une machine, comme on raconte qu'elle en entend une, elle ? *Je n'en sais rien.* […] Est-elle capable d'accomplir ce qu'on raconte ? Peut-elle entendre un…un *engin*, de l'autre côté de la mer médiane[597] ? »

Issue des mêmes expériences que cette jeune femme qui lui ressemble tant, Cendres comprend que « *si comme elle, je suis le fruit d'un élevage, et qu'elle entend des voix venues d'une machine tactique, alors, c'est de là que vient* ma *voix*[598]. » / "*If I was bred like her, and she hears voices from a tactical machine, then that's where* my *voice comes from*[599]." Cette conclusion terrifie l'héroïne qui doit alors faire passer la rumeur qu'elle propage depuis des années pour un mensonge :

> *"[...] I understand that you, also, hear 'voices'."*
> *"Now that isn't a rumour. That's a downright lie." Ash managed to guffaw coarsely.*
> *"Who do you think I am, the Pucelle? You'll be telling me next that I'm a virgin!"*
> *"No voices? Merely a useful lie?" the Visigoth general suggested mildly.*
> *"Well, I'm hardly likely to deny it, am I? The more Godly I sound, the better off I'm going to be*[600]*."*
>
> « […] J'ai cru comprendre que, toi aussi, tu entends des *voix*.
> — Ça, ce n'est pas une rumeur. C'est carrément un mensonge. » Cendres réussit à s'esclaffer bruyamment. « Pour qui tu me prends ? Pour la Pucelle ? Tu vas finir par me prétendre vierge !
> — Pas de voix ? Un simple mensonge de commodité ? suggéra le général wisigoth d'une voix douce.
> — Ma foi, je ne vais pas aller démentir, quand même ? Plus je semble inspirée par Dieu, et plus ça m'arrange[601]. »

---

[596] Mary Gentle, *Ash a secret history*, *op. cit.*, p. 172.

[597] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée*, *op. cit.*, p. 316.

[598] *Ibid.*, p. 358.

[599] Mary Gentle, *Ash a secret history*, *op. cit.*, p. 194.

[600] *Ibid.*, p. 194.

[601] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée*, *op. cit.*, p. 357-358.

Malgré sa mise en scène, Cendres sera enlevée par les Carthaginois pour être ramenée à son propriétaire, Léofric, intéressé par ce « rebut[602] » / "*reject*[603]"survivant.

Ainsi ce motif essentiel au mythe de Jeanne d'Arc se voit transformé, parfois même dévoyé, par les auteurs de fantasy : les voix divines ou angéliques deviennent celles d'un simple jeune homme naïf victime d'une sorcière ou bien encore d'une machine, un « ordinateur tactique[604] » / "*tactical computer*[605]" utilisé par l'ennemi. Associées au motif de la « pucelle » et à celui des origines sociales modestes, ces « voix » intérieures ravivent le mythe de Jeanne d'Arc, guerrière historique incontournable et universelle pour les auteurs de fantasy.

b. Redécouverte de guerrières oubliées

Les usages en fantasy sont divers et variés : s'approprier des figures célèbres pour inventer de nouveaux personnages permet de créer à peu de frais une connivence avec le lecteur qui reconnaît immédiatement les références et clins d'œil, comme nous l'avons vu avec la figure de Jeanne d'Arc. Ce recyclage continuel d'une figure ou d'un mythe est caractéristique de la culture populaire. Toutefois certains auteurs peuvent adopter un parti pris différent, utilisant la fantasy comme vecteur de découverte ou de redécouverte de figures plus ou moins oubliées.

C'est le cas de Jean-Laurent Del Soccoro qui a revendiqué sa volonté de faire émerger une guerrière tombée quelque peu dans l'oubli[606] avec son roman éponyme *Boudicca*. À la question, « Dans le cas d'une réécriture de l'histoire d'une guerrière préexistante, pouvez-vous expliquer le choix de cette figure plutôt qu'une autre ? », il nous a répondu :

> La volonté de faire connaitre un personnage historique. Je m'inscris dans la démarche de la dessinatrice et autrice Pénélope Bagieu avec ses *Culottées* qui met en avant des personnalités féminines historiques méconnues.
> Autre point, le personnage de Boudicca a une histoire qui se prête à un roman, par le contenu de sa vie et par les thèmes qu'elle permet d'aborder (l'insurrection, la révolte[607]…)

---

[602] *Ibid.*, p. 354.

[603] Mary Gentle, *Ash a secret history*, *op. cit.*, p. 192.

[604] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée*, *op. cit.*, p. 358.

[605] Mary Gentle, *Ash a secret history*, *op. cit.*, p. 194.

[606] Un oubli qu'il faut relativiser : Boudicca connaît une notoriété certaine en Grande-Bretagne. Mais en tant qu'auteur français, Jean-Laurent Del Soccoro s'empare d'une figure inscrite dans la culture anglosaxonne, moins connue en France.

[607] Annexes : Réponse de Jean-Laurent Del Soccoro, p. 512-513.

La référence à Pénélope Bagieu est intéressante. De prime abord publiées sous formes de planches hebdomadaires sur un blog[608], ses courtes biographies dessinées de « femmes qui ne font que ce qu'elles veulent », luttant contre les codes sociaux et le patriarcat, ont été réunies en deux tomes intitulés *Culottées, Des Femmes qui ne font que ce qu'elles veulent*[609]. Y figurent d'ailleurs quelques combattantes comme la reine du Ndongo et du Matamba, Nzinga, les sœurs rebelles Las Mariposas ou encore la guerrière et chamane Lozen.

Selon Jean-Laurent Del Soccoro, Boudicca fait partie de ces « personnalités féminines historiques méconnues ». Cette méconnaissance s'explique par le peu de documents que nous avons sur cette reine celte. Née vers 30, elle est présentée comme reine du peuple des Iceni dans les *Annales*[610] de Tacite, qui ne s'étend pas sur cette épouse punie par les Romains :

> Le roi des Icéniens, Prasutagus, célèbre par de longues années d'opulence, avait nommé l'empereur son héritier, conjointement avec ses deux filles. Il croyait que cette déférence mettrait à l'abri de l'injure son royaume et sa maison. Elle eut un effet tout contraire : son royaume, en proie à des centurions, sa maison, livrée à des esclaves, furent ravagés comme une conquête. Pour premier outrage, sa femme Boudicca est battue de verges, ses filles déshonorées : bientôt, comme si tout le pays eût été donné en présent aux ravisseurs, les principaux de la nation sont dépouillés des biens de leurs aïeux, et jusqu'aux parents du roi sont mis en esclavage[611].

Il lui attribue également un discours adressé aux Bretons en révolte :

> Boudicca, montée sur un char, ayant devant elle ses deux filles, parcourait l'une après l'autre ces nations rassemblées, en protestant « que, tout accoutumés qu'étaient les Bretons à marcher à l'ennemi conduits par leurs reines, elle ne venait pas, fière de ses nobles aïeux, réclamer son royaume et ses richesses ; elle venait, comme une simple femme, venger sa liberté ravie, son corps déchiré de verges, l'honneur de ses filles indignement flétri. La convoitise romaine, des biens, était passée aux corps, et ni la vieillesse ni l'enfance n'échappaient à ses souillures. Mais les dieux secondaient enfin une juste vengeance : une légion, qui avait osé combattre, était tombée tout entière ; le reste des ennemis se tenait caché dans son camp, ou ne songeait qu'à la fuite. Ils ne soutiendraient pas le bruit même et le cri de guerre, encore moins le choc et les coups d'une si grande armée. Qu'on réfléchît avec elle au nombre des combattants et aux causes de la guerre, on verrait qu'il fallait vaincre en ce lieu ou

---

608 http://lesculottees.blog.lemonde.fr/, consultée le 20 juillet 2019.

609 Pénélope Bagieu, *Culottées, Des Femmes qui ne font que ce qu'elles veulent*, Paris, Gallimard, 2016-2017, 2 tomes.

610 J. L. Burnouf, *Œuvres complètes de Tacite traduites en français avec une introduction et des notes*, Paris, 1859, mise en ligne : http://bcs.fltr.ucl.ac.be/TAC/AnnXIV.html#F.Pacification, consultée le 20 juillet 2019.

611 *Ibid.*, Livre XIV.

> bien y périr. Femme, c'était là sa résolution : les hommes pouvaient choisir la vie et l'esclavage[612]. »

Au IIe siècle, Dion Cassius donne davantage de détails sur Boudicca dans son *Histoire Romaine*[613], mais sa version diverge de celle de Tacite : la reine devient seulement une femme de « race royale », elle meurt non pas par le poison mais de maladie et il lui attribue également une fonction de prêtresse, ajoutée à celle de cheffe de guerre :

> […] À ces mots, elle lâcha, comme pour une sorte de divination, un lièvre de son sein, et la course de l'animal ayant donné un présage heureux, la multitude tout entière poussa des cris joyeux; Bunduica alors, levant une main vers le ciel : « Je te rends grâces, dit-elle, Adrastée ; femme, j'invoque une femme, moi qui commande non aux portefaix d'Égypte, comme Nitocris, ou aux marchands d'Assyrie, comme Sémiramis (c'est des Romains que nous avons appris ces exemples), ou aux Romains eux-mêmes, comme jadis Messaline et ensuite Agrippine (aujourd'hui, Néron a bien un nom d'homme, mais, en réalité, c'est une femme ; et la preuve, c'est qu'il chante, qu'il joue de la lyre et s'occupe à se parer) ; mais à des hommes, à des Bretons, qui ne savent pas, il est vrai, cultiver la terre ou exercer un métier, mais qui ont parfaitement appris à faire la guerre, et qui tiennent pour communs tous leurs biens, pour communs leurs enfants et leurs femmes, lesquelles ainsi ont autant de cœur que les hommes. Reine de tels hommes et de telles femmes, je t'adresse mes vœux et je te demande la victoire, le salut et la liberté contre des hommes violents, injustes, insatiables, sacrilèges[614] […]

Le discours attribué à Boudicca est bien plus développé par Don Cassius, tout comme son rôle d'instigatrice de la révolte bretonne, alors que ce lien n'est pas explicite chez Tacite. Par ce discours, elle s'inscrit dans une lignée de reines guerrières légendaires, notamment Sémiramis[615] et Nitocris[616]. Cependant les informations restent vagues et partiales. Tacite et Don Cassius font partie du camp des vainqueurs et la postérité de Boudicca en découle : lorsque Tacite est redécouvert à la Renaissance, les critiques sont acerbes avec la reine celte. Zbigniew Herbert le souligne aussi dans *Le Labyrinthe au bord de la mer*[617], recueil d'essais sur l'Antiquité grecque et latin parus entre 1965 et 1973 en Pologne, alors qu'il évoque la conquête de la Bretagne :

---

[612] *Id.*

[613] Dion Cassius, *Histoire Romaine*, IIe siècle, publié en ligne : http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Dion/livre62.htm, consultée le 20 juillet 2019.

[614] *Ibid.*, Livre 62.

[615] Reine d'Assyrie, -IXe av. JC.

[616] Reine semi-légendaire d'Égypte. Elle aurait succédé à son mari de -2152 à -2150 av. JC.

[617] Zbigniew Herbert, *Le Labyrinthe au bord de la mer*, trad. Brigitte Gautier, Paris, Le Bruit du temps, 2011. Édition révisée en 2015.

> Toute l'histoire de la conquête est comme une fresque, effacée en de nombreux endroits. C'est une affaire périphérique et son histoire doit être recréée à partir de fragments dispersés, conservés dans les écrits des historiens de l'empire. Ce ne sont pas des témoins oculaires mais des informations obtenues de « seconde main », souvent très sommaires et imprécises. […] Il est parfois impossible de citer le nom des peuples qui combattirent les Romains[618].

Si aujourd'hui Boudicca est reconnue outre-Manche comme une figure du courage et de la résistance, elle reste une figure discrète en France : elle n'a pas de notice à son nom dans le *Dictionnaire des mythes féminins* dirigé par Pierre Brunel. Considérant les sources sur cette reine, le choix de Jean-Laurent Del Soccoro est intéressant et nous y reviendrons ultérieurement : son roman se présente comme une « biographie historique et onirique » selon la quatrième de couverture, écrite à la première personne du singulier, revenant sur la naissance de Boudicca, traumatique puisque sa mère meurt en couches, jusqu'à l'épilogue, dans lequel le « je » n'est plus celui de Boudicca mais celui de l'une de ses filles. La vie de Boudicca est bien au cœur du roman, plus que les évènements rapportés par les historiens romains : la destruction de Camulodunum, Londinium et Verulamium puis la défaite des troupes de Boudicca sont ramassées dans le bref résumé de l'épilogue. Jean-Laurent Del Soccoro s'est intéressé à la vie de la jeune reine, à son enfance, son mariage, puis à la dégradation progressive des relations des Celtes avec Rome, menant à la révolte. Les derniers mots du roman, prêtés à la fille de l'héroïne, illustrent parfaitement l'objectif de l'auteur :

> Je vous donne à présent ses mots pour que *vous n'oubliiez jamais son nom* : elle était Boudicca, fille d'Antedios et des deux Andraste, reine des Icènes.
> Ma mère[619].

Le travail biographique de Jean-Laurent Del Soccoro est tel que la classification générique de son roman en fantasy peut interroger : ne s'agirait-il pas d'un roman historique ? La présence d'une bibliographie historique à la fin de l'ouvrage pourrait confirmer cette hypothèse. Toutefois l'auteur évoque une « biographie onirique » et le sens de cet adjectif peut être double : la biographie développée par Jean-Laurent Del Soccoro, si elle se fonde sur des documents historiques, reste imaginaire, fictive. Mais cet adjectif prend un autre sens lors de la lecture du roman : Boudicca est conseillée par le druide Prydain et fait l'expérience de visions prophétiques grâce aux fumées et herbes chamaniques :

---

[618] Zbigniew Herbert, « La leçon de latin », *Le Labyrinthe au bord de la mer*, *op. cit.*, p. 220.

[619] Jean-Laurent Del Soccoro, *Boudicca*, *op. cit.*, p. 238. Nous soulignons.

> Prydain commence à incanter. Mon corps se fait de plus en plus lourd. Je sens la pierre des dieux se réveiller sous moi au fur et à mesure qu'il prononce des mots qui me sont inconnus. […]
> – Tu dois sceller ton rêve. Qu'as-tu vu, Boudicca ?
> – Plus tard, Prydain…
> – Non, maintenant !
> Je vois qu'il lui en coûte de me brusquer ainsi. Prise d'une nausée d'image, je vomis les phrases avant de m'effondrer dans ses bras :
> – J'ai rencontré un aigle qui était empereur. Il était seul et fou. Je lui ai offert la paix. Il m'a rendu son arme avant de s'en retourner chez lui. Mais le fils de l'aigle viendra à son tour sur l'île[620].

Ce cadre très réaliste, légèrement empreint de magie, permet à Jean-Laurent Del Soccoro de mettre en lumière une figure féminine oubliée de manière revendiquée. Mais d'autres auteurs de fantasy peuvent utiliser des figures *a priori* méconnues non pour les remettre en lumière mais pour appuyer une réflexion sur le genre et l'identité.

Nous nous intéresserons ici au diptyque d'Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*. Comme le roman de Jean-Laurent Del Soccoro, le nom de l'héroïne apparait dès le titre et peut, dès lors, faire appel à « l'encyclopédie personnelle » du lecteur en invoquant le chevalier d'Éon.

Personnage sulfureux, le chevalier d'Éon (1728-1810) a mené une vie rocambolesque : recruté par le « Secret du Roi » – la première structure de services secrets organisée en France – il a pour mission de convaincre la tsarine Elisabeth Ière de s'allier à la France dans le conflit à venir, la Guerre de Sept ans. S'il y parvient, contrairement aux ambassadeurs français, c'est grâce à son extravagance, son goût pour les fêtes et les plaisirs de la vie. C'est à la cour impériale qu'il expérimente les bals costumés pendant lesquels les invités se travestissent. Après la guerre, le chevalier est envoyé en Angleterre pour négocier au mieux le traité de paix pour la France. Il sera ensuite mandaté pour fomenter un plan d'invasion de la Grande Bretagne. Ambassadeur par intérim, il mène un train de vie dispendieux, développant une « diplomatie façon d'Éon » : n'avoir que des amis dans le camp ennemi. Malgré son efficacité, les excès de l'espion-ambassadeur agacent le pouvoir royal français. Remplacé, déchu, d'Eon tente de faire chanter le pouvoir royal qui souhaite récupérer des documents compromettants pour la France. Fuyant la justice, il se réfugie alors auprès de ses amis anglais en se déguisant à nouveau en femme. Toutefois c'est son ambiguïté de genre qui l'a rendu célèbre : après avoir passé quarante-neuf ans de sa vie comme un homme, il finit son existence sous une identité féminine, pris à son propre piège, pendant trente-deux ans ! Affirmant avoir toujours été une femme

[620] Jean-Laurent Del Soccoro, *Boudicca, op. cit.*, p. 47-51.

déguisée en homme, il est pris au mot par la cour française : il perd son grade militaire pour être nommé Mademoiselle d'Eon. Sa vie se termine en Grande Bretagne, où il survit en participant à des duels publics contre rémunération.

Ce personnage à la vie « romanesque » connaît une postérité très particulière : devenu le « Saint patron des travestis[621] », le chevalier d'Éon, mis en scène au cinéma, dans la chanson française mais aussi les mangas et animés japonais, est devenu une figure de la pop culture[622]. Il faut noter que si dans les œuvres les plus récentes (l'animé de Furuhashi et le manga d'Agnès Maupré), le chevalier d'Éon est bien identifié comme un homme qui peut se déguiser en femme, les œuvres les plus anciennes, comme le film d'Audry (1959), font du personnage une femme élevée et habillée comme un homme. La supercherie du chevalier s'est ainsi maintenue jusqu'au XXe siècle, ce qui peut expliquer l'utilisation de son nom pour le personnage principal du diptyque d'Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon :* Eona est une jeune fille qui, depuis quatre ans, se fait passer pour un garçon, supprimant la terminaison de son prénom pour le masculiniser. Si l'univers de cette saga est très éloigné de la cour française, et européenne, du XVIIIe siècle – Eon évolue dans une Chine imaginaire – l'invocation de la figure du chevalier français dès le titre place les romans sous le sceau du trouble identitaire. Cette thématique est essentielle dans le roman, pour le personnage d'Eon en premier lieu, mais également pour un autre personnage : Dame Dela, un Contraire pour reprendre la terminologie du roman, un homme s'identifiant comme femme. Ainsi, si le personnage principal porte ce nom connu du public, il n'est pas le seul concerné. Dame Dela et Eon sont construites en miroir l'une de l'autre et la notion de déguisement est retournée : c'est lorsqu'elles doivent retrouver les habits associés à leur sexe biologique qu'elles se sentent costumées, mal à l'aise.

> *[…], clearing to reveal Dela's approaching figure. Even dressed as a fisherman, and with her arm in a sling, she walked like a court lady, a graceful sway at odds with the rough tunic and trousers. Since she vas a Contraire—a man who chose to live as a woman—her return to manly clothes and habits had seemed like an easy disguise. Not so. But then, who was I to talk? After four years of pretending to be a boy, I found my return to womanhood just as awkward. I eyed Dela's small hurried*

[621] http://www.slate.fr/lien/53731/chevalier-eon-travesti-portrait, consultée le 25 juillet 2019.

[622] 1959 : *Le Secret du chevalier d'Eon*, film réalisé par Jacqueline Audry ; 1972 : *La Rose de Versailles*, manga de Riyoko Ikeda. Adapté au cinema par Jacques Demy en 1978 sous le titre *Lady Oscar*. Adapté en animé de quarante épisodes en 1979 ; 1987 : mention du chevalier dans la chanson *Sans Contrefaçon* de Mylène Farmer, album *Ainsi soit je…* ; 2006 : *Le Chevalier d'Eon*, Animé de vingt-quatre épisodes de Kazuhiro Furuhashi ; 2014-2015 : *Le Chevalier d'Eon*, manga français d'Agnès Maupré.

> *steps and elegant bearing as she crossed the sand; she was more woman than I would ever be*[623].
>
> Je vis alors s'approcher la silhouette de Dame Dela. Malgré sa tenue de pêcheur et son bras en écharpe, elle marchait comme une dame de la cour. Le balancement gracieux de sa démarche contrastait avec sa tunique et son pantalon de toile rude. Etant un Contraire, c'est-à-dire un homme ayant choisi de vivre en femme, il avait semblé naturel qu'elle reprît des vêtements masculins pour se déguiser. Manifestement, ce n'était pas si facile. Mais je n'avais certes rien à dire. Après avoir feint quatre années durant d'être un garçon, j'étais moi-même bien embarrassée de retourner à ma condition féminine. J'observai Dela tandis qu'elle se hâtait à petits pas sur la plage, sans rien abdiquer de son élégance. Elle était plus femme que je ne le serais jamais[624].

Le chevalier d'Éon aurait-il été « embarrassé » de retrouver des habits d'homme après trente-deux ans en robe et corset ? Il apparaît ici qu'Alison Goodman fait se rejoindre réalité historique et légende : Eona incarne Mademoiselle d'Eon, jeune fille élevée en garçon, telle que le chevalier a voulu le faire croire et telle qu'une certaine postérité l'a reconnue, tandis que Dame Dela, femme dans un corps d'homme, correspond davantage à la vérité historique et biologique de l'espion français.

Bien qu'elle ne soit pas à proprement parler une « guerrière oubliée », cette figure historique nous semble intéressante : « oubliés » sont les exploits politiques et belliqueux du chevalier, tout comme aurait dû l'être l'espion lui-même. Mais son extravagance lui a donné une postérité inattendue, devenu un symbole d'un trouble dans le genre. Le chevalier d'Éon apparaît comme un modèle de travesti pour qui un changement d'identité est nécessaire, pour s'accomplir et être soi, comme nous l'aborderons plus loin dans cette étude[625].

La thématique de l'oubli nous semble importante dans ces œuvres de fantasy : la fille de Boudicca interpelle le lecteur, lui demandant de ne pas oublier la reine des Icènes tandis qu'Eon et Dela cherchent à faire oublier au reste du monde, et à elles-mêmes, leur sexe biologique. Mais la saga qui met en exergue cette thématique de l'oubli nous semble être *Le Livre de Cendres* de Mary Gentle, dont le sous-titre du premier tome est *La Guerrière oubliée*[626]. L'autrice fait de cette notion un véritable principe fictif pour sa tétralogie par une mise en abyme particulière : comme nous l'avons évoqué, *Le Livre de Cendres* se présente comme une traduction d'un manuscrit retrouvé datant du XVe siècle. Son traducteur, le Pr. Pierce revient

---

[623] Alison Goodman, *Eona the last Dragoneye, op. cit.*, 2011, p. 9.

[624] Alison Goodman, *Eona et le collier des dieux, op. cit.*, p. 21.

[625] Chapitre 2. 1. B. c. Travestissements et identité, p. 214.

[626] Le sous-titre anglais rappelle davantage le thème global de l'œuvre : "A secret history".

sur son travail dans l'introduction du premier tome, donnant l'illusion d'un véritable travail universitaire :

> *I make no apology for presenting a new translation of these documents which are our only contact with the life of that extraordinary woman, Ash (b.1457[?]-d.1477). One has long been needed.*
> *Charles Mallory Maximillian's 1890 edition, Ash: The Life of a Female Mediaeval Mercenary Captain, begins with a translation from the mediaeva Latin into serviceable Victorian prose, but he admits that he leaves out some of the more explicit episodes ; as does Vaughan Davis in his 1939 collection, Ash : A Fifteenth Century Biography. The 'Ash' documents badly need a colloquial and complete translation for the new millennium, and one which does not shrink from the brutality of the mediaeval period, as well as its joyfulness. I hope that I have provided one here*[627].
>
> Je ne me cherche aucune excuse pour proposer une nouvelle traduction de ces documents qui constituent notre seul contact avec la vie de Cendres, cette femme d'exception (née en 1457 [?]— morte en 1477). Voilà longtemps que le besoin s'en faisait sentir.
> La version de 1890, *Cendres : vie d'une femme capitaine de mercenaires à l'époque médiévale* de Charles Mallory Maximilian, s'ouvre par une traduction du latin médiéval en une prose victorienne convenable, mais l'auteur reconnaît éluder nombre des épisodes les plus explicites : ainsi que le fait Vaughan Davies dans son recueil de 1939, *Cendres : une biographie du XVe siècle*. Il y a grand besoin en ce nouveau millénaire d'une retraduction complète des documents « Cendres » en langage courant, une traduction qui ne recule pas devant la brutalité de la période médiévale, non plus que devant ses joies. J'espère en fournir une ici[628].

Cette nouvelle traduction de documents déjà existants se trouve enrichie par la découverte d'un manuscrit, scellé dans un coffre, oublié, « ignoré de tous depuis le XVe siècle[629] » / "*unread* since *the fifteenth century*[630]". Ce texte se révèle être « des mémoires écrits ou, plus vraisemblablement, dictés par Cendres en personne, quelque temps avant sa mort en 1477[631]. » / "*A memoir written, or more likely dictated,* by the woman Ash herself*, at some point before her death in AD 1477*[632]". Si Cendres est un personnage oublié de l'histoire, le lecteur comprend rapidement que c'est tout un pan de l'histoire qui semble avoir été oublié : l'histoire de la Bourgogne qui est, en 1476, « la plus riche nation d'Europe, la plus civilisée, la

[627] Mary Gentle, *Ash a secret history, op. cit.*, p. 7.

[628] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée, op. cit.*, p. 9.

[629] *Ibid.*, p. 14.

[630] Mary Gentle, *Ash a secret history, op. cit.*, p. 9.

[631] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée, op. cit.*, p. 15.

[632] Mary Gentle, *Ash a secret history, op cit.*, p. 10.

mieux organisée sur le plan militaire[633] » / "*the wealthiest, most cultured, most militarily organised nation in Europe*[634]". Mais ce royaume puissant disparaît de l'histoire et Pierce confirme, avec véhémence – comme l'indique l'emploi des majuscules –, l'assertion de Charles Mallory Maximillian : « ON N'A PLUS JAMAIS RIEN ECRIT SUR LA BOURGOGNE DEPUIS[635] » / "*NOTHING EVER GETS WRITTEN ABOUT BURGUNDY AGAIN*[636]".

Nous avons observé que Cendres est, par de nombreux points, rapprochée d'une figure quasi contemporaine, Jeanne d'Arc. Ainsi, comme La Pucelle, Cendres est une figure étudiée à l'école. L'éditrice de Pierce, Anna, avec qui il échange des courriels, évoque ses souvenirs :

> *I have very fond memories of 'doing' Ash at school. One of the things I like about her, which comes through strongly in your translations of these texts, is that she's a jock. Basically. She doesn't read, she can't write, but boy can she hit things*[637].
>
> J'ai gardé de très bons souvenirs d'avoir « fait » Cendres à l'école. Un des éléments que j'aime chez elle et qui transparaît fortement dans vos traductions de ces textes, c'est que c'est un vrai mec. À la base. Elle ne sait pas lire, elle ne sait pas écrire, mais bon sang, pour ce qui est de taper, elle s'y entend[638].

Cendres ne serait donc pas véritablement une « guerrière oubliée » comme l'affirme pourtant le titre du premier tome ? Mary Gentle développe finalement une riche réflexion sur la fabrique de l'Histoire et de ses figures. Si Cendres est étudiée à l'école, c'est de manière très superficielle selon Pierce qui explique à Anna la subjectivité de l'historiographie alors qu'elle remet en cause ses découvertes étonnantes :

> *It is my *point* that the evidence for this has been shuffled under the academic carpet.*
> *This happens — it happens with many things in history. And events and people not only get deliberately written out of history, as with Stalinism, they seem almost to slip out of sight when the attitude of the times is against them — I could cite Ash herself as an example of this. Like most women who have taken up arms, she vanishes from history during patriarchal periodes, and during more liberal times, still tends to appear only as a 'figurehead' warrior, not involved in actual killing. But then, this happens to Joan of Arc, Jeanne de Montfort, Eleanor of Aquitaine, and hundreds*

[633] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée, op. cit.*, p. 187.

[634] Mary Gentle, *Ash a secret history, op. cit.*, p. 103.

[635] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée, op. cit.*, p. 187.

[636] Mary Gentle, *Ash a secret history, op. cit.*, p. 103.

[637] *Ibid.*, p. 95.

[638] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée, op. cit.*, p. 169.

> *of other women who where not of sufficiently high social class that their names couldn't be ignored*[639].
>
> Je veux justement *démontrer* que les universitaires ont balayé sous le tapis les preuves de la chose.
> Cela arrive – cela arrive souvent, en Histoire. Et non seulement on efface délibérément de l'Histoire événements et personnages, comme sous le stalinisme, mais ils semblent presque échapper aux regards quand l'esprit de l'époque leur est défavorable – je pourrais citer en exemple le cas de Cendres elle-même. Comma la plupart des femmes qui ont pris les armes, elle disparaît des manuels d'histoire dans les périodes patriarcales, et, dans des époques plus tolérantes, a tendance à apparaître simplement comme un fantoche, qui n'a pas participé aux tueries proprement dites. Mais après tout, c'est le cas de Jeanne d'Arc, Jeanne de Montfort, Aliénor d'Aquitaine et des centaines de femmes qui, faute d'un rang social élevé, furent tout simplement ignorées[640].

Il n'est pas anodin que Mary Gentle utilise l'Histoire des femmes pour démontrer la construction artificielle de l'Histoire de l'humanité : les femmes sont les oubliées de l'histoire, une histoire écrite par les vainqueurs, comme le montre également Jean-Laurent Del Soccoro. En écrivant un texte à la première personne, ou bien en mettant en scène des mémoires « dictés par Cendres elle-même[641] » / "*dictated,* by the woman Ash herself[642]", Jean-Laurent Del Soccoro et Mary Gentle redonnent voix aux mineures, aux vaincues, aux femmes[643].

Si certains auteurs font référence à une figure, légendaire ou historique, très célèbre, créant une connivence avec le lecteur capable de comprendre les clins d'œil, d'autres font le choix de faire émerger une figure plus obscure pour la (re)mettre en lumière et ainsi questionner le lecteur sur différents sujets, aussi variés que l'identité de genre (Alison Goodman) ou la construction de l'histoire (Jean-Laurent Del Soccoro et Mary Gentle), soulignant la fragilité de personnages illustres, facilement occultables. La liste des femmes citées par le professeur Pierce en est une preuve : des décisions politiques (ou magico-politiques dans un univers de fantasy comme la saga de Mary Gentle) peuvent facilement faire tomber dans l'oubli des évènements majeurs comme des personnages essentiels.

Ainsi qu'elles soient connues ou oubliées, les guerrières historiques font partie d'une « encyclopédie » commune riche pour les auteurs, qu'ils peuvent utiliser pour interroger le contenu même de cette « encyclopédie » à la fois personnelle et universelle. Une interrogation

---

[639] Mary Gentle, *Ash a secret history, op. cit.*, p. 101-102.

[640] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée, op. cit.*, p. 185.

[641] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée, op. cit.*, p. 15.

[642] Mary Gentle, *Ash a secret history, op. cit.*, p. 10.

[643] Chapitre 3. 1. A. La parole aux guerrières, p. 345.

qui peut également se formuler à propos des origines géographiques de ces modèles. Que ce soient les Valkyries mythiques, Jeanne d'Arc ou Boudicca, les influences semblent être centrées sur un occident européen : la fantasy permet-elle d'ouvrir les frontières et ainsi les connaissances et représentations du lecteur ?

c. Guerrières non-européennes : vers une ouverture des frontières et des représentations ?

Nos premières analyses se sont centrées sur les Amazones, les Valkyries ou encore des figures historiques comme Jeanne d'Arc, Boudicca ou le chevalier d'Éon. À travers les époques et les œuvres citées, un point nous semble important à souligner : toutes ces figures sont européennes[644]. Ainsi la fantasy francophone et anglo-saxonne semble être occidentale autant dans ses influences que dans ses représentations : le continent européen, son histoire et ses mythologies apparaissent comme le point d'ancrage des œuvres de notre corpus.

Pourtant les auteurs de fantasy, dans leur quête parfois contradictoire d'obédience aux lois du genre et d'originalité, peuvent élargir leurs sources d'inspirations et s'éloigner du vieux continent pour explorer des univers orientaux. Aussi trouvons-nous dans notre corpus deux œuvres aux influences asiatiques : nous avons déjà évoqué *Eon et le douzième dragon* d'Alison Goodman qui, semble-t-il, allie une référence européenne à un univers évoquant une Chine féodale, mais également *Le Clan des Otori*[645] de Lian Hearn qui prend place dans un Japon imaginaire. Ces choix d'univers non occidentaux, s'ils font partie des « périphéries, nombreuses, qui partagent un même intérêt à faire reconnaître leurs singularités[646] », peuvent peut-être également s'expliquer par les origines de ces deux autrices : Alison Goodman comme Lian Hearn vivent en Australie[647], un continent bien plus proche de l'Asie que de l'Europe. Ainsi il semble que l'ancrage régional des auteurs puisse avoir une influence sur les sujets ou figures abordés dans leurs œuvres.

Qu'elles que soient les raisons de ces choix, ils nous apparaissent décisifs dans la création de personnages de guerrières : le modèle de la Vierge à l'armure étincelante n'est pas cohérent

---

[644] Cette assertion peut sembler trouble au sujet des Amazones. Pourtant c'est bien par la littérature et la culture européennes qu'elles sont parvenues jusqu'à nous.

[645] Lian Hearn, *Le Clan des Otori*, trad. Philippe Giraudon, Paris, Folio, 2003-2009, 3 tomes.

[646] Anne Besson, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 118.

[647] Alison Goodman (1966-) est née et vit à Melbourne. Lian Hearn, de son vrai nom Gillian Rubinstein, née en 1942 en Angleterre, vit depuis 1973 en Australie.

avec l'imaginaire lié à la culture asiatique et d'autres compétences doivent être mises en scène comme, par exemple, les arts martiaux ou les arts furtifs de l'ombre, de ceux qu'on appelle communément *ninja*[648]. Ainsi, Takeo, le personnage principal du *Clan des Otori*, découvre deux univers distincts lorsqu'il quitte son état de jeune paysan. D'un côté, Sire Shigeru, qui le recueille et l'adopte, faisant de lui son héritier, lui fournit une éducation digne de son nouveau rang, comme ;

> *[...] the use of the sword. I was strong and agile enough, probably more than average for my height, but I had missed the boyhood years when the sons of warriors practise endlessly at sword, bow and horsemanship*[649].
>
> […] le maniement du sabre. Je ne manquais pas de force et d'agilité, j'en avais même sans doute plus qu'on aurait pu l'attendre de ma stature, mais je n'avais pas vécu l'enfance des fils de guerriers, dont les années se passent à pratiquer inlassablement l'escrime, le tir à l'arc et l'équitation[650].

De l'autre, Takeo se découvre des talents innés, comme une ouïe extraordinaire, preuve de son appartenance à la Tribu dont il ignorait jusque-là l'existence. C'est l'un de ses membres, Muto Kenji, qui se charge de l'explication :

> *I'll begin at the beginning. The five families of the Tribe have always existed. They were there before the lords and the clans. [...] To preserve their gifts, they took to the roads and became travellers, actors and acrobats, peddlers and magicians [...] We can split ourselves and leave the second self behind. We can become invisible and move faster than eye can follow. Acuteness of vision and hearing are other traits. The Tribe have retained these abilities through dedication and hard training. And they are abilities that others in this warring country find useful, and pay highly for. Most members of the Tribe become spies or assassins at some stage in their life*[651].
>
> Je vais donc prendre les choses par le commencement. Les cinq familles de la Tribu ont toujours existé. Elles étaient là bien avant les seigneurs et les clans. […] Pour préserver leurs dons, ses membres prirent la route et se firent voyageurs, acteurs et acrobates, colporteurs et magiciens. […] Nous avons la faculté de nous dédoubler en laissant derrière nous notre second moi. Nous pouvons devenir invisibles et nous mouvoir si vite que l'œil ne peut nous suivre. L'acuité de la vue et de l'ouïe font également partie de nos dons. La Tribu a su les conserver à force d'abnégation et de travail. Et ce sont des talents que d'autres trouvent utiles, dans ce pays en guerre, et pour lesquels ils sont prêts à payer le prix fort. La plupart des membres de la Tribu deviennent des espions ou des assassins, à un moment ou à un autre de leur vie[652].

---

[648] Ce terme japonais du XXe siècle (littéralement « spécialiste de la furtivité ») désigne une catégorie d'espions aux fonctions diverses : l'espionnage, le sabotage, l'infiltration, l'assassinat.

[649] Lian Hearn, *Across the nightingale floor*, *op. cit.*, p. 59.

[650] Lian Hearn, *Le Clan des Otori*, *Le Silence du rossignol*, *op. cit.*, p. 88.

[651] Lian Hearn, *Across the nightingale floor*, *op. cit.*, p. 68-69.

[652] Lian Hearn, *Le Clan des Otori*, *Le Silence du rossignol*, *op. cit.*, p. 99-100.

Des personnages féminins intéressants évoluent dans ces deux univers, celui des samouraïs et celui des ninjas, et leur représentation est influencée par leur appartenance à l'une ou l'autre caste. Kaede, la deuxième protagoniste de la saga, est de noble naissance. Fille aînée des Shirakawa, elle appartient au clan des Maruyama, l'un des plus puissants du pays mais qui se distingue des autres par son fonctionnement, comme Shizuka, la servante de Kaede, lui explique :

> *'Maruyama is the last of the great domains to be inherited through the female line', Shizuka explained. ' This gives her more power than other women*[653]*'*
>
> Maruyama est le dernier des grands domaines à se transmettre de mère en fille, expliqua Shizuka. Cette particularité confère à sa maîtresse une autorité qui fait défaut au commun des femmes[654].

Plus loin dans le roman, Kaede apprend également grâce à Shizuka qu'elle est elle-même l'héritière de ce domaine :

> *'If anything happened to them, it is you who would inherit Maruyama.' [...] 'My lady is even more important than she thought she was*[655] *!'*
>
> – Si quelque chose arrivait à la mère et à la fille, c'est vous qui hériteriez de Maruyama […] Ma maîtresse est encore plus importante qu'elle ne le pensait[656] !

Au-delà de cette matrilinéarité, le clan Maruyama se distingue par l'éducation donnée aux jeunes filles nobles, comme Kaede l'apprend lors d'une discussion avec dame Maruyama, qui l'accompagne pour son mariage arrangé avec Sire Shigeru. Les défaillances de la jeune fille, retenue en otage jusque-là, sont grandes :

> *'I have not been on a horse since I was a child,' Kaede admitted.*
> *'But all warriors' daughters should be taught to ride!' Lady Maruyama exclaimed.*
> *'Did the Noguchi not do so?'*
> *'They taught me nothing,' Kaede said, with bitterness.*
> *'No use of the sword and knife? No archery?'*
> *'I did not know women learned such things.'*
> *'In the West they do*[657]*.'*
>
> – Je n'ai plus monté un seul cheval depuis mon enfance, avoua Kaede.
> – Mais toute fille de guerrier est censée s'initier à l'équitation ! s'exclama dame Maruyama. Les Noguchi n'y ont-ils pas pourvu ?
> – Ils m'ont refusé toute instruction, dit Kaede avec amertume.
> – Vous ignorez le maniement du sabre et du poignard ? Et le tir à l'arc ?

---

[653] Lian Hearn, *Across the nightingale floor*, *op. cit.*, p. 91

[654] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, Le Silence du rossignol*, *op. cit.*, p. 127.

[655] Lian Hearn, *Across the nightingale floor*, *op. cit.*, p. 123-124.

[656] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, Le Silence du rossignol*, *op. cit.*, p. 167-168.

[657] Lian Hearn, *Across the nightingale floor*, *op. cit.*, p. 121-122.

– Je ne savais pas que les femmes apprenaient ces choses.
– Dans les contrées de l'Ouest, c'est l'usage[658].

Dans leur essai *Femmes et Samourai*[659], Hidéko Fukumoto et Catherine Pigeaire retracent la place des femmes dans le Japon du Moyen Âge au XVIIe siècle. Après l'évocation de grandes figures littéraires telles que Murasaki Shikibu et Sei Shônagen, elles s'intéressent aux femmes des familles de samouraï. L'éducation donnée par le clan Maruyama est très semblable à celle décrite ici :

> La femme samouraï reçoit la même éducation que ses frères et que son père […] Les femmes de rang élevé sont rompues à l'usage des armes traditionnelles et parmi celles qu'elles manient avec le plus de dextérité est le sabre, droit ou courbé […] Elles manient avec une égale aisance la dague courte dont elles ne se séparent jamais. Elles la portent soit à la ceinture, soit dans la manche, pour toujours l'avoir à portée de main. C'est cette arme qu'elles utilisent lorsqu'elles se battent au corps à corps, ou comme projectile qu'elles lancent avec une précision mortelle[660].

Pourtant la dernière affirmation de dame Maruyama (« Dans les contrées de l'Ouest, c'est l'usage ») souligne que cette éducation égalitaire est en perdition : la place des femmes est restreinte à la sphère privée, sans pouvoir ni droit à la parole, ce que confirment Hidéko Fukumoto et Catherine Pigeaire dans leur essai alors qu'elles retracent l'évolution de la place des Japonaises dans la société :

> Au Japon, le rôle prédominant joué par la femme, dès les tout débuts de son histoire, trouve son origine et son expression dans la mythologie nationale, qui insiste traditionnellement sur la suprématie de Amaterasu, la déesse solaire, sur toutes les autres divinités du panthéon japonais, et qui place la femme combattante sur un pied d'égalité avec le guerrier homme. Ainsi, les premières chroniques de l'histoire du Japon sont déjà riches des exploits des « reines de la guerre » menant leurs troupes au combat contre les forteresses ennemies. C'est l'influence du confucianisme qui a peu à peu estompé ce rôle de premier plan […] Ce n'est que vers la fin du processus d'élaboration de la culture japonaise que les femmes sont de plus en plus cantonnées dans le cadre du foyer ou de la « maison de thé », cette « société de saules et de fleurs[661] » …

Dans *Le Clan des Otori*, Kaede s'interroge régulièrement sur ce rôle sans importance donné aux femmes : « Que peut faire une femme dans ce monde d'homme ? songea Kaede. Comment pouvons-nous nous protéger[662] […] » / "*What can women do in this world of men ?*

---

[658] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, Le Silence du rossignol, op. cit.*, p. 165.

[659] Hidéko Fukumoto, Catherine Pigeaire, *Femmes et Samourai*, Paris, Des Femmes, 1986.

[660] *Ibid.*, p. 108.

[661] *Ibid.*, p. 77-78.

[662] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, Le Silence du rossignol, op. cit.*, p. 75.

Kaede thought. What protection do we have[663] *?*". La jeune fille trouve une réponse à cette dernière question lorsque Dame Maruyama organise pour elle des leçons d'escrime. Ces leçons qui doivent permettre à Kaede de « rattrape[r] les années qu'[elle a] perdues[664] » / "*make up for the years that were lost*[665]" créent un lien avec un autre personnage féminin appartenant non au monde des samouraïs mais à celui de la Tribu : Shizuka. La servante de Kaede, qui, à la surprise de la jeune fille, lui sert de professeur d'escrime, est en réalité un membre important de la Tribu.

Cette caste de l'ombre forme et utilise ses membres aussi bien masculins que féminins pour accomplir ses œuvres. Kaede découvre en Shizuka tout à la fois une « guerrière concentrée[666] » / "*concentrated warrior*[667]" et une « servante écervelée[668] » / "*scatterbrained servant*[669]" selon le rôle qu'elle souhaite jouer. Selon Kenji « Shizuka, elle, ne s'embarrasse pas de pitié[670] » / "*She has [ruthlessness*[671]*]*", tout comme Yuki, autre membre de la Tribu que Takeo fréquente. Il observe sa place dans le groupe qui l'accompagne :

> *Yuki's position in the group was unclear. She deferred to Akio and always treated him with respect, yet she seemed equal to him in status and, as I had reason to know, her skills were greater*[672].
>
> La position de Yuki dans le groupe était ambiguë. Bien qu'elle obéît à Akio et le traitât toujours avec respect, elle semblait être son égale, et j'étais bien placé pour savoir qu'elle l'emportait sur lui par ses talents[673].

Ainsi la Tribu semble accorder plus de liberté aux femmes que le reste de la société, notamment sur la question de la sexualité. Takeo constate que « Yuki et Keiko jouaient toutes deux les

---

[663] Lian Hearn, *Across the nightingale floor*, *op. cit.*, p. 49.

[664] Lian Hearn, *Le Clan des Otori*, *Le Silence du rossignol*, *op. cit.*, p. 172.

[665] Lian Hearn, *Across the nightingale floor*, *op. cit.*, p. 128.

[666] Lian Hearn, *Le Clan des Otori*, *Le Silence du rossignol*, *op. cit.*, p. 172.

[667] Lian Hearn, *Across the nightingale floor*, *op. cit.*, p. 127.

[668] Lian Hearn, *Le Clan des Otori*, *Le Silence du rossignol*, *op. cit.*, p. 172.

[669] Lian Hearn, *Across the nightingale floor*, *op. cit.*, p. 127.

[670] Lian Hearn, *Le Clan des Otori*, *Le Silence du rossignol*, *op. cit.*, p. 187.

[671] Lian Hearn, *Across the nightingale floor*, *op. cit.*, p. 140.

[672] Lian Hearn, *Grass for his pillow*, *op. cit.*, p. 128.

[673] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, Les Neiges de l'exil*, *op cit.*, p. 170.

prostituées si cela s'avérait nécessaire[674] » / "*Both Yuki and Keiko took the role of prostitutes on the road if they needed to*[675]". Toutefois ce type de rôle n'est pas exclusivement féminin :

> *So did many of the Tribe, men and women, no one thinking any the worse of them for it. It was simply another role to assume, then discard. Of course, the clans had quite different ideas about the virginity of their brides and the fidelity of their wives*[676].
>
> Bien d'autres membres de la Tribu, hommes comme femmes, en usaient de même sans être déconsidérés le moins du monde. Il ne s'agissait que d'un rôle de plus, qu'ils abandonnaient aussi aisément qu'ils l'avaient endossé. Bien entendu, les clans des guerriers avaient une tout autre conception de la virginité de leurs fiancées et de la fidélité de leurs épouses[677].

Mais cette liberté connaît des limites : si Yuki entame une liaison avec Takeo c'est pour suivre les ordres, comme l'apprend Takeo grâce à son ouïe extraordinaire :

> *The masters wanted her to sleep with him, to keep him quiet, to distract him, to get a child if possible […] The child will inherit a rare combination of talents*[678].
>
> Les maîtres voulaient qu'elle couche avec lui, afin de le calmer, de le distraire et si possible de concevoir un enfant […] L'enfant héritera de talents exceptionnels[679].

Il apparaît que le corps des femmes de la Tribu est à la disposition de ses dirigeants pour concevoir des membres puissants. Et toute rébellion est violemment réprimée. Les Kikuta, la famille de la Tribu dont Takeo est issu, « ont forcé [Yuki] à s'empoisonner[680] » / "*made [Yuki] take poison*[681]" :

> *[…] I bought her up to believe she had more freedom than she really did. […] They were afraid she would influence the child. He is to hate you, you understand*[682].
>
> […] elle s'est crue plus libre qu'elle n'était. […] Ils ont eu peur de son influence sur l'enfant. Il est censé vous haïr, vous comprenez[683].

Ainsi, les personnages féminins du *Clan des Otori* voient leur place constamment menacée : les femmes de la Tribu jouissent de pouvoirs et de libertés mais sous la contrainte des hommes

---

[674] *Ibid.*, p. 172.

[675] Lian Hearn, *Grass for his pillow*, *op. cit.*, p. 129.

[676] Lian Hearn, *Grass for his pillow*, *op. cit.*, p. 129.

[677] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, Les Neiges de l'exil*, *op. cit.*, p. 172.

[678] Lian Hearn, *Grass for his pillow*, *op. cit.*, p. 151-152.

[679] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, Les Neiges de l'exil*, *op. cit.*, p. 199.

[680] Lian Hearn, *Le Clan des Otori*, *La Clarté de la lune*, *op. cit.*, p. 249.

[681] Lian Hearn, *Brilliance of the moon*, *op. cit.*, p. 198.

[682] *Ibid.*, p. 283.

[683] Lian Hearn, *Le Clan des Otori*, *La Clarté de la lune*, *op. cit.*, p. 350.

dirigeant leur caste, tandis que les femmes du clan Maruyama doivent toujours faire mine de se soumettre pour survivre. Kaede se remémore régulièrement ce conseil de dame Maruyama :

> *She remembred all too clearly Lady Naomi's words : I must appear a defenceless woman, otherwise these warriors will crush me*[684].
>
> Elle ne se souvenait que trop bien des paroles de dame Naomi : « Il faut que j'apparaisse comme une femme sans défense, sans quoi ces guerriers m'écraseraient[685]. »

Pourtant Kaede n'hésite pas à tuer des hommes, à chevaucher auprès de Takeo et à revêtir des habits d'homme pour accompagner ses armées, rappelant alors certaines figures historiques d'*onna-bugeisha*, des femmes nobles combattantes.

Hidéko Fukomoto et Catherine Pigeaire évoquent longuement l'exemple de Tomoe Gozen, « une véritable femme samouraï[686] » :

> Elle est douée de remarquables talents pour le tir à l'arc, l'équitation, le maniement du sabre et, de surcroît, elle est d'une beauté exceptionnelle[687].

Ou encore celui de Hangaku, une femme samouraï « fort laide » et au caractère peu féminin :

> Elle a le teint très sombre, le front trop large, les paupières lourdes, les pommettes trop saillantes […] Autant de défauts caractéristiques, à l'époque, d'un laideron voué au plus triste sort. Son tempérament et ses façons d'être sont en outre très peu féminins ; elle a quarante ans et personne encore ne lui a demandé sa main[688].

Toutefois Tomoe s'engage pour suivre son frère de lait et amant, Yoshinaka, quatrième descendant légitime du clan Minamoto, en lutte contre le clan Heike, et disparaît quand son maître et amant lui demande de quitter le champ de bataille. Hangaku, quant à elle, est faite prisonnière puis mariée à un samouraï séduit par son caractère. Tomoe Gozen, entre histoire et légende, a été un objet de réécriture en fantasy pour Jessica Amanda Salmonson qui compose dans les années 1980 une trilogie dont la guerrière est la protagoniste[689]. Dans la saga de notre corpus, Kaede ne se contente pas de suivre son époux Takeo. En tant qu'héritière du clan Maruyama, l'armée est en partie la sienne et elle souhaite partager les décisions activement

---

[684] Lian Hearn, *Brilliance of the moon, op. cit.*, p. 177.

[685] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, La Clarté de la lune, op. cit.*, p. 224.

[686] Hidéko Fukumoto, Catherine Pigeaire, *Femmes et Samourai, op. cit.*, p. 183.

[687] *Ibid.*, p. 183.

[688] *Ibid.*, p. 190.

[689] Jessisa Amanda Salmonson, *Tomoe Gozen*, NY, Ace Books, 1981-1984.

avec son époux. Ainsi les époux échangent-ils sur les décisions militaires à prendre, comme la conquête d'un territoire :

> *'Can we afford to leave a garrison here?'*
> *'Not really. I think part of Arai's problem may be that he took too much land too fast. He has spread himself very thin.*
> *'I agree,' Kaede said, pulling her robe round her body and tying the sash. 'We must consolidate our position at Maruyama and build up our supplies. If the land there is as neglected as it is here, and was at my home, we'll have trouble feeding our men once we get there. We need to be farmers before we can be warriors.'*
> *I gaze at her […] I had never seen a being as beautiful as she was, but beneath all that she had a mind like a sword*[690].
>
> – Pouvons-nous nous permettre de laisser une garnison ici ?
> – Pas vraiment. Je crois qu'une partie des problèmes d'Araï vient de ce qu'il a conquis trop vite trop de domaines. Il a dispersé ses forces à l'excès.
> – Je le pense aussi, déclara Kaede en rajustant sa robe et en nouant sa ceinture. Nous devons consolider notre position à Maruyama et assurer nos ressources. Si la terre est aussi mal entretenue là-bas qu'elle l'est ici et l'était chez moi, nous aurons du mal à nourrir nos hommes à notre arrivée. Avant de pouvoir être des guerriers, il faut que nous soyons des fermiers.
> Je la contemplai […] Je n'avais jamais vu un être aussi beau qu'elle, mais cette splendeur de son apparence cachait un esprit aussi acéré qu'un sabre[691].

Takeo comprend que Kaede n'est pas une jeune femme telle que la société l'attend, à l'instar des femmes combattantes évoquées dans *Femmes et Samouraï* :

> *Her face was pale but she sat straight-backed on the little grey, watching the army file past with a slight smile on her lips. In this rough setting she, whom I had mainly seen restrained and subdued in elegant surroundings, looked happy*[692].
>
> Son visage était pâle, mais elle se tenait parfaitement droite sur le petit destrier gris et regardait défiler l'armée en souriant légèrement. Alors que je l'avais surtout vue contrainte et déprimée dans des cadres luxueux, elle semblait heureuse dans cet environnement brutal[693].

Les femmes connaissent une place et un statut bien plus désavantageux et périlleux dans *Eon et le douzième dragon :* la note liminaire du premier tome, apparaissant comme un « Extrait des premiers écrits de Jion Tzu », introduit le lecteur dans cet univers où les hommes peuvent

---

[690] Lian Hearn, *Brilliance of the moon, op. cit.*, p. 60.

[691] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, La Clarté de la lune, op. cit.*, p. 87-88.

[692] Lian Hearn, *Brilliance of the moon, op. cit.*, p. 48.

[693] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, La Clarté de la lune, op. cit.*, p. 73.

se lier à des êtres élémentaires, douze dragons correspondant aux signes du zodiaque chinois[694]. Ces hommes sont alors « Œil du Dragon ». Ce lien magique ne concerne pas les femmes :

> *Women have no place in the world of the dragon magic. It is said they bring corruption to the art, and do not have the physical strength or depth of character needed to commune with an energy dragon. It is also thought that the female eye, too practised in gazing at itself, cannot see the truth of the energy world*[695].
>
> Les femmes sont exclues du monde la Magie du dragon. On prétend qu'elles ne font que corrompre cet art, qu'elles n'ont pas la force physique ni la fermeté de caractère nécessaire pour communier avec un dragon énergétique. On estime également que le regard féminin, trop porté à se contempler soi-même, ne peut voir la réalité du monde de l'énergie[696].

Parallèlement à cette exclusion, les femmes sont très peu considérées dans cette Chine imaginaire. Eon a parfaitement assimilé la supposée infériorité des femmes :

> *Women did not have power. Or if they did, itw as from the shapeliness of their body. Not from their spirit. And certainly not from their mind*[697].
>
> Les femmes n'avaient aucun pouvoir. Ou, du moins, leur seul pouvoir résidait dans la beauté de leur corps. Il n'était pas le fruit de leur courage, et encore moins de leur esprit[698].

Cette place de mineure dans la société des femmes explique partiellement la volonté d'Eon d'être un garçon plutôt qu'une fille, comme nous le constaterons plus loin dans notre étude[699]. Mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer qu'Eon découvre au fil de ces deux romans les pouvoirs et forces des femmes, notamment grâce à ses ancêtres dont elle récupère les tablettes mortuaires auprès de son maître :

> *'Your ancestors,' he said abruptly. 'For you prayers tonight. They are only women, but they are better than nothing.'*
> *It took me a moment to realise what he had said. 'My ancestors?'*
> *One plaque was inscribed with the name Charra, the other, Kinra. I lifted my hand to touch them, but stopped, glancing at my master for permission.*
> *'They are yours,' he said, nodding. 'I retrieved them from your previous master. When he bought your bond from your parents, your mother insisted the memorials stay with you.'*

---

[694] Ainsi nous trouvons le dragon Bœuf, le dragon Tigre, le dragon Lapin, Serpent, Cheval, Chèvre, Singe, Coq, Chien, Cochon, Rat. Le douzième étant le dragon Dragon ou dragon Miroir, disparu depuis plus de 500 ans.

[695] Alison Goodman, *Eon, rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 2.

[696] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op. cit.*, p. 12.

[697] Alison Goodman, *Eon, rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 31.

[698] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op cit.*, p. 53.

[699] Chapitre 2. 1. B. c. Travestissements et identité, p. 214.

> *I stroked the smooth surface of the Charra plaque, the name and a plain border the only adornment. My mother had given these to me. A choking mix of warmth and pain rushed through me, leaving an old pang of loss. I clenched my teeth against the threat of tears. The Kinra plaue was old and worn with a faint sinuous outline of an animal under the name. Who were these women? My grandmother? My great-grandmother*[700]*?*
>
> – Voici tes ancêtres, dit-il abruptement. Pour tes prières, cette nuit. Ce ne sont que des femmes, mais cela vaut mieux que rien.
> Il me fallut un instant pour comprendre ce qu'il venait de dire.
> – Mes ancêtres ?
> La première tablette était au nom de Charra, la seconde au nom de Kinra. […]
> – Je les tiens de ton maître précédent. Lorsqu'il t'a acheté à tes parents, ta mère a insisté pour que ces plaques commémoratives restent avec toi.
> Je caressai la tablette lisse de Charra, qui n'avait d'autre ornement que le nom en un liseré uni. Ma mère me les avait données. Je battis des paupières et serrai les dents pour résister aux larmes. La tablette de Kinra était vieille et usée. On devinait sous le nom la silhouette pâlie d'un animal. Qui étaient ces femmes ? Ma grand-mère ? Mon arrière-grand-mère[701] ?

Malgré sa volonté de masquer son sexe, Eon s'inscrit dans un schéma matrilinéaire : c'est sa mère qui lui lègue une identité et une famille, composée uniquement de femmes. Les tablettes mortuaires ne sont pas les seuls objets liant Eon à ses ancêtres, notamment Kinra : des sabres ayant appartenu à Kinra[702], le livre du dragon Miroir, rédigé en « écriture de femme[703] » que Dame Dela, en dame de la cour, sait utiliser et lire :

> *It's very old. Passed from mother to daughter. I think it started as a way for women to write to each other. To express their feelings. Nothing very learned, of course, but since we are not allowed men's letters, it is a way for us to share our thoughts*[704].
>
> — C'est une écriture très ancienne, qu'on se transmet de mère en fille. Je pense qu'il s'agissait au départ de permettre aux femes de s'écrire, d'exprimer leurs sentiments. Cela n'a rien de très érudit, bien sûr, puisque la littérature des hommes nous est interdite, mais c'est pour nous un moyen de partager nos pensées[705].

Cette écriture est utilisée dans le livre du dragon Miroir car cette créature se révèle être une femelle et ses Yeux du Dragon des femmes, Kinra ayant été la dernière d'entre elles. Dela découvre la vérité en déchiffrant l'ouvrage pour Eon :

> *'These are the writings of a woman named Kinra. The last Mirror Dragoneye.'*

---

[700] Alison Goodman, *Eon, rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 35.

[701] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op. cit.*, p. 58-59.

[702] Chapitre 2. 1. A. c. Le corps armé : entre souci de vraisemblance et fantasme, p. 186.

[703] Cette « écriture de femme » est attestée en Chine : https://chine.in/guide/nushu-ecriture-des-femmes_1983.html, consultée le 08 aout 2019.

[704] Alison Goodman, *Eon, rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 141.

[705] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op. cit.*, p. 203.

> *[…]*
> *'She is my ancestor.'*
> *[…]*
> *I touched the stiff parchment. Kinra had once touched it too. My ancestor. Pride and awe held me still ; I was from a line of Dragoneyes*[706].
>
> – Ce texte est l'œuvre d'une femme nommée Kinra. Le dernier Œil du dragon Miroir.
> […]
> – Cette femme est mon ancêtre !
> […]
> Je caressai le parchemin rigide. Kinra l'avait touché, elle aussi. Mon aïeule. Une fierté mêlée de vénération m'envahit à la pensée que j'étais l'héritière d'une lignée d'Yeux du dragon[707].

À travers ces deux exemples pris dans notre corpus nous pouvons constater l'importance de la géographie : l'Asie permet aux autrices de mettre en scène des guerrières de l'ombre dans des sociétés patriarcales aux coutumes et rites quotidiens très codifiés, dans lesquelles il semble difficile de s'affirmer comme une femme forte et combattive. Toutefois des organisations matrilinéaires émergent, en contrepoint, dans ces univers et nous aurons l'occasion de les étudier plus longuement[708].

Nous aimerions évoquer un dernier exemple de guerrières non-européennes dans notre corpus : les Vierges du Sabre des *Douze rois de Sharakai* de Bradley P. Beaulieu. Nous les avons rapprochées des Valkyries car elles forment un groupe d'élite au service d'un pouvoir royal masculin[709]. Toutefois il ne faut pas oublier qu'elles évoluent dans le désert de Sharakai qui évoque, par bien des aspects, l'orient et les cultures arabes, que ce soit par l'architecture, les paysages, les vêtements portés ou les us et coutumes décrits.

Ainsi *Les Douze roi de Sharakhaï* se distingue par l'importance donnée au désert : le Grand Shangazi encercle Sharakhaï et se révèle être au cœur du récit. Si Çeda vit en ville, le lecteur découvre le désert par ses souvenirs comme au début du chapitre 4 :

> *Sunrise over the Great Shangazi was an achingly beautiful sight—a burst of amber and ochre and rust, a panoply of shadows engraved against the lee of the rolling dunes*[710].

---

[706] Alison Goodman, *Eon, rise of the Dragoneye, op. cit.*, p. 394.

[707] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon, op. cit.*, p. 548-549.

[708] Chapitre 3. 1. B. b. Un matriarcat au cœur du patriarcat : renversement des stéréotypes ou nouveau modèle sociétal ?, p. 384.

[709] Chapitre 1. 1. A. b. Les Valkyries, p. 96.

[710] Bradley P. Beaulieu, *Twelve kings in Sharakhai, op. cit.*, p. 30.

> Le lever de soleil sur le Grand Shangazi était un spectacle d'une beauté saisissante, une explosion de couleurs ambrées, ocre et rouille, une palette d'ombres gravées sur les vagues de dunes sous le vent[711].

Cette immensité de sable semble prendre de plus en plus d'importance dans le cycle de Bradley P. Beaulieu, puisque Çeda découvre ses liens avec une treizième tribu, sacrifiée par les rois avides de pouvoir[712].

Les représentations des Vierges du Sabre, filles des rois de Sharakai, sont également influencées par cette atmosphère arabisante. Ainsi le costume des Vierges du Sabre est une composition de pantalons, jupes et voiles dont les nominations entraînent immédiatement le lecteur dans un univers oriental : « Les Matrones portaient des robes blanches et hijabs, les Vierges des tenues et keffiehs noirs[713] » / "*She and Zaïde wore white dresses and hijabs, a stark contract to the black dresses and turbans of the Maidens*[714]". Le corps est ainsi rarement visible, qu'il soit masculin ou féminin, car voilé ou dissimulé :

> *A Blade Maiden in a black dress stepped to his side. A veil covered her face but Çeda knew this was Kameyl […] Kameyl wore a shemagh that veiled her face, but not a fighting dress*[715].
>
> Une Vierge du Sabre en robe noire s'arrêta près de Çeda. Son visage était dissimulé par un voile, mais Çeda savait que c'était Kameyl […] Sa tête était enveloppée dans une écharpe et son voile ne laissait voir que ses yeux. Elle ne portait pas de robe de combat[716].

Cette dissimulation du corps ne semble pas être une obligation religieuse ou une répression masculine mais apparaît comme un confort face au climat et au sable du désert. Dans l'exemple ci-dessus, le voile est aussi un élément de l'uniforme des Vierges. Ainsi pendant ce duel appelé aussi « danse des lames » entre Kamyel et Çeda, la jeune fille

> *Had no veil. She was not yet a Maiden, so she would come to this dance as an outsider, asking for entry to their House, to their inner circle*[717].

---

[711] Bradley P. Beaulieu, *Les douze rois de Sharakhaï, op. cit.*, p. 43.

[712] Chapitre 2. 2. A. a. Origines sociales et déterminisme de genre : entrée en guerre et émancipation, p. 232.

[713] *Ibid.*, p. 478.

[714] Bradley P. Beaulieu, *Twelve kings in Sharakhai, op. cit.*, p. 480.

[715] *Ibid.*, p. 455.

[716] Bradley P. Beaulieu, *Les douze rois de Sharakhaï, op. cit.*, p. 452.

[717] Bradley P. Beaulieu, *Twelve kings in Sharakhai, op. cit.*, p. 455.

> Ne portait pas de voile, car elle n'était pas encore une Vierge. Elle était une étrangère qui participait à cette danse pour obtenir le droit de faire partie de leur Maison, de leur cercle[718].

Ces femmes – pratiquant une danse des lames héritées des

> *women, the protectors of the tribe, [who] had created it to hone their craft and to teach their children the art of the sword. When war came, it was often the men who went to fight, but that didn't mean the tribe was safe. It was left to the warrior women to protect the tribe if an enemy war party found them*[719].
>
> femmes, les gardiennes de la tribu [qui] l'avaient imaginée afin de parfaire leurs techniques et [pour] enseigner l'art du sabre aux enfants. En temps de guerre, c'était généralement les hommes qui partaient se battre, et en leur absence, c'était aux femmes de protéger la tribu en cas d'attaque-surprise[720].

– peuvent évoquer les guerrières étudiées par exemple par David E. Jones dans son ouvrage *Women Warriors A History*[721]. L'anthropologiste dresse une étude historique et culturelle des femmes guerrières selon leurs aires géographiques : l'Arabie, l'Asie, l'Inde etc. Le deuxième chapitre, intitulé « Arabia : Land of the Battle Queen », affirme l'importance des femmes et leur investissement martial, que ce soit pendant l'Antiquité :

> *Arabian women in pre-islamic times often possessed considerable power. As was noted, the aforementioned city of Sheba in southern Arabia had been ruled by a famous queen. In addition, the presence of women in martial encounters was not uncommon. […] At least two dozen such women warriors commanded Arabian armies between 1000 and 400 B.C*[722] *[…]*

Ou aux côtés du prophète Mahomet :

> *In the time of Mohammed, women taking part in battles was not unusual, both in the traditional role of the battle queen encouraging and directing her troops from her hoodah and as a blade fighter in the midst of the fray. […] Generally, in the early days of Islam, women of noble status had the same rights as their husbands, which included the right to wage war, to raid, and to fight in battles*[723].

---

[718] Bradley P. Beaulieu, *Les douze rois de Sharakhaï, op. cit.*, p. 452.

[719] Bradley P. Beaulieu, *Twelve kings in Sharakhai, op. cit.*, p. 456.

[720] Bradley P. Beaulieu, *Les douze rois de Sharakhaï, op. cit.*, p. 453.

[721] David E. Jones, *Women Warriors A History*, Washington, Brassey's, 1997.

[722] *Ibid.*, p. 12-13. Nous traduisons : « Les femmes arabes à l'époque préislamique possédaient souvent un pouvoir considérable. Comme il a été dit, la ville susmentionnée de Sheba, dans le sud de l'Arabie, avait été gouvernée par une reine célèbre. De plus, la présence de femmes lors de rencontres martiales n'était pas rare. […] Au moins deux douzaines de ces femmes guerrières commandaient aux armées arabes entre 1000 et 400 av. J.-C. […] ».

[723] *Ibid.*, p. 18. Nous traduisons : « À l'époque de Mahomet, les femmes prenant part à des batailles n'étaient pas inhabituelles, à la fois dans le rôle traditionnel de la reine du combat qui encourageait et dirigeait ses troupes depuis son hoodah et en tant qu'épéisteau milieu de la mêlée. […] En

La fantasy est un genre de l'héritage : que ce soit des références mythologiques extrêmement populaires ou bien des sources plus méconnues, la fantasy se révèle être un fantastique melting-pot, comme le souligne Juliette Malgouyard dans la notice « Intertextualité » du *Dictionnaire de la fantasy* en reprenant la métaphore élaborée par Tolkien :

> Tolkien emploi aussi dans « Du conte de fées » (1947) la métaphore du « chaudron du conte », où une « soupe » est agrémentée au fil du temps d'ingrédients supplémentaires, qui en changent la saveur[724].

Ce syncrétisme peut sembler « paradoxal dans le cadre d'univers inventés[725] » : l'invention s'apparente davantage à un savant remaniement d'éléments connus et reconnus par le lecteur, friand par ailleurs de ces clins d'œil.

L'imaginaire autour des personnages de femmes guerrière n'est pas une création *ex nihilo* : les combattantes de notre corpus ont une large ascendance, mythologique, légendaire et historique dont nous avons qu'esquisser les contours. Pourtant, malgré la richesse de cette culture collective, la figure de la guerrière apparaît comme étant marginal, une conséquence, notamment, de l'invisibilisation des femmes dans l'Histoire. Cette absence, longtemps nourrie par les idées reçues des chercheurs eux-mêmes, a donné naissance à une certaine conception des personnages féminins dans les récits : les guerrières n'apparaissent pas comme vraisemblables, quelle que soit la période historique utilisée.

Pourtant, nous l'avons démontré dans cette première partie, les auteurs de fantasy peuvent être capables de dépasser et de réécrire les stéréotypes littéraires et historiques ; parallèlement aux découvertes scientifiques les plus récentes[726], les guerrières sont sorties de l'ombre et prennent désormais une place de plus en plus importante au cœur d'un genre littéraire bouillonnant dans ce « chaudron ».

---

général, aux débuts de l'islam, les femmes nobles avaient les mêmes droits que leurs maris, ce qui comprenait le droit de faire la guerre, de faire des raids et de se battre dans des combats. »

[724] Juliette Malgouyard, « Intertextualité », *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 190.

[725] *Ibid.*, p. 190.

[726] L'histoire des femmes se déploie dans toutes les branches de la recherche : on peut penser au très récent *L'homme préhistorique est aussi une femme, une histoire de l'invisibilité des femmes* de Marylène Patou-Mathis, Paris, Éditions Allary, 2020.

Après ce premier état des lieux, nous souhaitons étudier de manière plus approfondie les incarnations de ce nouveau « modèle héroïque[727] » qu'est la femme guerrière. Dans un premier temps, nous étudierons les modalités de représentations de ces femmes atypiques pour ensuite nous intéresser à leurs profils psychologiques et biographiques.

[727] Isabelle Périer, « Héros », *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 170.

Chapitre 2. Performer le genre féminin les armes à la main

1. Corps de guerrières / Corps de femme

A. Le Surgissement du corps de la guerrière dans la narration

a. Usages et fonctions de la prosopographie dans la construction des personnages

La narratologie s'est efforcée de donner une définition strictement fonctionnelle du personnage : comme le rappelle Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman*[728], les formalistes russes ont été les précurseurs, tels Propp et ses trente et une fonctions pour les personnages des contes merveilleux. En France, ce sont les structuralistes des années soixante et soixante-dix qui vont saisir le personnage sur le modèle du signe linguistique. Le personnage est alors considéré uniquement comme un tissu de mots. Mais cette conception fonctionnelle du personnage ne permet pas d'étudier les effets portés par les personnages alors que, selon Vincent Jouve, « la vraie question, la seule qui puisse apporter quelque lumière sur l'efficace du texte romanesque, est : qu'est-ce que le personnage pour le lecteur[729] ? »

Même si, comme le souligne le critique, « il paraît évident que notre vision d'un personnage dépend *d'abord* (avant son portrait physique et moral) de la façon dont il nous est présenté par le texte », le portrait littéraire fait partie des attendus du genre romanesque, étant l'un des moyens les plus simples pour donner à voir le personnage au lecteur, lui fournir des clefs afin de participer à sa construction. Cependant, notre étude ici ne s'intéressera pas au portrait, du moins au portrait comme le définit Pierre Fontanier dans *Les Figures du discours*[730] *:*

> On appelle souvent du nom de portrait soit l'éthopée, soit la prosopographie, toute seule ; mais le portrait, tel qu'on l'entend ici, doit les réunir l'une et l'autre. C'est la description, tant au moral qu'au physique, d'un être animé réel ou fictif[731].

Ainsi c'est plus précisément la prosopographie – « une description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques […] d'un être animé[732] » – qui nous intéressera

---

[728] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « écriture », 1992.

[729] *Ibid.*, p. 13.

[730] Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* [1821-1830], Paris, Flammarion, 1968.

[731] *Ibid.*, p. 428.

[732] *Ibid.*, p. 425.

dans cet essai de typologie physique des guerrières de fantasy. La prosopographie permet de rendre présent un personnage dans l'univers du récit, de montrer par les mots quelqu'un qui n'est pas là. Élaborer un portrait relève du processus de construction du personnage, mais cette construction restera à jamais incomplète : le narrateur ne peut décrire le personnage totalement et sous tous les angles. Vincent Jouve met ici en valeur le rôle du lecteur qui va coopérer à l'élaboration du personnage et former, grâce aux directives données par le texte, une « image mentale[733] » du personnage. Cette image mentale peut être élaborée de diverses manières : grâce à un portrait formant un tout cohérent et unique ou bien grâce à des descriptions plus lapidaires, éparpillés à travers la narration, demandant alors au lecteur d'ajuster peu à peu sa vision de tel ou tel personnage. L'art du romancier portraitiste va consister à particulariser ses personnages alors qu'ils relèvent aussi de catégories plus vastes (jeunes filles, pères, rois, chevaliers, etc.) ou de types. En ce qui concerne les personnages de guerrières, le même phénomène va jouer, le romancier répondant à certaines attentes et préjugés du lectorat en la matière (force physique et endurance, maîtrise des armes, sang-froid, mais aussi masculinité *vs* hyper-féminisation), tout en cherchant à fabriquer des personnages identifiables et mémorables grâce à des traits physiques ou psychologiques les distinguant de la norme catégorielle.

Il s'agira donc pour nous de repérer et d'analyser les points de rapprochement entre les personnages de guerrières de notre corpus. Dans la littérature de genre qu'est la fantasy, les personnages peuvent être classés en catégories, elles-mêmes en partie constituées à partir des particularités physiques mises en avant dans des portraits littéraires. Les portraits de ces personnages de guerrières, et plus précisément la prosopographie, assument donc deux fonctions : relier le personnage à une catégorie d'ordre architextuel, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, et faire adhérer le lecteur à l'idée de son individualité.

Dans un premier temps, nous nous proposons d'étudier les descriptions auxquelles procèdent les auteurs pour inscrire la guerrière parmi les autres personnages mais aussi pour la présenter au lecteur : sont-elles détaillées ou vagues ? Alors que la littérature blanche a vu le portrait littéraire mis à mal, le Nouveau Roman ayant pu réduire le personnage a une fonction avec une simple lettre en guise de prénom, qu'en est-il de la fantasy ? Prendre en compte de manière exhaustive la totalité des traits et les caractéristiques physiques des guerrières n'ayant qu'un intérêt limité, il nous a semblé plus pertinent de voir comment les auteurs se jouaient des

[733] Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 40.

attentes culturelles du lecteur par rapport aux personnages féminins souvent envisagés dans une relation de la beauté qu'ils détiennent ou pas. Au niveau intradiégétique, notamment grâce aux changements de focalisation, nous verrons que la « beauté » de certaines guerrières fait l'objet d'appréciations variables. La variété des « représentants », ceux qui sont à l'origine de la représentation – le narrateur, le personnage lui-même, un autre personnage de la diégèse –, permet de nuancer les prosopographies composées et, si cette variété tend à créer une instabilité du portrait, elle permet de dépasser la simple exposition de traits physiques pour nourrir la stratégie globale de l'auteur.

Afin d'étudier les principes descriptifs sous-tendant les prosopographies notre corpus, nous reprenons ici les différentes fonctions du portrait formulées notamment par Jean-Philippe Miraux dans *Le portrait littéraire*[734]. La première d'entre elle est la fonction mathésique, par laquelle « il s'agit de parfaire ou de compléter « l'encyclopédie personnelle » (Umberto Eco) déficiente du lecteur pour permettre une meilleure visibilité à la fois du texte mais aussi des intentions de l'auteur[735] ». Lorsque les auteurs de fantasy choisissent de recycler des figures mythologiques ou historiques, un principe mathésique peut intervenir dans la description physique de la guerrière, afin d'éclairer le lecteur sur des pratiques culturelles qu'il ignore. Un exemple frappant s'en trouve dans *Boudicca* de Jean-Laurent Del Socorro[736]. Avec cette reine des Icènes, par ailleurs narratrice de sa propre histoire, Jean-Laurent Del Socorro s'empare d'une figure historique méconnue en France inscrite dans une culture celtique tout aussi méconnue. À travers le regard de Boudicca, le lecteur découvre un mode de vie et des pratiques culturelles à propos desquels l'auteur a effectué un véritable travail de recherche, dont la bibliographie fournie à la fin du roman est la preuve. Ces recherches nourrissent le roman et les prosopographies des personnages. Si Boudicca se décrit peu – nous reviendrons sur le sujet de la focalisation interne –, elle prend quelques fois le temps de décrire la tenue qu'elle a choisie pour un évènement particulier. Le premier d'entre eux est son mariage : le choix de sa vêture, de sa parure, et la mise en scène de son corps y sont porteurs de sens.

> J'ai passé une robe sans manches, de celles que l'on porte sur les champs de bataille. Elle est fendue de chaque côté de mes larges jambes pour ne pas gêner les mouvements. Tissée en tartan aux couleurs des Icènes — le vert et le bleu, elle m'arrive aux genoux. J'ai délaissé les chaussons en tissu pour des sandales à lanières

[734]Jean-Philippe Miraux, *Le Portrait littéraire*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2003.

[735] *Ibid.*, p. 70.

[736] Jean-Laurent Del Socorro, *Boudicca*, *op. cit.*

> de cuir. […] Enfin, les tatouages réalisés par Prydain recouvrent le reste de ma peau nue. Il aurait fallu davantage de temps pour faire des motifs complexes, mais je ne désirais de toute façon que les plus simples. Sur la gauche de mon corps, un nœud d'éternité part du poignet pour s'étendre le long de mon bras jusqu'au-dessus de mon sein, puis glisse sur ma gorge et ma joue pour s'arrêter sur mon front juste au-dessus de l'œil. Une spirale unique est dessinée sur mon avant-bras droit et une seconde sur mon épaule[737].

Cette longue description fait contraste avec l'évènement annoncé : Boudicca se prépare à son mariage comme elle pourrait se préparer au combat. Le choix des vêtements – une robe de combat et non d'apparat – et des matières – le cuir remplaçant le tissu – ne laisse guère de doute quant aux intentions de la future reine : elle souhaite paraître en guerrière. Au-delà des vêtements et des bijoux, et dans le même objectif, Boudicca modifie l'apparence de sa peau en la tatouant. Le lecteur ne peut qu'apprécier ce choix d'ornement puisqu'un dialogue précédent l'a informé de la portée symbolique des tatouages que souhaite Boudicca.

> – Sais-tu faire les tatouages, Prydain ?
> – Oui, je connais l'art du bleu. Serions-nous entrés en guerre sans que je le sache ?
> – En tout cas, un affrontement se prépare. Va faire chercher ton encre et tes pinceaux : tu as une guerrière à apprêter[738].

La description de Boudicca reflète bien la volonté informative de l'auteur. Cependant, lorsque l'univers développé par le romancier est purement imaginaire, que deviennent ces enquêtes préliminaires, ces « carnets, fichiers, dictionnaires encyclopédiques, livres théoriques…autant de supports nécessaires au descripteur réaliste[739] » évoqués par Jean-Michel Adam et André Petitjean ? Il apparaît que, malgré le caractère imaginaire des univers de fantasy, et peut-être parce qu'ils sont imaginaires, les auteurs ont un travail similaire d'enquête. Ainsi Emeric Moriau dans sa notice « Généalogies » du *Dictionnaire Tolkien* dirigé par Vincent Ferré, affirme qu'« aucun cycle romanesque n'a poussé aussi loin l'exigence de lignages. Même rapportée aux déterminismes familiaux des *Rougon-Macquart* de Zola, de la *comédie Humaine* de Balzac ou de *Dune* d'Herbert, la généalogie apparaît comme une caractéristique spectaculaire du Légendaire[740] ». Ainsi la construction géographique (la présence de carte à l'orée du texte en est une preuve tangible), historique (fondation de dynastie, création d'arbres

---

[737] *Ibid.*, p. 69.

[738] *Ibid.*, p. 68.

[739] Jean-Michel Adam, André Petitjean, *Le Texte descriptif poétique, historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan Université, coll. « Fac », 1989, p. 26.

[740] Emeric Moriau, « Généalogies », dans Vincent Ferré (dir.), *Dictionnaire Tolkien, op. cit.*, p. 241-243.

généalogiques, invention d'aïeuls, etc.) ou culturelle permet d'aider le lecteur dans sa représentation mentale de l'univers. Ce travail de création d'un monde ne se reflète pas toujours dans les descriptions physiques des personnages mais davantage dans les développements portant sur les paysages ou les villes. Bradley P. Beaulieu par exemple, dans *Les Douze Rois de Sharakaï*, décrit très peu l'apparence de son héroïne Çeda, mais développe avec virtuosité la description de la ville Sharakaï, véritable personnage du roman.

La fonction mimésique est la fonction par essence du portrait puisqu'il s'agit « pour l'auteur qui élabore un portrait, de construire une représentation, de susciter une présence à la fois dans l'espace romanesque et dans l'imaginaire du lecteur[741] ». Si dans la littérature réaliste ou naturaliste du XIXe siècle, cette construction prend de l'ampleur et peut s'étendre, il nous semble, au regard des œuvres de notre corpus, que les descriptions physiques des personnages de fantasy et, dans notre cas, des femmes guerrières, sont relativement courtes – quelques lignes en moyenne. Mais cette rapidité de la description capte l'attention du lecteur : l'auteur ne livre généralement que quelques traits du personnage, ce qui lui offre une aura particulière, soutenue par la mise en scène de l'apparition. La description d'Andromaque donnée par David Gemmell dans le premier tome de *Troie* frappe tout autant par le peu d'éléments fournis que par la puissance de suggestion de la mise en scène nocturne de son apparition et le choix de focalisation : Au lieu de se focaliser sur la description physique d'Andromaque, le narrateur met davantage en avant l'impression qu'elle produit sur Helicon.

> *Then he saw the woman.*
> *She was standing just back from the gathering, dressed in a long cloak of green and an embroidered gown. It was difficult by fire and moonlight to see the colour of her hair, but it was long, thickly curled, and drawn back from her face. And such a face! She looked like a goddess. Not pretty, but awesomely beautiful. Helikaon's mouth was dry. He could not stop looking at her. She saw him, and he felt the power of her eyes. The look was cool, and yet strangely challenging*[742].
>
> Puis il vit la femme.
> Elle était debout, un peu en retrait des spectateurs, vêtue d'un long manteau vert et d'une robe brodée. À la lueur des feux et de la lune, la couleur de ses cheveux était difficile à déterminer, mais ils étaient longs, bouclés, et retenus par un lien. Et son visage ! On aurait dit une déesse. Elle n'était pas jolie, mais tout simplement d'une beauté à couper le souffle. La bouche d'Hélicon se dessécha. Il se sentit incapable de détourner le regard. Elle le vit, et il sentit le pouvoir de ses yeux tournés vers lui. C'était un regard froid mais étonnamment hardi[743].

---

[741] Jean-Philippe Miraux, *Le Portrait littéraire, op. cit.*, p. 72.

[742] David Gemmell, *Troy, Lord of the silver Bow, op. cit.*, p. 146.

[743] David Gemmell, *Troie, Le Seigneur de l'arc d'argent, op. cit.*, p. 149.

Cette description n'apporte que peu de détails et comporte une certaine indétermination en raison d'un éclairage froid (lune) et chaud (feux) à la fois : un mot suffit (« beauté ») et une comparaison, récurrente dans l'épopée (« on aurait dit une déesse »). Si Andromaque est belle, le lecteur ignore ce qui fait sa beauté puisque l'explication est réduite à une exclamation, probable transcription en discours indirect libre des pensées d'Hélicon. La première apparition de la jeune guerrière Siam est similaire dans *L'île du destin* de Pierre Bottero[744] : le narrateur ne livre que de maigres détails sur le physique du personnage, mais la mise en scène valorise le caractère épique de Siam.

> Edwin fit avancer son cheval d'un pas. Face à lui, un Frontalier l'imita. Camille écarquilla les yeux en découvrant la tresse blonde qui battait dans son dos et les traits harmonieux de son visage. Le farouche cavalier était une femme[745].

La posture épique du personnage, apparu à la tête d'une troupe, est encore renforcée par le retardement de la révélation du sexe du « farouche cavalier ».

On le voit, les auteurs de fantasy ne s'embarrassent pas de détails inutiles. Ils choisissent avec soin les aspects du personnage qu'ils souhaitent révéler, ce qu'on appelle aussi principe d'aspectualisation. Ce principe est à mettre en lien, selon nous, avec la fonction sémiotique du portrait littéraire, puisqu'il s'agit d'inscrire des indices cataphoriques ou anaphoriques dans les descriptions des personnages afin d'entretenir la cohérence et la vraisemblance dans le récit. Ainsi certains détails, s'ils sont fournis, ne le sont pas en vain. Un autre exemple remarquable dans les différentes prosopographies de notre corpus est la chevelure de Kaede dans *Le Clan des Otori* de Lian Hearn[746]. Dès sa première description physique, le principal atout qui est mentionné est sa longue et épaisse chevelure noire.

Les différentes mentions et mises en scène de ses cheveux – nous pensons particulièrement à une scène d'entraînement au combat pendant laquelle Kaede et Takeo font connaissance et scellent leur destin[747] –, si elles ne semblent pas signifiantes *a priori*, prennent tout leur sens lorsque, à la suite d'un incendie, Kaede apparaît le crâne nu et boursouflé de cicatrices.

---

[744] Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan, L'Île du destin, op. cit.*

[745] *Ibid.*, p. 555.

[746] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, op. cit.*

[747] « Kaede s'assit en tailleur, comme un homme. Elle dénoua le cordon qui retenait ses cheveux en arrière, et ils se répandirent jusqu'au sol en ondoyant autour de son corps. Je m'efforçai de ne pas la regarder. », Lian Hearn, *Le Clan des Otori, Le Silence du rossignol, op. cit.*, p. 193. "*Kaede sat on the floor, cross-legged like a man. She untied the ties that held back her hair and it fell around*

> *She had a cloth over her head and as she came towards me she let it fall to her shoulders.*
> *Her hair was gone, her head shorn.*
> *Her eyes were fixed on mine. […] Still without speaking, she turned and pulled the cloth from her shoulders. The nape of her neck, which had been so perfect, so white, was layered with scars of red and purple where her hair had burned her flesh*[748].
>
> Elle portait un voile sur la tête, et en s'avançant vers moi elle le laissa tomber sur ses épaules.
> Ses cheveux avaient disparu, sa tête était tondue. Elle plongea ses yeux dans les miens. […] Sans un mot, elle se retourna et fit glisser le voile de ses épaules. Sa nuque qui avait été si blanche, si parfaite, était couverte de cicatrices empourprées à l'endroit où ses cheveux avaient brûlé sa chair[749].

Ce personnage identifiable à ses cheveux pendant les trois tomes de la saga se voit violemment privé de ce qui le caractérisait en propre, dépossession rendue douloureuse au lecteur par les nombreuses mentions antérieures de la beauté de sa chevelure.

La quatrième et avant-dernière fonction mentionnée par Jean-Philippe Miraux est la fonction esthétique du portrait. Bien que considérée comme secondaire par le critique, le portrait « revêt[ant] toujours une fonction plus globale dans le fonctionnement du récit[750] », la fonction esthétique peut être envisagée « lorsque l'auteur s'efforce de développer chacun des détails qui s'attachent au personnage représenté, ce qui permet certes d'obtenir une représentation plus précise de l'individu, mais également de faire preuve d'une certaine virtuosité lexicale, syntaxique ou rhétorique[751] ». Cet art du détail est difficile à discerner dans les littératures de l'imaginaire telles que la fantasy. Anne Besson[752] rappelle que ce genre romanesque a pour aïeul le roman d'aventure, littérature populaire axée sur l'action et la mise en valeur du dépaysement. Ainsi, si les auteurs tentent de se distinguer en peignant des univers plus vrais que nature, les descriptions des personnages sont loin d'être aussi détaillées que celles des personnages balzaciens ou zoliens. La fantasy préfère les courtes descriptions, sous forme de croquis en mouvement, donnant à grands traits vifs l'allure des personnages, comme c'est le cas pour Ellana, héroïne du *Pacte des Marchombres* de Pierre Bottero :

---

her, reaching the ground. I tried not to look at her.", Lian Heran, *Across the Nightingale Floor, op. cit.,* p. 144.

[748] Lian Hearn, *Brilliance of the Moon, op. cit.,* p. 346-347.

[749] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, La Clarté de la lune, op. cit.,* p. 423.

[750] Jean-Philippe Miraux, *Le Portrait littéraire, op. cit.,* p. 77.

[751] *Ibid.,* p. 77.

[752] Anne Besson, *La Fantasy, op. cit.,* 2007.

> Heirmag se tourna, prêt à la bagarre. De longs cheveux noirs encadrant un visage fin, vêtue d'étranges vêtements, la fille qui lui faisait face lui était inconnue. Il l'aurait trouvée jolie si le regard qu'elle lui lançait n'avait pas été chargé d'un tel mépris[753].

La dernière catégorie citée dans l'ouvrage de Jean-Philippe Miraux se rapproche par certains aspects de la fonction sémiotique : il s'agit de la fonction symbolique. Mais le critique souligne leur différence :

> Certains portraits nous semblent, par leur puissance évocatrice, par la force des traits qu'ils représentent, revêtir une fonction symbolique particulièrement efficace ; c'est dire aussi que l'auteur entend, lorsqu'il dresse un tel portrait, excéder le champ de la stricte représentation afin d'exhausser un certain nombre de valeurs inhérentes à sa conception du monde[754].

Cette transcendance possible du portrait nous semble difficile à évaluer dans un travail comme le nôtre car elle présupposerait une étude approfondie de la « conception du monde » de chaque auteur, ce qui n'est pas notre propos ici.

Nous pouvons d'ores et déjà relever que les catégories définies par la critique littéraire pour des romans marqués par leur réalisme ou leur référentialité restent efficaces dans un genre comme la fantasy *:* même si l'objectif de la description physique est de fournir au lecteur des indications pouvant l'aider à saisir le personnage et à en créer une image mentale, une étude plus approfondie nous montre que la prosopographie peut avoir des fonctions diverses. Dans un premier temps nous allons revenir sur la représentation visuelle du personnage en interrogeant la notion de beauté ou de laideur par lesquelles les guerrières de notre corpus peuvent être caractérisées.

Nous avons évoqué la brièveté de certaines descriptions physiques des personnages de fantasy *:* ces prosopographies peuvent parfois se réduire à qualifier le personnage de beau – conformément aux représentations visuelles communes, une femme qui se bat est une beauté farouche et sauvage, les auteurs ne cherchant pas toujours à travailler les clichés du genre. Mais certains semblent vouloir réfléchir à ce modèle stéréotypé de la guerrière et ont travaillé la beauté de leur personnage, notamment grâce aux différentes focalisations adoptées. Pour ce faire, plusieurs romans adoptent une focalisation interne : le lecteur suit le regard du personnage principal, une femme guerrière, et c'est par ce regard sur elle-même que nous découvrons ses

[753] Pierre Bottero, *Le Pacte des Marchombres, Ellana, op. cit.*, p. 87.

[754] Jean-Philippe Miraux, *Le Portrait littéraire, op. cit.*, p. 79.

traits physiques. Vincent Jouve soulignait la difficulté du portrait dans ce genre de récit, mais aussi la grande liberté de création laissée ainsi au lecteur.

Il s'agit alors – même si les motivations sont des plus diverses – d'influer sur le statut du lecteur, de faire de lui un agent du récit et non un récepteur. Le cas le plus flagrant est celui des narrations à la première personne (les récits *autodiégétiques*, selon la terminologie de G. Genette) où le héros-narrateur est rarement amené à faire son autoportrait. Le « je » est le personnage littéraire le moins déterminé qui soit[755].

Pourtant divers procédés permettent à l'auteur de procéder à une description, sa mise en scène passant alors par la découverte d'un reflet dans un miroir ou sur une quelconque surface réfléchissante. Ainsi dans la *Trahison des dieux* de Marion Zimmer Bradley, le lecteur découvre Troie et la future guerre selon le point de vue de Cassandre. La jeune fille ne se décrit pas spécifiquement, mais constate les changements survenus dans et sur son corps en s'observant dans une flaque d'eau.

> *Seeing her own face once in the water after a hard rain, Kassandra hardly recognized herself; se had grown tall and lean, face and hands burnt brown by the unremitting sun, her features sharp and more like a woman's than a girl's […] There were freckles on her face too, and she wondered if her family would know her if she should appear unannounced before them, or wether they would ask "Who is this woman from the wild tribes? Away with her*[756]*."*
>
> Surprenant son reflet dans une flaque d'eau après un gros orage, elle eut même un matin peine à se reconnaître. Plus allongée qu'autrefois, son visage et ses mains étaient désormais tout hâlés ; ses traits plus affinés avaient perdu candeur et innocence. Elle avait à présent des taches de rousseur, des grands yeux décidés, et elle se demanda, non sans amusement, si la jeune fille qu'elle était devenue ne serait pas reçue en étrangère si elle se présentait à l'improviste au palais de son père[757].

Cette transformation, ce corps en croissance, s'il surprend d'abord Cassandre elle-même, pose immédiatement la question du regard d'autrui et de sa réaction : dans cet exemple, il s'agit des gens du « palais » mais surtout du père de Cassandre, Priam. L'objet réfléchissant, ici une flaque, est nécessaire puisque la focalisation interne ou le récit à la première personne n'engagent pas à l'auto-description. Ainsi certaines œuvres se caractérisent par une quasi-absence de description : *Boudicca* en est un bon exemple.

---

[755] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit.*, p. 52.

[756] Marion Zimmer Bradley, *The Firebrand, op. cit.*, p. 66.

[757] Marion Zimmer Bradley, *La Trahison des dieux, op. cit.*, p. 61.

Le miroir peut être seulement mentionné pour des questions de vraisemblance narrative. C'est le cas dans *La Perle et l'Enfant*[758] de Paul Beorn dans lequel le miroir est rapidement placé après une très longue description de Jéhanne. Cette dernière prend le temps de s'examiner car son corps aux « traits [trop] enfantins pour attirer le regard des hommes[759] » et son visage « pas laid [...]mais [...] un peu banal[760] » subissent des transformations à cause d'un sortilège.

> Son nez trop long et ses lèvres charnues [...] avaient pris un nouveau charme sensuel. La beauté de ses yeux gris se trouvait comme révélée [...] Même ses cheveux couleur de sable, semblait-il, avaient pris une jolie teinte plus sombre[761].

Et une fois encore Jéhanne interroge surtout le regard des autres et plus particulièrement des hommes :

> Elle avait remarqué le regard changé des hommes sur son corps. [...] Ils s'attardaient à présent un peu plus longtemps que nécessaire. [...] Elle existait pour eux comme une femme désirable, pour la première fois de sa vie. [...] Peut-être Dame Nature a-t-elle voulu que la petite chenille se change en papillon ? pensait-elle en consultant son miroir[762].

L'apparition tardive de l'objet permet ici de justifier *in extremis* la longue description réflexive du personnage. Au contraire, dans une focalisation externe, l'objet, s'il existe, n'est pas nécessaire. C'est le cas de Kaede qui découvre subitement son reflet alors que, pour la première fois, la jeune fille est préparée pour une entrevue avec le maître des lieux.

> *Junko washed Kaede's face, hands, and feet, and combed out her long black hair. The maids murmured as if in amazement.*
> *'What is it? What do they mean?' Kaede said nervously.*
> *Junko opened the box and took out a round mirror. […] She held it so Kaede could see her reflection. It was the first time she had looked in a mirror. Her own face silenced her*[763].

> Junko lava le visage, les mains et les pieds de Kaede, et démêla ses longs cheveux noirs. Les servantes chuchotaient d'un air stupéfait.
> – Qu'y a-t-il ? Qu'est-ce qu'elles racontent ? s'exclama nerveusement Kaede.
> Junko ouvrit la boîte et en sortit un miroir rond [...]. Elle le tendit de manière à permettre à Kaede de voir son reflet. C'était la première fois que la jeune fille avait un miroir sous les yeux. Son propre visage la réduisit au silence[764].

---

[758] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, La Perle et l'Enfant*, *op. cit*.

[759] *Ibid.*, p. 73.

[760] *Ibid.*, p. 73.

[761] *Ibid.*, p. 73.

[762] *Ibid.*, p. 73.

[763] Lian Hearn, *Across the Nightingale Floor*, *op. cit.*, p. 43-44.

[764] Lian Hearn, *Le Clan des Otori*, *Le Silence du rossignol*, *op. cit.*, p. 69.

Ici la focalisation épouse le silence de Kaede, le narrateur n'entrant pas dans le détail de ce que découvre la jeune fille, déjouant donc la classique scène du miroir au profit de l'effet produit par l'ellipse – pas de description – et les questions que soulève ce « silence ».

Ces descriptions internes apparaissent souvent désavantageuses pour le personnage féminin. Nous venons d'évoquer l'exemple de Jéhanne qui, face à un couple, « se sentait minuscule, laide et misérable[765] », mais ce dénigrement de soi-même est récurrent dans les œuvres de notre corpus. Lorsque le point de vue choisi par l'auteur reste externe, c'est par leur discours que le lecteur peut connaître l'opinion du personnage sur lui-même. Ainsi Andromaque se décrit-elle sans bienveillance, se comparant à une vache reproductrice dans la version originale :

> *'I know what I am. Tall and plain, and a breeding cow for a Trojan prince*[766]*.'*
>
> – Je sais ce que je suis. Une grande bringue sans grâce, destinée à porter les rejetons d'un prince troyen[767].

Pareillement, Sarène dans le roman *Elantris* de Brandon Sanderson se désole de sa grande taille dans une réflexion retranscrite au discours indirect libre :

> *A large part of that curiosity was an attempt to take her mind off of her feelings of inferiority and awkwardness—anything to keep from acknowledging what she was : a lanky, brusque woman who was almost past her prime. She was twenty-five years old ; she should have been married years ago*[768].
>
> Sa curiosité visait à la détourner du sentiment d'infériorité et de l'embarras que lui causait son image, celle d'une femme brusque, dégingandée, qui n'était plus de la prime jeunesse. À vingt-cinq ans, on doit être mariée depuis longtemps[769].

Certains auteurs auraient-ils choisi de brosser le portrait de leur guerrière en dehors des canons de beauté classiques ? De fait, il apparaît que ces personnages de femmes, si elles ne se considèrent pas comme belles, attirent pourtant le regard et l'amour des hommes. C'est grâce au regard d'autres personnages que le lecteur peut imaginer un portrait plus nuancé : certes ces personnages ont un physique considéré comme particulier mais qui ne remet pas en cause leur beauté. Nous avons déjà évoqué le regard d'Hélicon sur Andromaque qu'il qualifie régulièrement dans la trilogie de Gemmell de « déesse ». Mais il n'est pas le seul à considérer

---

[765] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, La Perle et l'Enfant*, *op. cit.*, p. 32.

[766] David Gemmell, *Troy, Lord of the Silver Bow*, *op. cit.*, p. 164.

[767] David Gemmell, *Troie, Le Seigneur de l'arc d'argent*, *op. cit.*, p. 168.

[768] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 19.

[769] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 40.

que la femme d'Hector est belle, au grand étonnement d'Andromaque elle-même alors qu'une jeune femme vient de la complimenter :

> *Andromache laughed. 'Yesterday I was plain, and now everyone is telling me I am beautiful*[770]*.'*
>
> Andromaque éclata de rire
> – Hier, j'étais ordinaire, et voilà que maintenant, tout le monde me dit que je suis belle[771].

Sarène, si elle est souvent moquée par les membres de sa famille sur sa haute taille, est aussi qualifiée de belle femme, notamment par son fiancé Raoden, ébahi lorsqu'il la voit pour la première fois :

> *Raoden exhaled. "I only saw her through Seon", he mumbleb. "I didn't realize she was so beautiful*[772]*."*
>
> Le prince relâcha sa respiration. « Je ne l'avais vue que par séon[773], souffla-t-il. Je ne m'étais pas rendu compte qu'elle était si belle[774].

Enfin Jéhanne, lorsque le sortilège s'évanouit et qu'elle retrouve son véritable corps, est effrayée par ce brusque retour à la réalité :

> – Je suis... je suis changée, n'est-ce pas ? Je suis laide ?
> Ses doigts passèrent sur son visage, glissèrent sur sa poitrine où elle ne rencontra plus les formes généreuses apparues à Diable-Vert. [...] Ne restait que le petit corps mince, le visage rond aux lèvres boudeuses qu'elle avait toujours eus.
> « Laide ? Non pas. Vous ne l'avez jamais été. J'ai l'impression, moi, de vous retrouver enfin[775]. »

Cette voix qui la contredit est celle d'Abel, le jeune homme emprisonné dans la perle que Jéhanne porte à l'oreille. On le voit encore ici, la beauté du personnage féminin, lorsqu'elle n'est pas tout simplement posée par un narrateur extérieur, est sujette à nuance et le jeu des focalisations permet aux auteurs de faire imaginer au lecteur des physiques variés, voire instables, au risque parfois de troubler leur lecteur – Vincent Jouve souligne la force d'une première image mentale formée très tôt chez le lecteur et difficile à modifier ensuite[776]. Mais

---

[770] David Gemmell, *Troy, Lord of the Silver Bow, op. cit.*, p. 201.

[771] David Gemmell, *Troie, Le Seigneur de l'arc d'argent, op. cit.*, p. 206.

[772] Brandon Sanderson, *Elantris, op. cit.*, p. 313.

[773] Un séon est une entité consciente liée à certains personnages par laquelle ils peuvent communiquer.

[774] Brandon Sanderson, *Elantris, op. cit.*, p. 459.

[775] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert Livre, Le Hussard amoureux, op. cit.*, p. 231.

[776] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit.*, p. 53 : « La perception du personnage romanesque est donc étroitement liée à sa caractérisation narrative. Les représentations du lecteur s'alignent sur les prescriptions textuelles. Notons cependant que si le texte tarde trop à spécifier

cette multiplication des jugements émis sur ces apparences physiques peut inciter le lecteur à ne pas se reposer sur les codes du genre.

Certains auteurs vont encore plus loin en proposant des héroïnes au physique réellement différent, marquées ou enlaidies qu'elles sont par les évènements. Il ne s'agit pas alors d'une question de point de vue ou de subjectivité : le corps et / ou le visage de la guerrière sortent de l'ordinaire et nous pouvons interroger les intentions auctoriales révélées par ces prosopographies particulières.

L'exemple peut-être le plus célèbre est celui de la chevaleresse Brienne de Torth dans la saga *A Song of Ice and Fire*, plus connue sous le nom de *Game of Thrones*[777] de George R.R. Martin. Dès la première apparition du personnage, l'auteur joue avec les codes de la fantasy *:* Catelyn Stark assiste à une passe d'armes entre deux chevaliers en armure, le visage dissimulé par un casque. L'aristocrate est déjà très étonnée d'apprendre que le vainqueur du tournoi est une femme :

> *"Who is this man, and why do they mislike him so?"*
> *Ser Colen frowned. "Because he is no man, my lady. That's Brienne of Tarth, daughter to Lord Selwyn the Evenstar."*
> *"Daughter?" Catelyn was horrified.*
> *"Brienne the Beauty, they name her…though not her face, lest they be called upon to defend those words with their bodies*[778]*."*
>
> « Qui est ce chevalier ? demanda-t-elle à ser Colen. Pourquoi cette aversion qu'on lui manifeste ? »
> Il se renfrogna. « Parce qu'il ne s'agit pas d'un homme, madame, mais de Brienne de Torth, fille de l'Etoile-du-soir, lord Selwyn.
> *Fille* ? s'exclama-t-elle, horrifiée.
> — Brienne la Belle, on l'appelle..., mais dans son dos, de peur d'avoir à en répondre corps à corps[779]. »

Le surnom – trace de l'épithète homérique qualifiante – laisserait à penser au lecteur et à Catelyn qu'à l'instar de la dame Eowyn de Tolkien, Brienne de Torth est une belle femme qui serait aussi guerrière. Mais lorsqu'elle retire son heaume, c'est un tout autre spectacle que

---

tel trait particulier d'un personnage, il aura du mal à contrecarrer l'image concrétisée par le lecteur. »

[777] Ce titre ne correspond qu'au premier tome de la saga littéraire mais a été choisi comme titre de la série télévisée produite par HBO.

[778] George R.R. Martin, *A Song of Ice and Fire, A Clash of Kings, op. cit.*, p. 259.

[779] George R. R. Martin, *Le Trône de fer, L'intégrale 2, op. cit.*, p. 340.

découvrent Catelyn Stark et, par son entremise, le lecteur puisque, à l'exception de la blondeur de leurs cheveux, tout distingue Brienne d'Eowyn :

> *Beauty, they called her… mocking. The hair beneath the visor was a squirrel's nest of dirty straw, and her face… Brienne's eyes were large and very blue, a young girl's eyes, trusting and guileless, but the rest… her features were broad and coarse, her teeth prominent and crooked, her mouth too wide, her lips so plump they seemed swollen. A thousand freckles speckled her cheeks and brow, and her nose had been broken more than once. Pity filled Catelyn's heart. Is there any creature on earth as unfortunate as an ugly woman*[780]*?*
>
> Dérision que le sobriquet de « Belle ». La tignasse qui venait d'apparaître tenait du nid d'écureuil et de la litière souillée. Et si Brienne avait de grands yeux très bleus de jeune fille, des yeux candides et francs, que dire du reste... ? Des traits épais, vulgaires, une ganache prognathe et crochue, la bouche démesurée, lippue au point de sembler boursouflée. Des milliers de taches de son mouchetaient ses joues et son front, les méandres hasardeux du nez trahissaient plus d'une fracture. *Se peut-il en ce monde créature plus malheureuse*, songea Catelyn avec compassion, *qu'une femme laide*[781] *?*

Dans cette première description se manifeste très certainement le souci d'une vraisemblance – dont la fonction est critique par rapport aux codes dominants – de la part de l'auteur : après un combat conduit en armure et sous un heaume, la chevelure, même somptueuse naturellement, ne peut guère être éblouissante. Le détail du visage abîmé par les combats, « les méandres » du nez ajoutent également plus de crédibilité au personnage. Brienne de Torth ne correspond en rien à l'image idéalisée d'une belle femme portant l'épée le temps d'un éclat épique. Elle est représentée comme une chevaleresse que sa formation a marquée : son corps comme son visage en portent les traces. Le même souci de vraisemblance nourrit la prosopographie de Chien du Heaume dans le roman éponyme de Justine Niogret : on découvre son portrait physique à travers le point de vue d'un mercenaire venu la tuer et les descriptions évoluent. Manfred la considère d'abord comme « une vieille femme [...] grasse, des cheveux bruns lui tombant devant les yeux[782] ». En s'approchant, l'analyse de l'assassin gagne en précision :

> La femme leva le visage un instant, et Manfred vit qu'elle n'était pas si âgée. Elle avait mangé ses trente ans, ce qui était un peu avancé, mais pas vieux. En fait, son visage était marqué par les rides que gravent les soucis, et ses mains étaient fatiguées

[780] George R.R. Martin, *A Song of Ice and Fire, A Clash of Kings, op. cit.*, p. 259.

[781] George R. R. Martin, *Le Trône de fer, L'intégrale 2, op. cit.*, p. 340.

[782] Justine Niogret, *Chien du Heaume, op. cit.*, p. 9.

> par le travail. Elle était grasse et décoiffée, et c'était tout ceci qui lui rajoutait de l'âge[783].

Les deux éléments détaillés dans cet extrait, les rides et les mains, seront judicieusement repris par le narrateur afin de démontrer l'erreur de jugement de Manfred qui découvre trop tard qu'il ne s'agit pas d'une nourrice inoffensive, donnant ainsi à cette rapide description une fonction sémiotique.

> Manfred posa le pied sur le sol de la forêt et comprit, avant la douleur et la mort, que la femme courait bien plus vite que lui. Il comprit aussi que ses rides étaient des cicatrices, et que ses mains étaient brûlées par le travail des armes[784].

Des cicatrices, qui sont les traces d'une vie consacrée à la guerre, Chien du Heaume n'est pas la seule combattante de notre corpus à en avoir. La capitaine Cendres de Mary Gentle présente également les stigmates d'une vie passée parmi les mercenaires. La saga du *Livre de Cendres*, caractérisée par sa violence et le traitement cru de la guerre, s'ouvre sur l'enfance de Cendres et la défiguration qu'elle connaît, suite à un viol par deux mercenaires :

> *When Ash was eight years old, two of the mercenaries raped her. […] Because she cried afterwards, the one who was not drunk heated his dagger in the campfire and drew the knife-tip from below her eye, up her cheekbone in a slant, up to her ear almost.*
> *Because she still cried, he made another petulant slash that opened her cheek parallel under the first cut. […]*
> *The third scar neatly opened her other cheekbone, but it came honestly, no sadism involved. The second man's dagger was genuinely trying to kill her*[785].

> À l'âge de huit ans, Cendres fut violée par deux mercenaires. [...] Comme elle pleurait, après, celui qui n'était pas ivre chauffa son coutelas au feu de camp et promena la pointe de la lame en partant du dessous de l'œil de la fillette pour remonter en biais sur la pommette, quasiment jusqu'à l'oreille.
> Comme elle pleurait toujours, il lui infligea, de colère, une deuxième estafilade qui lui ouvrit la joue sous la première, en parallèle. [...]
> La troisième cicatrice lui fendit proprement l'autre pommette, mais elle lui vint de façon honnête, sans aucune cruauté gratuite. Le poignard du second tentait vraiment de la tuer[786].

Ces cicatrices, censées enlaidir le personnage, deviennent finalement un atout pour Cendres, et avant même l'explication de leur origine, le roman s'ouvre en les mentionnant pour en renverser la signification : « C'étaient ses cicatrices qui la rendaient belle[787]. » / "*It was her*

---

[783] *Ibid.*, p. 11.

[784] *Ibid.*, p. 12.

[785] Mary Gentle, *Ash, A Secret History, op. cit.*, p. 13.

[786] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée, op. cit.*, p. 19-20.

[787] *Ibid.*, p. 19.

scars that made her beautiful[788]". Mary Gentle prête ainsi au physique de son capitaine une tout autre dimension symbolique, donnant un caractère particulier aux prosopographies évoquant très régulièrement le corps marqué de Cendres.

Pour conclure, attardons-nous sur un dernier exemple qui met en évidence à la fois la portée d'une prosopographie, même succincte, et l'importance des points de vue choisis par le narrateur pour présenter un personnage. Hélène, dans la réécriture de l'histoire de Troie par David Gemmell, n'est pas une combattante, contrairement à Andromaque, mais elle nous paraît emblématique de la position du romancier par rapport à la beauté comme critère premier de « définition » des femmes. Pour ce faire, il prend ces distances avec la principale figure mythique de la beauté fatale. L'auteur, recyclant et transformant une matière connue du grand public grâce aux adaptations multiples de l'œuvre d'Homère, joue avec les attentes du lecteur, même sur des sujets mineurs comme celui de la beauté de la fameuse Hélène de Sparte, devenue Hélène de Troie. La première fois qu'elle est présentée au lecteur, Hélène, sans être nommée, est décrite en ces termes :

> *Hekabe's youngest son, the studious Paris, was sitting in the shade of some trees overlooking the bay. Beside him, poring over some old parchments, was a thickset young woman with a plain, honest face and pale auburn hair*[789].
>
> Le plus jeune fils d'Hécube, le studieux Pâris, était assis à l'ombre d'arbres dominant la baie. Près de lui, une jeune femme trapue au visage ordinaire, à la mine ouverte et aux cheveux auburn clair, était plongée dans la lecture de vieux parchemins[790].

David Gemmell retarde volontairement la déclinaison de l'identité de cette jeune femme et de fait, il redéfinit la référence culturelle en faisant d'Hélène une femme sinon laide, du moins banale. À plusieurs reprises, cette banalité sera soulignée par divers personnages. Mais ces répétitions insistantes ont une fonction sémiotique majeure, qui s'explique lors de la mort d'Hélène, lorsque son palais est attaqué par Achille et ses soldats :

> *They knew what she was about to do. Each one lost his look of hungry ferocity.*
> *'Do not do this!' Achilles implored her. 'Remember who you are. You do not belong among these foreigners. You are Helen of Sparta.'*
> *'No, Achilles, I am Helen of Troy,' she said. Hugging the children to her she kissed them both. 'Close your eyes, dear ones,' she whispered. 'Squeeze them shut. And when you open them again Papa will be here.'*
> *Achilles darted forward, but too late.*

---

[788] Mary Gentle, *Ash, A Secret History, op. cit.*, p. 13.

[789] David Gemmell, *Troy, Lord of the Silver Bow, op. cit.*, p. 521.

[790] David Gemmell, *Troie, Le Seigneur de l'arc d'argent, op. cit.*, p. 553.

Helen closed her eyes, and fell backwards into the void[791].

Ils savaient ce qu'elle allait faire, et la férocité quitta leur visage.
– Ne faites pas ça ! supplia Achille. Rappelez-vous qui vous êtes. Vous n'appartenez pas à ce peuple étranger. Vous êtes Hélène de Sparte.
– Non, Achille. Je suis Hélène de Troie, dit-elle.
Puis elle serra ses enfants contre elle et les embrassa.
– Fermez les yeux, mes chéris, murmura-t-elle. Quand vous les rouvrirez, papa sera là.
Achille fonça vers elle, mais trop tard.
Hélène ferma les yeux et se laissa tomber dans le vide[792].

Le lecteur va alors assister au processus de mythification de cet évènement puisqu'il va découvrir le récit que font les soldats de la mort d'Hélène, métamorphosée en la « Belle Hélène ». Ulysse et Hector évoquent ici l'épouse de Pâris :

'I met her one. I thought her sweetnatured, but mousy and plain. You know how she died?' Hektor nodded, his brow darkening. Odysseus went on, 'The men who where there when she threw hersef and her children from the heights of King's Joy are speaking of her as a great beauty. Throughout our camps there is talk of the beauteous Helen and her gallant death.'
'What is your point, sea uncle?'
'Only that they do not speak falsely. Soldiers cannot speak of women in terms they do not understand; they do not admire kindness, or modesty, or unselfishness. But they admire Helen's self-sacrifice, so they tell us she was beautiful, like a goddess walking among us. And it is the truth[793]*.'*

– Je l'ai rencontrée une fois. Je l'ai trouvée de nature agréable, mais effacée et d'aspect ordinaire. Tu sais de quelle manière elle est morte ? (Hector hocha la tête, sombre.) Les hommes qui étaient là quand elle s'est jetée avec ses enfants du haut de la Joie du Roi parlent d'elle comme d'une grande beauté. Dans tous nos camps, on parle de la belle Hélène et de sa mort courageuse.
– Que veux-tu prouver, oncle de la mer ?
– Qu'ils ne mentent pas. Les soldats ne peuvent pas parler des femmes en termes qu'ils ne comprennent pas. Ils n'admirent pas la bonté, la modestie ou la compassion. Mais ils admirent le sacrifice d'Hélène, et donc ils nous disent qu'elle était belle, comme une déesse marchant parmi les mortels. Et c'est la vérité[794].

Comme le souligne Ariane Ferry dans son article intitulé « *[Im]mobilis in mobile :* Hélène de Troie revisitée par le roman contemporain[795] » :

---

[791] David Gemmell, *Troy, Fall of Kings, op. cit.*, p. 275.

[792] David Gemmell, *Troie, La Chute des rois, op. cit.*, p. 267.

[793] David Gemmell, *Troy, Fall of Kings, op. cit.*, p. 471.

[794] David Gemmell, *Troie, La Chute des rois, op. cit.*, p. 454.

[795] Ariane Ferry, « *[Im]mobilis in mobile* : Hélène de Troie revisitée par le roman contemporain », Actes du colloque organisé par Sylvie Humbert-Mougin, *Figures mythiques féminines de la fin des années 1960 à nos jours : réinvestissements, reconfigurations, décentrements*, à l'Université François-Rabelais, Tours, les 16-17-18 mars 2017, à paraître chez Kimé en 2021.

> Sa métamorphose en femme belle et « fatale », *post mortem,* est renvoyée à deux causes, l'une de nature *politique* (il s'agit de justifier *a posteriori* l'attaque de Troie par Agamemnon, en produisant un contre-récit – l'envoi d'Hélène à Troie laissera place au récit d'un enlèvement), l'autre de nature *tragique*, l'impression ineffaçable produite par sa mort la parant de vertus et de qualités nouvelles. Gemmell se met en règle avec la tradition mythique en en faisant l'horizon d'une réalité que les récits des témoins directs, puis des différents narrateurs, transformeront peu à peu en fonction de leurs émotions et de leurs intérêts. Le procédé n'est pas neuf, mais il touche ici un personnage mineur du roman, alors même que son sujet, la guerre de Troie et ses suites, pourrait laisser attendre une tout autre incarnation romanesque de la figure d'Hélène[796].

La prosopographie d'Hélène n'était donc pas inutile au récit épique de David Gemmell qui, tout en déjouant les attentes du lecteur, a mis en abyme le principe de fictionalisation et dévoile au lecteur comment une légende peut naître avant de devenir matériau pour l'épopée. Dans la perspective de notre étude, l'exemple d'Hélène met en exergue également l'importance du croisement de différentes focalisations qui permettent aux auteurs de proposer des portraits nuancés de leurs personnages.

Après cette étude générale de la prosopographie en fantasy un élément de ces portraits, du fait de sa récurrence et des interprétations qui lui sont associées, nous a paru susceptible d'analyses complémentaires intéressantes : celui de la chevelure. Si les détails concernant les traits du visage de la guerrière ou de son corps sont parfois passés sous silence, la chevelure semble être un élément essentiel, pour nos auteurs, de la représentation et de l'identification de ce groupe de personnages ; ils apparaissent aussi sensibles à l'aura symbolique de la chevelure dans l'imaginaire collectif, comme aux possibilités narratives qu'elle ouvre (décision radicale, reconnaissance, etc.)

b. Gros plan sur un motif fortement genré : la chevelure

L'histoire culturelle et artistique des poils est complexe et varie grandement selon les aires temporelles et géographiques abordées. Des ouvrages socio-historiques comme celui dirigé par Marie-France Auzépy et Joël Cornette[797] ont démontré l'intérêt de l'étude de la pilosité humaine et des pratiques culturelles qui lui sont liées d'un point de vue historique : le poil a une fonction de signe, révélant l'état d'une société et des relations entre les hommes et les femmes qui la composent à une époque donnée, à travers les représentations genrées que ces deux groupes se font d'eux-mêmes.

---

[796] *Ibid.*, p. 4.

[797] Marie-France Auzépy, Joël Cornette, *Histoire du poil*, Paris, Belin, 2011.

Nous nous intéresserons aux représentations du poil, et plus particulièrement aux cheveux féminins, dans les arts, picturaux, littéraires ou cinématographiques. Nous nous appuierons pour ce faire sur la riche bibliographie récente sur ce thème : *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*[798], actes d'un colloque dirigés par Chantal Connoche-Bourgne, *Brune Blonde, la chevelure féminine dans l'art et le cinéma*[799] d'Alain Bergala et Anne Marquez, ou encore *Coiffures, les cheveux dans la littérature et la culture française du XIXe siècle*[800], de Carol Rifelj. Présenter succinctement les différentes significations du cheveu dans des arts aussi différents que la littérature, la peinture ou le cinéma, sur des époques aussi éloignées que le Moyen Âge et le XIXe siècle, nous semble pertinent puisque les auteurs de fantasy exploitent ces ensembles de représentations, réactivant l'imaginaire collectif en le sollicitant à leur guise pour faire signe au lecteur averti et forger leur propre symbolique. Nous allons par conséquent revenir rapidement sur quelques caractéristiques des cheveux comme la couleur, élément essentiel de toute description physique d'un personnage, mais aussi la coiffure et les traitements qu'ils peuvent subir, avant de nous intéresser à leur représentation et à leur signification symbolique dans certaines œuvres de notre corpus.

Trois teintes de cheveux se sont imposées dans les représentations de la chevelure féminine occidentale : le blond, le brun et le roux. Il est en effet remarquable que les châtains, bien que majoritaires dans nos sociétés, ne soient que très peu présents dans les arts. Carol Rifelj explique cet écart entre littérature et réalité par le choix des romanciers et peintres de jouer du contraste entre cheveux clairs et cheveux sombres. Ainsi, romanciers et artistes font grand usage des significations culturelles des cheveux. Selon Chantal Connoche-Bourgne comme Carol Rifelj, la chevelure est un élément clef du portrait féminin, la beauté du visage étant liée à la chevelure dans les textes médiévaux, tandis que les descriptions romanesques au XIXe siècle, qu'elles soient romantiques ou réalistes, font également des cheveux féminins un élément majeur de la construction des personnages. Carol Rifelj met en relation le choix de la couleur des cheveux d'un personnage féminin avec la physiognomonie, cette « science » du XIXe siècle qui, si elle

---

[798] Chantal Connochie-Bourgne, (dir.), *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Actes du 28e colloque du CUER MA, 20, 21 et 22 février 2003, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Senefiance », 2004.

[799] Alain Bergala, Anne Marquez, *Brune Blonde, la chevelure féminine dans l'art et le cinéma*, Paris, Skira Flammarion, 2010.

[800] Carol Rifelj, Coiffures, *Hair in Nineteenth-Century French Literature and Culture*, Cranbury, Rosemont Publishing & Printing Corp., 2010. *Coiffures, les cheveux dans la littérature et la culture française du XIXe siècle*, traduit par Carol Rifelj et Camille Noiray, Paris, Champion, 2014.

n'a aucune valeur scientifique, fournit un ensemble de stéréotypes ou de canons de beauté encore ancrés dans l'imaginaire collectif que les romanciers vont exploiter :

> Qu'un romancier croie ou non à la science de la physiognomonie, ces associations communément acceptées entre les caractéristiques physiques et les traits de la personnalité lui sont un moyen utile de présenter ses personnages. Le lecteur s'attend à ce qu'un trait qui mérite d'être signalé soit révélateur du personnage[801].

Les œuvres littéraires occidentales, selon Carol Rifelj, préfèrent les blondes. Il est vrai que les héroïnes médiévales, les femmes-blasons du XVIe siècle ou les princesses de contes de fées sont majoritairement blondes. Même lorsque les personnages féminins des romans médiévaux sont peu caractérisés, l'élément mentionné sera souvent la blondeur de leurs cheveux. Les cas sont nombreux, notamment dans les romans de Chrétien de Troyes. Le premier d'entre eux, *Érec et Énide*, nous fournit un parfait exemple puisque la beauté d'Énide est comparée à celle d'une autre héroïne de légende, Yseut :

> *De ceste tesmoingne Nature*
> *C'onques si bele creature*
> *Ne fu veüe en tot le monde.*
> *Por voir vos di qu'Iseuz la blonde*
> *N'ot tant les crins sors et luisanz*
> *Que a cesti ne fust neanz*[802].
>
> De celle-ci, Nature porte témoignage
> Que jamais si belle créature
> N'a été vue dans le monde entier.
> Je vous assure que les cheveux d'Iseut la Blonde,
> Aussi dorés et luisants qu'ils fussent,
> N'étaient rien en comparaison de ceux-ci[803].

Même lorsque le personnage évoqué n'est pas celui d'une femme amoureuse mais d'une guerrière, l'auteur mentionne la blondeur de sa chevelure. C'est le cas de Camille, Amazone du *Roman d'Enéas*, dont les « cheveux blonds descendaient jusqu'à ses pieds, tressés avec un fil d'or[804] » / « *Cheveuls ot blois jusqu'à ses piez, / A. I. fil d'or furent treciez*[805] », et dont « la coiffe du haubert était agencée de manière à laisser s'échapper sa blonde chevelure qui lui

---

[801] *Ibid.*, p. 20-21.

[802] Chrétien de Troyes, *Erec et Enide*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1992, p. 58, v. 421-426.

[803] *Ibid.*, p. 59.

[804] *Le Roman d'Enéas*, *op cit.*, p. 277.

[805] *Ibid.*, p. 276, v. 4096-4097.

couvrait tout le corps[806] » / « *La coife du hauberc fu faite / En telle manière qu'elle ot traite / Sa bloie crine de defors, / Et li couvrirent tout le cors*[807] ». Cette couleur, rappelant l'or, le soleil ou la lumière christique, est toujours mise en valeur par les poètes de la Renaissance : la Cassandre de Ronsard[808] et la Laure de Pétrarque[809] sont blondes, tout comme l'Olive de Du Bellay[810].

On ne peut que constater l'interprétation fortement valorisante de cette couleur de cheveux, que cela concerne les hommes ou les femmes. Pourtant Pierre Brunel et Frédéric Mancier, dans la notice « Blondes » du *Dictionnaire des mythes féminins*, soulignent qu'« à côté du blond éclatant, et solaire donc, divin en tout cas, il existe également un blond pâle – celui des Scandinaves –, plus lunaire, plus nocturne, plus inquiétant peut-être[811] », ambivalence originelle puisque, si la blondeur incarne la pureté et l'innocence en la personne d'Ève, elle est aussi liée à la chair tentatrice et à la tromperie.

Les brunes présentent la même ambivalence que leurs consœurs blondes. Pierre Brunel comme Carol Rifelj s'accordent pour dire que le paradigme de la blonde et celui de la brune se distinguent par leur opposition. « La brune s'oppose à la blonde, hier comme aujourd'hui : chez les Grecs, Électre à Chrysothémis, Antigone à Ismène ; ou, dans le roman de Balzac, *Béatrix*, la blonde marquise de Rochefide à la brune Félicité de Touches[812] », constate Pierre Brunel tandis que Carol Rifelj affirme qu'opposer une brune et une blonde constituées en antagonistes est l'un des moyens les plus commodes pour les romanciers de caractériser deux personnages. Ainsi, là où la blonde est innocente, la brune sera tentatrice, là où la première est fatale, la

---

[806] *Ibid.*, p. 435.

[807] *Ibid.*, p. 434, v. 6996-6999.

[808] Pierre Ronsard, *Les Amours*, éd. André Gendre, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1993, p. 83, sonnet 3 : « Puis çà puis là pres les yeus de ma dame / Entre cent fleurs un ret d'or me tendait, / Qui tout crespu blondement descendoit / À flos ondés, pour enlasser mon ame. »

[809] Pétrarque, *Chansonnier*, éd. Giuseppe Savoca, trad. Gérard Genot, Paris, Les Belles Lettres, coll. « les classiques de l'humanisme », 2009, p. 14-15 : « Ma poi ch'amor di me vi fece accorta, / Fuor i biondi capelli allor velati. », « Mais lorsqu'amour de moi vous avisa, / les blonds cheveux furent sitôt voilés. »

[810] Joachim Du Bellay, *L'Olive*, éd. D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Classiques Garnier Poche, 2009, p. 17 : « Ell'prist son teint des beaux lyz blanchissans, / Son chef de l'or, ses deux levres des rozes, / Et du soleil ses yeux resplandissans. »

[811] Pierre Brunel, Frédéric Mancier, « Blondes », *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.*, p. 277.

[812] Pierre Brunel, « Brunes », *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.*, p. 314.

seconde sera douce, ce que confirme la conclusion de Rifelj : « plus que les connotations de la couleur elle-même, ce sont les systèmes d'opposition qui importent[813] », raisonnement dont nous tenterons de vérifier la validité en ce qui concerne notre corpus. Elle achève également le chapitre « Couleurs » de son ouvrage en soulignant l'impossibilité des généralisations quant à la couleur de cheveux des femmes : les associations entre couleur de cheveux et tempérament ou humeur peuvent varier, se contredire ou s'inverser.

Finalement la seule couleur qui semble référer constamment à un système de valeurs stable est le roux. Liée au champ sémantique de l'enfer, du feu et de la sorcellerie, cette couleur suppose et révèle tous les vices : perversité, envie, sournoiserie, médisance, etc. La tradition voulait que Judas fût roux, et le personnage du traître est souvent caractérisé par cette couleur capillaire : Ganelon dans *La Chanson de Roland* est roux par exemple. Bien plus, cette teinte est la seule à avoir été associée à une odeur, désagréable, par le discours médical du XIXe siècle. Carol Rifelj résume ceci en un sous-titre : « Tout plutôt que rousse ! », révélant l'utilisation quasi unilatérale de la rousseur par les romanciers – les blondes de Zola deviennent rousses lorsqu'elles se font maléfiques[814]. Les personnages roux sont généralement issus des classes populaires et caractérisés par leur moralité chancelante, comme les prostituées, majoritairement rousses. En peinture, il n'y a guère que les préraphaélites anglais pour représenter des rousses. Porté par les demi-mondaines, le roux connaîtra également le succès sur les affiches Art nouveau à la fin du siècle. Pierre Brunel, dans la courte notice « Rousses », affirme que si « les blondes diffèrent des brunes, les rousses, elles, représentent la différence à l'état pur[815] ».

Comme la tenue vestimentaire ou la couleur capillaire, la coiffure des femmes donne des indications sur leur statut social, leur âge, leur richesse, etc. C'est parce qu'elle symbolise la féminité absolue dans l'art qu'attenter à la chevelure peut être le moyen de punir les femmes : si s'arracher les cheveux était dans l'Antiquité et au Moyen Âge un geste rituel du deuil, les tirer, les couper ou les tondre sont souvent des actes visant à humilier les femmes, et à nier leur identité. Mais quel sens leur donner lorsque c'est un personnage féminin qui la pratique sur elle-même ? Se séparer d'une chevelure, symbole d'un enfermement dans un rôle ou une

[813] Carol Rifelj, *Coiffures, les cheveux dans la littérature, op. cit.,* p. 157.

[814] *Ibid.,* p. 145. Carol Rifelj évoque le cas de Nana, décrite comme blonde mais aussi rousse.

[815] Pierre Brunel, « Rousses », *Dictionnaire des mythes féminins, op. cit.,* p. 2091.

norme, peut devenir un acte libérateur, une réaffirmation de soi. Nous aurons l'occasion d'étudier ces cas de figure dans notre corpus.

L'un des traits définitoires de la fantasy épique est la mise en place d'une guerre menaçant la stabilité de l'univers en question, comme le rappelle Sandra Provini dans sa notice « Épopée » du *Dictionnaire de la fantasy*[816]. Cette thématique belliqueuse va de pair avec un certain goût pour la description : l'épopée homérique comme médiévale aime s'attarder sur les armes et armures des héros et brosser en quelques traits les visages et les corps des personnages. Les cheveux font partie de ce corps mis en scène dans la fantasy épique et leur mention, qu'elle soit récurrente ou ponctuelle, se révèle souvent porteuse de significations, illustrant les idées portées par les auteurs et leurs textes. Nous allons nous pencher sur la colorimétrie capillaire de notre corpus d'études, puis sur le devenir des chevelures des personnages de guerrières, notamment lorsqu'elles sont coupées ou abîmées.

Après un relevé des qualificatifs attribués aux personnages féminins de notre corpus, une relative diversité des teintes capillaires émerge : blond, roux, brun/noir, mais aussi quelques particularités, notamment des cheveux argentés. La première raison de cette diversité est, nous semble-t-il, la recherche d'une cohérence géographique interne à l'œuvre. *Le Clan des Otori*[817] ou encore *Eon et le douzième dragon*[818] mettent ainsi en place des univers d'influence asiatique : ces personnages ont dans ce cas des cheveux noirs, tandis que Boudicca, reine celte du roman éponyme[819], est rousse. Mais, au-delà de ces choix attendus, peut-on relever des significations ou des héritages particuliers aux femmes guerrières ?

Le choix d'une guerrière blonde cesse d'être anodin dès lors qu'il fait écho aux représentations des Valkyries. Si les textes de référence comme l'*Edda poétique* ou bien l'œuvre de Richard Wagner ne mentionnent pas particulièrement la blondeur des Valkyries, l'iconographie et les origines géographiques de ces guerrières font d'elles des Vierges à la blondeur solaire (ou crépusculaire). Les représentations modernes entretiennent cette tradition : la Valkyrie de l'univers Marvel, qui apparait pour la première fois dans le *comic book Avengers vol.1 #83* en décembre 1970, reprend les stéréotypes de beauté nordique : elle est grande et

[816] Sandra Provini, « Épopée », *Le Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 118-121.

[817] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, op. cit.*

[818] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon, op. cit.*

[819] Jean-Laurent Del Socorro, *Boudicca, op. cit.*

porte des tresses blondes[820]. Notons d'ores et déjà que ces clichés tendent à être déjoués par les choix les plus récents : c'est Tessa Thompson, actrice noire américaine, qui incarne Valkyrie dans *Thor : Ragnarok*[821], choix vivement applaudi par la critique[822].

Une autre référence, interne à la *fantasy*, nous semble essentielle pour les représentations de la femme guerrière : Eowyn, dame du Rohan, guerrière qui apparaît dans la trilogie de J.R.R. Tolkien *Le Seigneur des anneaux*. Ce personnage secondaire est souvent caractérisé par la blondeur de ses cheveux comme lors de sa première apparition, détail qui rappelle les figures féminines médiévales.

> *As she passed the doors she turned and looked back. […] Very fair was her face, and her long hair was like a river of gold*[823].
>
> Au moment de passer les portes, elle se retourna. […] Son visage était fort beau, et sa longue chevelure telle une rivière dorée[824].

La blondeur d'Eowyn réapparaît lors de son combat contre le chef des Nazgûl, qu'aucun homme ne peut tuer. Alors qu'elle révèle à la créature qu'elle n'est pas un homme et peut donc la vaincre, son casque tombe, dévoilant sa chevelure.

> *But the helm of her secrecy had fallen from her, and her bright hair, released from its bonds, gleamed with pale gold upon her shoulders*[825].
>
> Mais le heaume du secret était tombé de son front, et sa claire chevelure, délivrée de ses liens, versait un chatoiement d'or pâle sur ses épaules[826].

Cette scène de la chute du heaume est à mettre en relation, selon nous, avec celle de *La Suite d'Homère*, texte dans lequel Quintus de Smyrne développe, contrairement à Homère, le personnage de Penthésilée, cheffe des Amazones, tuée par Achille qui, lui ôtant son casque, découvre trop tard la beauté de la guerrière. Si, dans le texte antique, la couleur des cheveux de Penthésilée n'est pas précisée, elle est assimilée à l'Aurore – nommée Éos dans la traduction ci-dessous – figure solaire, et à la lune, brillante et lumineuse.

---

[820] Voir les archives sur : http://marvel.wikia.com/wiki/Brunnhilde_(Earth-616)/Gallery, consultée le 09 février 2018.

[821] Taika Waititi, *Thor Ragnarok*, 25 octobre 2017.

[822] Par exemple : https://theundefeated.com/features/tessa-thompson-thor-ragnarok-marvel/, consultée le 09 février 2018.

[823] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Two Towers*¸*op. cit.*, p. 119.

[824] J.R.R Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Les Deux Tours, op. cit.*, p. 140.

[825] J.R.R Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King, op. cit.*, p. 841.

[826] J.R.R Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi, op. cit.*, p. 134.

> Mais voici que des rives du large Thermodon arrive Penthésilée, parée de la beauté des déesses. […] Penthésilée se distingue entre toutes, et de loin. On voit ainsi, dans les espaces du ciel, se détacher la lune divine au milieu de tous les astres et les éclipser de sa clarté […] Telle paraît Éros, lorsqu'elle descend de l'Olympe inébranlable[827] […].

On voit ici que les représentations des Vierges guerrières, qu'elles soient nordiques ou latines, sont associées au blond et les auteurs de fantasy ne peuvent ignorer cet imaginaire collectif. Ainsi lorsque Pierre Bottero décrit en quelques traits Siam, valeureuse guerrière, le choix de sa coiffure et de sa couleur de cheveux n'est pas anodin, résonnant avec cette tradition dès sa première apparition puisque l'auteur choisit de la doter d'une tresse blonde[828].

Pareillement, lorsque George Martin choisit de faire de sa chevaleresse Brienne de Torth une jeune femme blonde, il invoque cet imaginaire des Vierges blondes en armure. Mais ici la référence intertextuelle se teinte d'ironie réaliste lorsqu'est réécrite la scène où la guerrière retire son casque laissant apparaître, on l'a dit, une tignasse qui tient « du nid d'écureuil et de la litière souillée[829] » / "*The hair beneath the visor was a squirrel's nest of dirty straw*[830]".

Mais le blond n'est pas la seule couleur associée aux femmes guerrières par les arts. Le roux, couleur nordique comme le blond, couleur de la différence « à l'état pur[831] » et de la transgression, est aussi fréquemment choisi pour parer et désigner les femmes guerrières : ainsi les femmes transgressant la morale ou les normes de leur sexe se distinguent des autres par la couleur de leurs cheveux.

À l'instar d'Eowyn, une figure célèbre de la fantasy offre un autre modèle intertextuel possible : Red Sonia, appelée en français Sonia la Rousse, apparue pour la première fois en février 1973 dans le numéro 23 de *Conan the Barbarian*, est devenue rapidement l'archétype de la belle barbare sauvage. Cet héritage est peut-être plus important que les valeurs péjoratives traditionnelles associées au roux puisque, dans notre corpus, cette couleur peut être synonyme de pouvoir — c'est le cas dans *La Romance de Ténébreuse* dans laquelle les détenteurs du

---

[827] Quintus de Smyrne, *La Suite d'Homère*, [IIIe siècle], texte établi et traduit par Francis Vian, Paris, Les Belles Lettres, 1963, t.1, p. 13-14.

[828] Pierre Bottero, *L'Île du destin*, *op. cit.*, p. 555.

[829] George R.R Martin, *Le Trône de fer, l'intégrale 2*, *op. cit.*, p. 340.

[830] George R.R. Martin, *A Song of Ice and Fire, A Clash of Kings*, *op. cit.*, p. 259.

[831] Pierre Brunel, « Rousses », *Dictionnaire des mythes féminins*, *op. cit.*, p. 2091.

laran, pouvoir psychique, sont roux— ou bien un symbole de beauté valorisé : l'humaine Edwenn suscite l'admiration des Faës notamment par sa chevelure rousse.

> Simplement des interrogations sur qui était cette Humaine, sur la raison de sa venue, quelques remarques sur la couleur de sa chevelure, très rare en ces contrées, qui lui donnait des airs de Faëry de l'ancien temps ou d'Elfe des forêts[832].

Finalement la couleur la moins référentielle au sein du genre de la fantasy est le brun, mais elle reste bien représentée dans notre corpus. Premièrement, comme nous l'avons souligné, la logique interne à l'univers veut que, dans une société d'inspiration non européenne, la couleur dominante soit le brun ou le noir. Mais nous pouvons également remarquer que le système d'opposition blond-brun développé par les critiques fonctionne également dans les œuvres de notre corpus. Dans les trilogies de Pierre Bottero, l'héroïne Ewilan se voit ainsi entourée de divers personnages, dont deux combattantes : Siam, blonde, et Ellana à la longue chevelure sombre. Ces deux personnages ne sont pas ennemis— bien que lors de leur première rencontre, Ellana croie voir en Siam une rivale amoureuse— mais diffèrent par leur caractère ou encore leur façon de se battre, et le narrateur aime à les mentionner ensemble pour mettre en valeur leurs différences, mises en couleur par le contraste de leurs chevelures :

> Les deux jeunes femmes assises près de lui débordaient d'une énergie presque animale qui les rendait très proches l'une de l'autre. Si la blonde sortait à peine de l'adolescence et manquait un peu de maturité, la brune témoignait d'une profondeur d'âme et d'une liberté de pensée qui ravissaient Maximilien[833].

Au-delà des couleurs, il nous semble fécond d'étudier la longueur de ces chevelures. Dans *L'Histoire du poil*, Marie-France Auzépy et Joël Cornette insistent sur l'importance du poil comme élément de différenciation visible, évoquant le cas de la trisexuation à Byzance codifiée dès le IIe siècle : l'homme doit laisser pousser sa barbe, la femme sa chevelure et l'eunuque est imberbe. Ces codes sont en perpétuelle évolution mais il reste qu'une chevelure longue est encore aujourd'hui majoritairement l'apanage des femmes. Dans notre corpus d'œuvres de fantasy, les femmes guerrières ont majoritairement les cheveux longs et même très longs. Si nous relevons cet élément a priori factuel, c'est que les auteurs peuvent l'investir et le mettre en scène au cœur de l'action la plus guerrière. Nous avons déjà évoqué le cas de Penthésilée chez Quintus de Smyrne et de sa lointaine descendante Eowyn : lorsque le casque tombe, les cheveux deviennent l'élément permettant de deviner le sexe du personnage pour ceux qui

[832] Charline Rose, *Edwenn le monde des Faës, op. cit.*, p. 221.

[833] Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan, La Forêt des captifs, op. cit.*, p. 199.

l'entourent, contrairement à Jeanne d'Arc dont la coupe masculine, immortalisée par les différentes adaptations cinématographiques (que ce soit *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer[834] ou plus récemment le *Jeanne d'Arc* de Luc Besson[835]), constitue une ultime transgression aux codes du genre. Mary Gentle, dans sa saga *Le Livre de Cendres*, revient également régulièrement sur l'apparence de la capitaine Cendres : son armure cache son corps et le seul signe de féminité est sa longue chevelure argentée. Lorsqu'il s'agit de décrire Cendres, le narrateur se retranche parfois derrière le point de vue d'un autre personnage, dans un effet d'arrêt du récit et de prise de recul. Le personnage semble dresser un portrait, une esquisse de Cendres, et nous pouvons noter que ce sont ses cheveux, par leur longueur et leur couleur, qui attirent le regard et la lumière :

> *She saw Flori adel Guiz survey her: did not know that the woman was seeing a young girl in hose and a big doublet; sword belted at her side, and gloves tucked under the belt ; nothing female about her except her cascade of hair, and her face*[836] *[…]*
>
> Elle regarda Floria del Guiz qui la scrutait. Elle ne savait pas que celle-ci voyait une jeune femme en haut-de-chausse et large justaucorps, l'épée pendue au côté et les gants glissés sous son ceinturon. Il n'y avait rien de féminin en elle, sinon sa cascade de cheveux et son visage[837] […].

Dans *La Maîtresse de guerre*, Kaelyn est aussi très souvent caractérisée par sa chevelure rousse bouclée qui reste le seul élément féminin visible pour les autres personnages.

> Sans lui laisser le temps de répondre, elle lui donna une accolade fraternelle, qui sentait le cuir et le métal oxydé. Seul le parfum de ses cheveux rappelait qu'elle était une femme, et ce détail suffit à faire rougir le magasinier, qui n'avait jamais été si près d'elle[838].

Ce rappel du féminin est également mis en mouvement lors des combats et peut se révéler être un atout pour la guerrière : l'adversaire, étonné d'affronter une femme, peut donner une opportunité à cette dernière. Ainsi Siam bénéficie régulièrement de cet avantage.

> Les deux comparses qui se précipitaient à sa rescousse se retrouvèrent face à Siam. Ils eurent un instant d'hésitation en découvrant sa tresse blonde, sa petite taille et sa silhouette menue. Cela leur fut fatal[839].

---

[834] Carl Theodor Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1927.

[835] Luc Besson, *Jeanne d'Arc*, 1999.

[836] Mary Gentle, *Ash, A Secret History, op. cit.*, p. 326.

[837] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Puissance de Carthage, op. cit.*, p. 118.

[838] Gabriel Katz, *La Maîtresse de guerre, op. cit.*, p. 452.

[839] Pierre Bottero, *L'île du destin, op. cit.*, p. 734.

Poursuivant la tradition littéraire évoquée par Carol Rifelj, les auteurs de *fantasy* font des cheveux un motif de sensualité pour leur guerrière, sensualité qui convoque également une certaine animalité. Femmes qui outrepassent les normes de leur genre, ces guerrières ne sont plus complètement humaines et se rapprochent alors des bêtes. Les termes utilisés pour désigner leurs cheveux sont significatifs : « sauvage[840] », « emmêlés[841] » / *"tangled bird's nest*[842]*"*, « en désordre[843] », et les guerrières sont parfois véritablement comparées à des animaux :

> L'Humaine s'était éveillée peu de temps auparavant, la mine fatiguée, de larges cernes autour des yeux. Sa chevelure était emmêlée, lui donnant l'apparence d'une jeune faune, créature aux jambes de chèvre et au visage mi-humain mi-animal vivant sur des îles lointaines. Contre toute attente, cet aspect sauvage plaisait beaucoup à la gent masculine[844].

Kaelyn est aussi très régulièrement assimilée à un animal, notamment à cause de sa chevelure rousse, « sa crinière de cheveux bouclés aux tons fauves[845] » :

> Le gros marchand la prit par le menton. Elle le repoussa avec un cri de rage. Le foulard qui retenait ses cheveux se dénoua et ses longues boucles se déroulèrent, provoquant des cris et des sifflets dans l'assistance.
> – C'est vraiment une belle bête, fit le marchand avec admiration[846].

Aux côtés de ces guerrières aux longs cheveux, nous trouvons dans notre corpus quelques guerrières aux cheveux courts. Ce choix ne fait pas systématiquement l'objet d'un investissement symbolique de l'auteur : Ravenn, dans *L'Héritage des rois passeurs*, arbore une « courte coiffure tribale[847] », coupe qui va de pair avec son caractère rebelle, mais qui est rarement mentionnée. Ravenn porte ses cheveux courts avant le début du roman et ce signe distinctif reste stable. Mais dans une grande majorité des cas, les cheveux et leur coupe sont mis en scène, selon des modalités diverses : la coupe des cheveux peut être imposée par d'autres personnages et donc relever de la punition et de l'humiliation. Mais elle peut être également un

---

[840] Charline Rose, *Edwenn le monde des Faës, op. cit.*, p. 13.

[841] Voir : Bradley P. Beaulieu, *Les Douze rois de Sharakhaï, op. cit.*, p. 339 ; Lionel Davoust, *Les Dieux sauvages, La Messagère du ciel, op. cit.*, p. 640 ; Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer, Le Vaisseau magique, op. cit.*, p. 223 ; Charline Rose, *Edwenn le monde des Faës, op. cit.*, p. 178.

[842] Bradley P. Beaulieu, *Twelve Kings in Sharakhaï, op. cit.*, p. 337.

[843] Voir : Lionel Davoust, *Les Dieux sauvages, La Messagère du ciel, op. cit.*, p. 80 ; Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer, Le Vaisseau magique, op. cit.*, p. 246.

[844] Charline Rose, *Edwenn le monde des Faës, op. cit.*, p. 178.

[845] Gabriel Katz, *La Maîtresse de guerre, op. cit.*, p. 18.

[846] *Ibid.*, p. 29.

[847] Manon Fargetton, *L'Héritage des rois-passeurs, op. cit.*, p. 113.

choix de la part de la femme guerrière. Toutefois ces deux modalités ont en commun les sentiments générés par cette coupe : étrangeté, perte d'identité et de féminité ou bien libération. Perdre ses cheveux est souvent significatif pour le personnage concerné.

Imposer une courte coupe ou une tonte à une femme est toujours un moyen d'humiliation – le traitement de certaines femmes à la fin de la Seconde Guerre Mondiale en Europe en est un parfait exemple. C'est aussi dans un contexte de guerre que Cendres se voit privée de sa longue chevelure argentée. Mentionnée très régulièrement dans le premier tome, cette chevelure, l'un des derniers marqueurs de la féminité de la mercenaire, est coupée par ses geôliers dans le deuxième tome. Le lecteur n'assiste pas à la scène, mais la sixième partie du roman s'ouvre sur le constat de cette perte :

> *She missed the weight of her hair.*
> *Never having cut it, she had not been aware before that it had a weight : all the hundreds of fine, silver, yard-long strands*[848].
>
> Le poids de ses cheveux lui manquait.
> Ne les ayant jamais coupés, elle n'avait pas pris conscience auparavant du poids qu'ils représentaient : toutes ces centaines de cheveux fin, argentés, longs d'un mètre[849].

Cette coupe très courte sera régulièrement mentionnée, notamment parce que « ses cheveux d'argent luisant [sont] coupés trop court, même pour un homme, aussi courts que ceux d'une esclave[850]. » / "*her shining silver hair cut too short even for a man, as short as a slave's crop*[851]". On retrouve ici l'idée que la longueur des cheveux peut être une indication précise du statut social, de la place et de la fonction du personnage dans la société. C'est également le cas dans *La Tueuse de dragons* puisque le crâne de Deirdra est rasé pour des raisons professionnelles, voire corporatistes :

> Le premier tueur de dragons de l'histoire a perdu un membre parce que le sournius qu'il affrontait l'a attrapé par la tignasse et l'a hissé sous son nez. […] À la suite de cet incident, Ubad a exigé de ses apprentis qu'ils se rasent la tête avant d'affronter un dragon. La tradition s'est poursuivie de tueur de dragons en tueur de dragons[852].

---

[848] Mary Gentle, *Ash, A Secret History, op. cit.*, p. 355.

[849] Mary Gentle, *Le livre de Cendres, La Puissance de Carthage, op. cit.*, p. 172.

[850] *Ibid.*, p. 364.

[851] Mary Gentle, *Ash, A Secret History, op. cit.*, p. 456.

[852] Héloïse Côté, *La Tueuse de dragons, op. cit.*, p. 244-245.

Cette première coupe est faite par son maître – et violeur –, Bradeus, alors qu'elle est sur le point de chasser son premier dragon. Le motif de cette tonte est légitime, mais Deirdra se remémore le choc de la perte de sa chevelure.

> Bien que Deirdra connaisse l'histoire d'Ubad, voir ses cheveux éparpillés autour d'elle et sentir la peau lisse de sa tête sous ses doigts constitue une expérience bouleversante. Elle a l'impression d'avoir perdu les derniers vestiges de sa féminité et de sa beauté. Bradeus lui a pris tout ce qu'elle avait, tout ce qu'elle était. Elle n'a plus rien. Elle n'est plus rien[853].

La chevelure est bien ici un attribut féminin majeur. La répétition de la courte phrase avec le remplacement du verbe « avoir » par le verbe « être » est significatif : les cheveux font partie de l'identité du personnage. Pourtant, passée cette première coupe difficile, se raser la tête devient un moyen pour Deirdra d'assumer son identité, de la revendiquer, lorsqu'après plusieurs mois de concubinage elle se rase à nouveau le crâne, reprenant ainsi sa liberté.

> Deirdra ravale ses larmes qui picotent ses yeux et donne libre cours à sa fureur […] Elle repousse le lit témoin d'étreintes passionnées et révèle une trappe dans le plancher […] à l'intérieur se trouvent les quelques pièces d'argent qu'elle garde pour les situations d'urgence, […] ainsi que son ancien attirail de tueuse de dragons. Elle l'enfile, puis s'approche d'un miroir au fond de la chambre, prend le couteau que Saras emploie pour se raser et réduit à néant sa courte crinière blonde. Lorsque la peau de son crâne est à nouveau exposée à l'air libre, Deirdra se sent beaucoup plus calme[854].

On voit ici comment ce qui s'était imposée à elle la première fois comme une contrainte devient la voie d'une émancipation – une émancipation qui passe fréquemment par le choix d'un travestissement masculin requérant dans la plupart des cas une coupe des cheveux. La perte de féminité est alors tout aussi radicale : dans *le Régiment Monstrueux* le lecteur assiste à la perte des cheveux de Margot dès la scène d'ouverture.

> *Polly cut off her hair in front of the mirror, felling slightly guilty about not feeling very guilty about doing so. It was supposed to be her crowning glory, and everyone said it was beautiful, but she generally wore it in a net when she was working. She'd always told herself it was wasted on her. But she was careful to see that the long golden coils all landed on the small sheet spread out for the purpose*[855].
>
> Margot se coupait les cheveux devant le miroir et se sentait un peu coupable de ne pas se sentir coupable. Ses cheveux, c'était censément sa couronne de lumière, tout le monde les trouvait magnifiques, mais elle les portait le plus souvent dans une résille quand elle travaillait. Elle se répétait sans cesse qu'elle ne les méritait pas.

---

[853] *Ibid.*, p. 245.

[854] *Ibid.*, p. 315.

[855] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment, op. cit.*, p. 9.

> Mais elle veillait à ce que chacune des longues boucles d'or atterrisse sur la petite feuille qu'elle avait étalée à cet effet[856].

Margot fait alors l'erreur d'emmener ses mèches coupées dans son sac de soldat, preuve de son travestissement qui sera par la suite subtilisée par quelqu'un, la jetant dans l'angoisse d'être démasquée. D'autres exemples de travestissement insistent davantage sur le choix de la coiffure, que sur la longueur des cheveux : lorsqu'Althéa, héroïne des *Aventuriers de la mer*[857], se déguise en garçon pour être engagée comme mousse sur un navire, elle n'a pas besoin de se couper les cheveux, puisque les marins les portent longs. Pareillement dans *Eona et le collier des dieux*, Eona arbore la coiffure traditionnelle des Yeux du Dragon, assemblée d'hommes reliés à un dragon élémentaire dans laquelle elle s'est infiltrée en se faisant passer pour un homme. Lorsque son sexe est révélé, se pose la question de la coiffure à adopter :

> *"We could braid youor hair into a low coil." She wound a thick tress around her finger and pressed it against my nape. "It will suit the neckline of the gown."*
> *I was tempted to take advantage of Madina's arts, but I could not walk into a military meeting wearing both a gown and a maiden's braid. It was hard enough to be a female Dragoneye, let alone a female Naiso. [...]*
> *"I will wear a Dragoneye double queue," I said*[858] *[...]*
>
> – Nous pourrions vous faire un chignon bas, suggéra-t-elle en enroulant une grosse mèche autour de son doigt et en la pressant contre ma nuque. Cette coiffure irait bien avec l'encolure de la robe.
> J'étais tentée de profiter des talents de Madina, mais je ne pouvais assister à un conseil de guerre en arborant à la fois une robe et un chignon de jeune fille. Il était déjà suffisamment ardu d'être une femme Œil du dragon, élevée de surcroît à la dignité de *naiso*. […]
> – Je porterai la natte double des Yeux du dragon, déclarai-je.
> J'étais satisfaite de ce compromis[859].

Les cheveux et les traitements ou coiffures dont ils se voient être l'objet sont des éléments de fiction essentiels pour caractériser un personnage mais également le monde dans lequel il évolue et les codes qui le régissent. L'exemple le plus flagrant reste peut-être celui des Amazones de Marion Zimmer Bradley. Formant une communauté de femmes indépendantes sur une planète régie par des lois extrêmement patriarcales, elles doivent prêter serment et renoncer à leurs droits et devoirs de Ténébranes. La tradition veut alors que la nouvelle Amazone se coupe elle-même les cheveux pour marquer ce renoncement. Cette coupe courte

---

[856] Terry Pratchett, *Le Régiment monstrueux, op. cit.*, p. 9.

[857] Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer*, *op cit.*

[858] Alison Goodman, *Eona the Last Dragoneye, op. cit.*, p. 212.

[859] Alison Goodman, *Eona et le collier des dieux, op. cit.*, p. 258-259.

est donc devenue un véritable signe de reconnaissance, puisque les femmes Ténébranes portent les cheveux longs.

> *Some of the Dry-Town women came close and stared at the strange women with curiosity and contempt: their cropped hair, their rough mannish garb, their unbound hands, breeches and low sandals*[860].
>
> Quelques femmes de la Ville Sèche s'approchèrent et dévisagèrent ces femmes étranges avec un mélange de curiosité et de mépris : leurs cheveux courts, leurs vêtements grossiers et garçonniers, leurs mains libres, leurs pantalons et leurs sandales basses[861].

Aussi, lorsque Margali souhaite se déguiser en Amazone pour pouvoir circuler librement, doit-elle se débarrasser de ses cheveux longs. L'autrice élide la scène mais souligne l'étrangeté de cette coupe pour son personnage.

> *She turned over restlessly in her sleeping bag, raising nervous fingers to her shorn head. It felt cold, strange, immodest*[862].
>
> Elle se tourna et se retourna fiévreusement dans son sac de couchage et d'un geste nerveux, toucha sa tête aux cheveux ras. Cela lui donnait une impression de froid, d'étrangeté et d'impudeur[863].

Mais le personnage le plus intéressant d'un point de vue capillaire reste Jaelle : Amazone depuis plusieurs années, elle choisit de vivre en union libre avec Peter, l'ex-mari de Margali. Elle reste une Amazone mais, pour plaire à Peter, elle se laisse pousser les cheveux. La narration de *La Maison des Amazones* est ponctuée par les réflexions de Jaelle à ce sujet et ses hésitations : doit-elle se couper les cheveux pour revendiquer son statut de femme libre ? Ou bien les garder longs pour plaire à Peter ?

> *Swearing, she ran her hand through her long thick hair. Time, and more than time, to have it cut. No, damnation, why should she? She was living as Peter's freemate—which the terms of her Oath permitted her to do, she reminded herself severely. Yet the thought persisted; what would Rafaella say, or Camilla, when she appeared in the Guild House with long hair instead of the distinctive Renunciate cut which proclaimed her independence of any man? Oh, damn them all! She fingered a pair of scissors, looked reflectively in the mirror, remembering Peter's hands caressing her hair. She actually set the scissors to her neckline, then swore again, angrily, and flung them down. It was her own hair and her own life, and if she wished to please her beloved freemate that too was her privilege. Yet the sting of guilt remained*[864].

---

[860] Marion Zimmer Bradley, *The Shattered Chain*, *op. cit.*, p. 16.

[861] Marion Zimmer Bradley, *La Chaîne brisée*, *op. cit.*, p. 22.

[862] Marion Zimmer Bradley, *The Shattered Chain*, *op. cit.*, p. 122.

[863] Marion Zimmer Bradley, *La Chaîne brisée*, *op. cit.*, p. 150.

[864] Marion Zimmer Bradley, *Thendara House*, *op. cit.*, p. 137-138.

> Elle passa la main dans ses cheveux longs et poussa un juron. Il était plus que temps de les couper. Non, sapristi, pourquoi ? Elle vivait en mariage libre avec Peter — *ce que son Serment lui permettait*. Pourtant, l'idée persista. Que diraient Rafaella ou Camilla, en la voyant à la Maison de Thendara avec des cheveux longs, au lieu de la coupe distinctive des Renonçantes qui annonçait leur indépendance à tous les hommes ? Oh, qu'ils aillent tous au diable ! Elle prit une paire de ciseaux, et se regarda pensivement dans la glace, se rappelant les mains de Peter caressant sa chevelure. Elle approcha les ciseaux de sa nuque, puis, avec un juron, les jeta par terre avec colère. C'étaient ses cheveux et sa vie, et si elle voulait plaire à son compagnon bien-aimé, c'était son affaire. Pourtant, l'aiguillon du remords demeura[865].

Les romans de Marion Zimmer Bradley expriment un féminisme particulier puisqu'il semble qu'ici, pour être libre, une femme doive renoncer à sa féminité ou du moins à l'un de ses symboles forts, les cheveux, au risque sinon d'être considérée comme soumise à un homme.

On le voit, le traitement des cheveux d'un personnage et, dans notre cas, d'une femme guerrière, n'est pas anodin. Carol Rifelj soulignait déjà dans son ouvrage le caractère particulier du cheveu : seul élément anatomique facilement modifiable, le cheveu joue un rôle crucial dans l'image de soi que l'on veut construire et présenter aux autres. Cette relation triangulaire entre la guerrière, ses cheveux et l'autre nous semble essentielle dans de nombreuses œuvres de notre corpus. Élément majeur de reconnaissance du genre, il devient même le seul, lorsque le corps est caché par une armure ou un travestissement temporaire. *Le Livre de Cendres* est la plupart du temps écrit en focalisation interne et ponctuellement, Cendres prend le contrôle de son image et met en scène son corps mais surtout ses cheveux :

> *Ash felt her hair. They had been standing waiting long enough for the last silver curls to dry after her hasty ablutions. The weight of her hair pulled at her when she turned her head, and the flowinf thick skeins caught between the plates of her armour : she risked it, for the picture she knew she made*[866].
>
> Cendres tâta sa chevelure. Tout le monde attendait debout depuis assez longtemps pour que ses dernières boucles argentées aient séché, après ses ablutions hâtives. La masse de ses cheveux pesait quand elle tournait la tête, et les longues mèches libres se prenaient entre les plates de son armure : elle en prit le risque pour le spectacle qu'elle savait offrir[867].

D'un point de vue extra-diégétique, les choix de l'auteur quant aux cheveux de son personnage lui permettent de s'insérer, ou non, dans une tradition mythologique et littéraire : évoquant les blondes Valkyries ou la rousse barbare, il joue des stéréotypes pour les confirmer

---

[865] Marion Zimmer Bradley, *La Maison des Amazones*, *op. cit.*, p. 150.

[866] Mary Gentle, *Ash, A Secret History*, *op. cit.*, p. 55.

[867] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée*, *op. cit.*, p. 95.

– les blondes tressent majoritairement leurs cheveux alors que les chevelures rousses sont bouclées – ou bien s'en amuser et les prendre à rebrousse-poil, comme lorsque le casque que l'on propose à Kaelyn s'avère trop petit à cause de la masse de ses cheveux :

> Il fallut appeler le bourrelier, qui s'évertua à élargir, puis à recoudre le sous-casque en cuir, afin que la dame puisse y glisser ses boucles. Kaelyn s'amusait follement de voir s'agiter ces petits grades, les mêmes qui lui avaient ri au nez lorsqu'elle s'était embarquée pour le sultanat[868].

Au-delà de ces jeux de références intertextuelles, les cheveux ont un lien puissant avec la beauté des femmes guerrières et ces dernières ont souvent un rapport chargé d'émotions et de souvenirs à leur chevelure, conscientes que cette chevelure est peut-être le dernier reliquat de leur féminité, ce qui explique la douleur que peut provoquer sa disparition ou au contraire le sentiment de liberté que peut ressentir la guerrière lorsqu'elle y renonce de son propre gré :

> *"Keitha, the laws require that you must show your intent by cutting a single lock of your hair […]"*
> *"Give me—the scissors." She sounded resolute […] She grabbed a lock of her hair, which had been arranged in two braids, and fumbled to cut it […] At the gestur Camilla unraveled the braid, and Keitha snipped fiercely, chopping off tworagged handfuls of hair*[869].
>
> – Keitha, notre règle exige que tu manifestes ta volonté de prêter le serment en te coupant une mèche de cheveux […]
> – Donne-moi… les ciseaux.
> Le ton était résolu […] Elle saisit une de ses deux tresses qu'elle se mit à cisailler […] Camilla défit la tresse, et Keitha se coupa rageusement deux grosses poignées de cheveux[870].

c. Le corps armé : entre souci de vraisemblance et fantasme

> La fantasy est un arsenal. Les armes sont omniprésentes dans les romans, armes naturelles ou surnaturelles, armes à bonus et malus des jeux de rôle, épée maudite […] ou lame parlante[871] […]

Genre de l'aventure, de la quête, de la lutte entre le Bien et le Mal, la fantasy et tous ses sous-genres donnent une place essentielle aux armes. La fantasy épique, héritière de l'épopée et fortement ancrée dans un univers médiévalisant met en scène une multitude d'armes blanches, antérieures au développement des armes à feu. La plus représentative de ces armes

---

[868] Gabriel Katz, *La Maîtresse de guerre*, *op. cit.*, p. 323.

[869] Marion Zimmer Bradley, *Thendara House*, *op. cit.*, p. 53-54.

[870] Marion Zimmer Bradley, *La Maison des Amazones*, *op. cit.*, p. 56.

[871] Estelle Faye, « Armes et Armures », Anne Besson, *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 29.

reste évidemment l'épée, à laquelle une notice entière est consacrée dans le *Dictionnaire de la fantasy*.

> L'épée […] est probablement l'objet le plus emblématique de la fantasy […] Tout comme les prophéties et les créatures merveilleuses, il s'agit d'un véritable *topos* du genre[872].

Pour autant, l'auteur peut opérer une sélection dans « l'arsenal » à sa disposition pour équiper son guerrier, ou sa guerrière. Mais comme le souligne William Blanc dans la notice « Guerre » du *Dictionnaire de la fantasy :*

> Même dans la pratique et les représentations des conflits imaginaires, des distinctions genrées subsistent souvent : les combattantes usent le plus souvent d'armes de jet (comme l'arc) ou d'armes légères (dague, sabre)[873].

Ainsi le genre du personnage serait un critère de sélection pour les armes à sa disposition. Il est vrai que les femmes guerrières, héritières des Amazones qui « s'amputent d'un sein, dit la légende […] pour mieux manier l'arc et la lance[874] », sont très souvent archères. L'arc est une arme ambivalente : elle permet au tireur de rester à distance des combats et peut être considérée comme une arme de lâche. Ainsi dans *L'Iliade*, Diomède, blessé par une flèche de Pâris, affirme :

> Archer, être injurieux, fier de ton outil de corne, lorgneur de filles, si c'était le combat face à face, les armes à la main, que tu tentais, ils ne serviraient de rien, ton arc et tes flèches nombreuses […] Trait émoussé que le trait de l'homme sans vaillance, de l'homme de rien[875].

Le combat au corps à corps semble bien plus valorisant pour le guerrier puisque plus risqué. Mais l'arc, s'il est l'arme du lâche Pâris, est aussi l'arme du rusé, de l'habile Ulysse puis, dans la littérature médiévale, de Robin des bois. Les littératures de l'imaginaire ont aussi largement valorisé l'utilisation de l'arc, Tolkien le premier puisque ses elfes, « nobles, raffinés, versés dans l'art du chant et de la danse[876] », sont de brillants archers, représentés par Legolas dans *La Fraternité de l'anneau*.

---

[872] Justine Breton, Florian Besson, « Épée », Anne Besson, *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 115.

[873] William Blanc, « Guerre », Anne Besson, *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 165.

[874] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, « Amazones », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », p. 28.

[875] Homère, *L'Iliade*, Chant X : 368-408, éd. Jean Métayer, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 190.

[876] Elodie Bonnet, Privel Chevrollier, Jean-Baptiste Patyn, « Elfe », Anne Besson, *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 109.

Ainsi l'arc porte des valeurs très différentes de l'épée : il requiert adresse, dextérité et précision, des qualités traditionnellement plus « féminines » que la force et la puissance demandées par l'épée. C'est le cas dans la trilogie *Troie* de David Gemmell. Andromaque est une archère talentueuse, comme elle le prouve à Priam et aux Troyens pendant un tournoi conçu pour l'humilier. Lorsque Priam décide de remplacer les cibles factices par des condamnés à mort et que l'un d'eux tente d'attaquer le roi, il est arrêté d'une flèche d'Andromaque.

> *Andromache lowered the Phrygian bow, and stared at the man she had killed. […]*
> *'And now,' [Priam] roared, 'all can see why this woman was chosen as the bride for my Hektor! Let your voices sound for Andromache*[877]*!'*
>
> Andromaque baissa sn arc phrygien, les yeux rivés sur celui qu'elle venait d'abattre.
> […]
> – Et maintenant, rugit [Priam], tous peuvent voir pourquoi cette femme a été choisie comme épouse pour mon Hector ! Saluez-la[878] !

Alors que Troie tombe peu à peu aux mains des Grecs, Andromaque arme les femmes restées au palais pour former une dernière ligne de défense. Ce sont elles qui forment les Amazones dans cette réécriture de *L'Iliade*, puisque la meilleure d'entre elles se nomme Penthésilée.

> *'I am going to teach the Women of the Horse to shoot.'*
> *'Women of the Horse ?' he quiered, frowning.*
> *'They are wives and daughters of riders of the Trojan Horse who died in the service of the city. They aire given places in the royal household […] If the walls fall their fate will be appalling. I would like to teach them how to defend themselves*[879]*.'*
>
> – Je vais apprendre à tirer aux Femmes du Cheval.
> – Les Femmes du Cheval ? demanda-t-il, sourcils froncés.
> – Les veuves et les filles des cavaliers du Cheval de Troie qui ont été tués au service de la cité. On leur donne des postes dans la maison royale […] Si les murs tombent, un sort terrible les attend. J'aimerais leur apprendre à se défendre[880].

Andromaque n'est pas une exception, toutes les femmes de l'île de Théra apprennent le maniement de l'arc et son ancienne compagne, Piria, le prouve en manipulant l'arc d'Ulysse, réputé pour la force requise pour le bander.

> *'You are privileged today,' he told Piria. 'This is Akilina, the greatest bow in all the world.' […] 'Could you use a bow like this? Are your arms strong enough to draw the string?' he asked, handing her the weapon.*

---

[877] David Gemmell, *Troy, Lord of the Silver Bow, op. cit.*, p. 384.

[878] David Gemmell, *Troie, Le seigneur de l'arc d'argent, op. cit.*, p. 402.

[879] David Gemmell, *Troy, Fall of the Kings, op. cit.*, p. 442.

[880] David Gemmell, *Troie, La Chute des rois, op. cit.*, p. 426-427.

> *Piria took Akilina from him, stretched out her arm, curled three fingers round the string, then drew back. She managed a three-quarter pull before her arm started to tremble. 'That is good,' said Odysseus, 'believe me*[881]*.'*
>
> – Tu as de la chance, aujourd'hui, dit-il à Piria. Voici Akilina, le plus grand arc du monde […] Pourrais-tu utiliser un arc comme celui-là ? Tes bras sont-ils assez puissants pour le bander ? demanda-t-il en lui tendant l'arme.
> Piria prit Akilina, tendit les bras, enroula trois doigts autour de la corde et tira. Elle avait bandé l'arc aux trois quarts avant que ses bras commencent à trembler.
> – C'est bien, dit Ulysse. Tu peux me croire[882].

Nos autres exemples se distinguent de ces Amazones qui ne disent pas leur nom car elles utilisent d'abord l'arc comme arme de chasse : Sigarni ou Mériane sont d'abord des chasseresses avant d'être des guerrières et l'arc se révèle plus utile pour attraper du gibier qu'une épée. Katniss, la fameuse archère des *Hunger Games* a également appris l'archerie pour nourrir sa famille en premier lieu.

> *As soon as I'm in the trees, I retrieve a bow and sheath of arrows from a hollow log. […] But there's also food if you know how to find it. My father knew and he taught me*[883] *[…]*
>
> Une fois sous les arbres, je récupère mon arc et mon carquois dans un tronc creux. […] Mais on y [la forêt] trouve aussi de la nourriture, si on sait où chercher. Mon père savait, et il me l'a appris[884] […]

Deux raisons semblent expliquer ce choix de l'arc pour les femmes guerrières. La première serait d'ordre esthétique : l'arc fait peu couler de sang et il éloigne la femme du champ de bataille. La mort ainsi donnée semble plus « propre » que celle infligée par un combat au corps à corps. De plus cette mise à distance du combat permet de laisser voir le corps de la guerrière : nul besoin d'armures ou de casque pour se protéger. La seconde raison parfois invoquée est celle d'une vraisemblance physiologique : l'arc serait une arme plus facile à manipuler qu'une épée, qui requiert une force physique « masculine » et un corps particulièrement préparé pour le combat, ce qui relève d'une idée reçue : bander un arc requiert de la force physique.

Cette vraisemblance, parfois vivement brandie par les auteurs, semble être de plus en plus remise en cause : d'un point de vue historique, des études et découvertes récentes prouvent l'existence de guerrières et d'épéistes[885]. Dans l'imaginaire toutes les limites peuvent être

---

[881] David Gemmell, *Troy, Shield of Thunder, op. cit.*, p. 158.

[882] David Gemmell, *Troie, Le Bouclier du tonnerre, op. cit.*, p. 166-167.

[883] Suzanne Collins, *The Hunger Games*, London, Scholastic Children's Books, 2008, p. 5-6.

[884] Suzanne Collins, trad. Guillaume Fournier, *Hunger Games*, Paris, Pocket Jeunesse, 2008, p. 11.

[885] Sophie Cassagnes-Brouquet, *Chevaleresses, une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013. Ou bien encore les récentes découvertes sur une tombe vikings,

dépassées : une femme peut manier un espadon ou une hache sans problème. Dans notre corpus, sur 34 cas étudiés, 19 d'entre elles utilisent, entre autres, une épée. Ainsi les femmes semblent bien être capables de manipuler ce « symbole d'une force personnelle et virile[886] » dans sa plus grande variété.

Si Sarène se contente de donner des cours d'escrime aux dames de la cour avec « une épée, mais mouchetée[887]» / "*swords, but the tips have little knoks on them*[888]" d'autres personnages, comme Axelle, se battent avec des armes impressionnantes comme l'espadon[889].

> La rapière, c'est subtil, c'est vicieux, ça t'ressemble pas. L'espadon, c'est simple, c'est robuste, comme toi[890].

Nous trouvons donc une grande variété de lames mises à la disposition des guerrières, sans restriction de taille ou de puissance. L'arme peut aussi être magique car, comme le souligne Florian Besson et Justine Breton, « l'épée du héros de fantasy se distingue le plus souvent par ses caractéristiques exceptionnelles, voire par ses pouvoirs magiques[891] ». C'est le cas des épées reçues en héritage par Eona.

> *I stumbled, my focus snapped back by the sudden flare of the moonstones and jade on my hilts. […] Something rolled through me. Power, rising from steel and silver. A lifetime of fighting. An old knowledge.*
>
> *My mind cleared into pinpoint purpose*[892].
>
> Je trébuchai, mais mon attention fut soudan attirée par l'éclat des pierres de lune et du jade sur les poignées de mon sabre. […] Je sentis déferler en moi une vague de pouvoir, s'élevant de l'acier et de l'argent. Une vie entière de combats. Une connaissance ancienne.

---

https://www.nationalgeographic.fr/histoire/lun-des-plus-grands-guerriers-vikings-etait-une-femme, consultée le 20 février 2019.

[886] *Ibid.*, p. 115.

[887] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 276.

[888] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 185.

[889] Le terme « épée » regroupe une multitude de lames différentes. Nous indiquons ici rapidement la longueur et le type des lames évoquées. Glaive : épée courte, de 40 à 60 cm ; Épée de chevalier : la plus répandue, 75 cm environ ; Claymore : large et grande épée à deux mains, de 100 à 120 cm ; Espadon : épée à deux mains des lansquenets et gardes suisse, de 120 à 170 cm ; Rapière : épée longue et fine, pour l'estoc, 104 cm environ. Source : http://monde-fantasy.com/epees, consultée le 20 octobre 2018.

[890] Jean-Laurent Del Soccoro, *Royaume de vent et de colères*, *op. cit.*, p. 104.

[891] Justine Breton, Florian Besson, « Épée », *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 117.

[892] Alison Goodman, *Eon, Rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 78.

> Mon esprit s'emplit d'une détermination sans faille[893].

Si les auteurs de fantasy bousculent les codes de l'armement des personnages féminins, comment ce changement est-il vécu au sein du monde fictionnel du personnage ? Face à ces femmes maniant l'arme virile par définition, la première réaction peut être le rire, la moquerie. Ainsi lorsque Hadrian affirme que Kaelyn est douée à l'épée :

> Derrière les sourires polis pointaient l'incrédulité et le mépris. Gahar se fit leur porte-parole et attaqua avec un sourire mielleux :
> – […] Je ne sais pas pourquoi tu perds ton temps avec elle ! Des femmes au combat, c'est absurde[894] !

Hadrian organise alors un duel entre son élève le fils de ce Gahar. Il explique ses raisons à Kaelyn :

> Je sais bien que tout le monde te rit au nez. Tout le monde te rira au nez jusqu'à la fin de tes jours si tu ne fais pas tes preuves en public. […] Mais c'est la seule façon pour toi de commencer ta carrière ici[895].

Cette obligation de « faire ses preuves » revient très régulièrement dans nos œuvres. Lorsque les hommes voient s'avancer une femme tenant une épée ils ne la pensent pas capable de s'en servir et, face à cette menace, leur réaction peut passer par le rire, ou bien par le dégoût, le rejet. Dans des mondes fictionnels excessivement sexistes, le port de l'épée peut être réservé aux hommes. La guerrière brave alors un interdit, ce que remarque tout de suite Erwel le jeune héritier au trône dans le cycle des *Dieux Sauvages* de Lionel Davoust :

> Elle aussi portait une épée au côté, identique à celle du moine. C'était une étrange vision, une femme qui ceignait l'arme d'un homme[896].

Contrairement aux jeunes héros masculins de fantasy, les femmes guerrières vont devoir prouver leurs capacités malgré leur sexe. Une fois cette épreuve réussie, elles peuvent connaître le respect qui leur est dû. Mais, même lorsque son savoir-faire est reconnu, la désapprobation peut toujours exister, notamment dans les mondes fictionnels où la guerrière fait figure d'exception. Sa singularité l'extrait de son genre et elle doit rester unique.

Toutefois nombre de nos œuvres de corpus mettent en place des personnages de femmes guerrières qui n'ont pas à prouver leurs capacités. Leur statut de guerrière et leur port d'armes

---

[893] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon, op. cit.*, p. 117.

[894] *Ibid.*, p. 104.

[895] *Ibid.*, p. 106.

[896] Lionel Davoust, *Les Dieux sauvages, La Messagère du ciel, op. cit.*, p. 640.

mortelles ne sont ni moqués ni remis en cause. Seule femme parmi les guerriers du chevalier Sanglier, les qualités de Chien ne sont jamais remises en cause par les hommes qui l'entourent.

> – Je veux vous présenter une amie ! dit-il d'une voix très forte, et les hommes se tournèrent vers lui. Une amie, car c'est elle qui nous donne notre dernière viande de la saison. Chien du heaume, voilà comment on l'appelle. […] le chien du heaume… C'est la bête qui mord l'acier du gorgerin. C'est l'animal qui tord le fer de l'armure. C'est celle qui ne sait jamais relâcher les dents. Les guerriers du Nord nomment leurs haches de cette façon, et les lames de leurs épées, et les pointes de leurs lances. Ce nom sied à notre amie, si j'en crois ce que me souffle la biche à l'oreille…continua le chevalier en touchant l'endroit du crâne de l'animal que Chient avait craqué comme une noix[897].

Le choix des armes pour un personnage féminin n'est pas anodin et peut ainsi marquer la volonté de mettre en scène des guerrières compétentes et tout aussi puissantes et violentes que leurs homologues masculins. Cette violence s'exprime de manière plus crue encore lorsque les femmes guerrières optent non pour une épée, mais pour une arme lourde comme la hache.

Au sein de notre corpus, Mériane utilise une cognée pour se battre, arme à laquelle elle doit renoncer pour apprendre l'art plus noble et moins « barbare » de l'épée. Mais la jeune femme préfère toujours la hache.

> Elle opta pour la cognée que le forgeron avait réalisée à sa demande, à moitié dissimulée comme de honte derrière son paquetage. Dans la forêt, il s'était agi de son arme de prédilection : un outil polyvalent, mortel si nécessaire. Malgré ses leçons régulières avec Leopol, elle ne maîtrisait pas encore suffisamment l'épée. Le croisé lui serinait qu'elle conservait des réflexes de bagarreuse, qu'elle n'était pas encore une guerrière.
> Ouais. On verra ça le jour où il affrontera ce que j'ai affronté à Doélic[898].

Chien du Heaume préfère également la hache, plus adaptée à sa physionomie.

> Elle ne valait rien à l'épée, car elle était trop ronde et trop courte sur jambes pour se tordre le corps avec une arme de cette longueur. Mais lorsqu'elle prit sa hache, sa vitesse rendit ses attaques trop sauvages pour qu'elle perde souvent[899].

Enfin, sur le champ de bataille c'est un marteau de guerre que Maura utilise, sur les conseils de son chef et père Darren Dahl qui lui propose pour s'entraîner une « réplique d'un marteau de guerre[900] » en lui décrivant les caractéristiques de cette arme qui semble, de prime abord, peu avantageuse :

---

[897] Justine Niogret, *Chien du Heaume*, *op. cit.*, p. 22.

[898] Lionel Davoust, *Les Dieux sauvages, Le Verrou du fleuve*, *op. cit.*, p. 20.

[899] Justine Niogret, *Chien du Heaume*, *op. cit.*, p. 180.

[900] Paul Beorn, *Calame*, *op. cit.*, p. 291.

> – Contrairement à une épée ou une hache, un marteau de guerre n'a pas de tranchant, ce qui réduit les occasions de frapper. Et puis, il est difficile de parer les coups de l'ennemi avec le manche, à cause de son poids qui le rend peu maniable.
> […]
> – Bon, et pourquoi tu me proposes cette arme, alors ?
> – Parce que, contrairement à une épée, il peut percer facilement une armure ou une cotte de mailles. Surtout à cheval. Et puis…
> Il s'est approché de moi et m'a regardé d'un air étrange. C'était exactement l'air qu'il prenait quand il regardait un morceau de bois, avant de le tailler, […]
> – … et puis, la pointe du marteau ressemble à une griffe animale ou à un bec d'oiseau, tu ne trouves pas ? En te regardant, je me suis dit que cette arme t'irait parfaitement[901].

Ce type d'arme, critiquée par Leopol, se distingue de l'épée par la sauvagerie qu'il induit. Aussi Chien du heaume a une technique de combat sans concession et cette violence l'éloigne indubitablement des schémas préconstruits pour la femme guerrière.

> Un second poursuivant pensa que le moment était bon pour la frapper ; il se précipita vers elle, l'épée brandie, et la femme attendit de presque pouvoir le regarder dans les yeux pour se jeter au sol et tendre sa hache vers lui. La mercenaire crocha la ceinture et le baudrier de l'homme avec le bec de sa lame, et tira simplement vers elle pour faire tomber sa victime par terre. Il alla s'écraser contre un tronc et glissa jusqu'à Chien du heaume sans comprendre ce qui venait de se passer ; sans perdre un instant, elle retourna sa hache pour lui enfoncer, de toute sa force, le manche dans l'orbite. Elle s'y appuya pour se relever complètement, et lorsque deux nouveaux assaillants avancèrent vers elle, elle avait retiré son arme de l'agonisant et était déjà prête à leur faire face[902].

Finalement, ce qui nous semble remarquable au sujet des armes des guerrières de notre corpus est la grande variété de leurs compétences : elles maîtrisent souvent plusieurs armes, de manière professionnelle ou bien sous le coup de l'improvisation. Elles sont également capables de fabriquer ou de monter une arme en quelques instants, comme Mériane sous le regard étonné de Leopol.

> Elle l'ignora, ôta son arc de son épaule et tira la corde de sa besace. Elle la fixa aux branches avec des gestes précis et rapides, montrant une habitude consommée, puis attrapa une flèche de son carquois et l'encocha. Toute l'opération lui prit moins de dix secondes – qu'elle conclut par un regard insolent[903].

L'insolence de Mériane semble justifiée puisque les capacités de ces guerrières sont très souvent moquées en début de roman ou de cycle. Comme tout héros en devenir, la guerrière doit faire ses preuves, mais il semble qu'elles doivent bien surmonter un autre obstacle : les

---

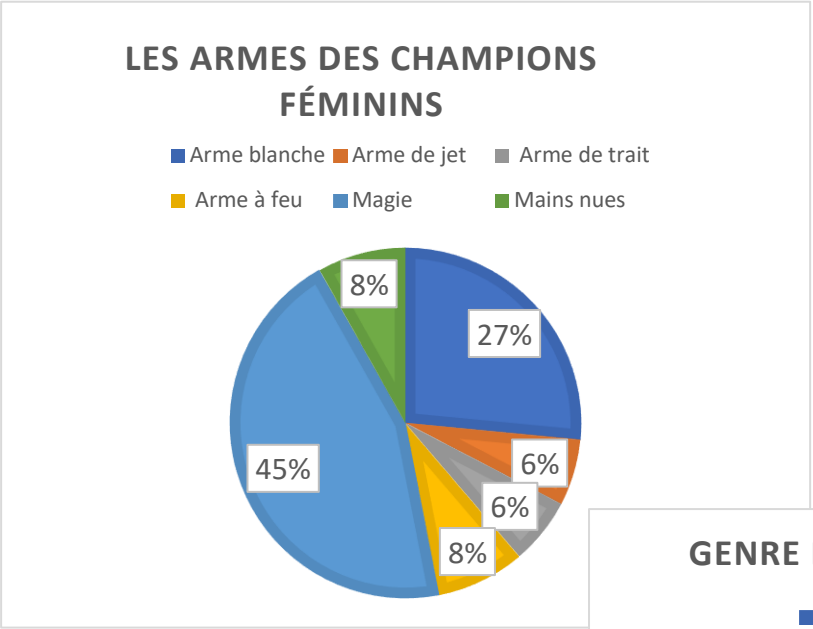
[901] *Ibid.*, p. 291-292.

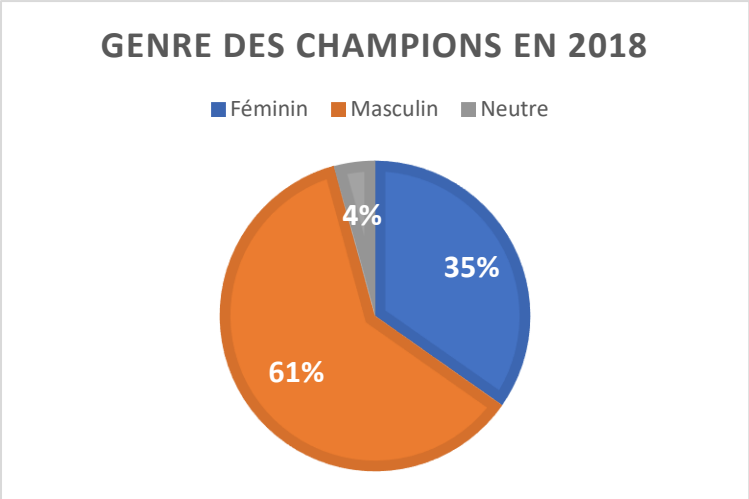
[902] *Ibid.*, p. 59.

[903] Lionel Davoust, *Les Dieux sauvages, La Messagère du ciel, op. cit.*, p. 118.

préjugés à l'encontre de leur sexe. Si le jeune héros est souvent moqué pour sa jeunesse et son inexpérience, une femme est ramenée avant tout à son sexe.

Pour terminer cette étude, nous aimerions évoquer un exemple issu du monde vidéoludique. *League of Legends* est un jeu vidéo crée par Riot Games en 2009. Les joueurs forment deux équipes qui s'affrontent dans une arène. Auparavant ils doivent sélectionner leur champion parmi une large sélection. Nous avons étudié la répartition de ces champions selon leur genre : masculin, féminin ou neutre (utilisation du *it* en anglais pour les désigner). En 2018, les joueurs avaient le choix entre 141 champions et nous pouvions remarquer que si la parité progresse, elle n'est pas encore atteinte : 35% des personnages jouables sont de genre féminin pour 61% de personnages masculins. Si l'on s'intéresse à l'armement de ces personnages féminins, on peut constater que les stéréotypes persistent : la majorité d'entre elles, 45%, sont des magiciennes, offensives ou bien guérisseuses. Ainsi seulement 35% d'entre elles se battent au corps à corps, à mains nues ou bien avec des armes blanches et 20% utilisent des armes à distance.





L'image d'une belle, gracile et élégante archère semble ainsi vouloir persister. Pourtant les guerrières de notre corpus de fantasy épique combattent leurs ennemis et les stéréotypes associés aux personnages féminins avec leurs épées ou leurs haches, mettant en scène des corps bien différents des clichés.

B. Corps hésitants : quel corps pour la guerrière ?

a. Masculinisation et hyperféminisation

La question de l'armement des personnages de femmes guerrières implique une interrogation sur le corps manipulant ces armes. La fonction guerrière de ces personnages implique des compétences et des capacités physiques remarquables, visibles sur un corps transformé, musclé pour le combat. Ces musculatures exigées concernent également les personnages masculins comme le rappelle la notice « Barbare » du *dictionnaire de la fantasy :*

> Dans la culture de masse contemporaine et la fantasy, le barbare est un guerrier aux muscles saillants et au corps hyper-sexualisé. Il est un modèle de virilité, entendue au sens de férocité et de bestialité[904].

Pour les personnages féminins, deux cas semblent coexister : celui d'une masculinisation du corps parfois exagérée ou bien une hyperféminité conçue pour le fantasme masculin, faisant du personnage à la fois l'incarnation de la violence et du désir. Ces deux extrêmes sont présents dans notre corpus d'étude mais nous pouvons aussi constater l'existence de personnages féminins qui ne sont ni des hommasses ni des objets de fantasmes.

Ces transformations, ou déformations, corporelles permettent d'interroger physiquement l'alliance du féminin et de la violence guerrière : le corps féminin doit-il s'éloigner de sa fonction traditionnelle, être celui qui donne la vie, en devenant soit un objet de répulsion ou bien un objet de fantasme ?

Les premières guerrières connues dans le monde de l'imaginaire ont vu leur féminité exacerbée. La première d'entre elles reste Red Sonja, ou Sonia la Rousse, toujours citée comme exemple. Dans la notice « Guerre », William Blanc note la féminisation ambiguë de la guerre en fantasy :

> La récente féminisation de la fantasy et des pratiques ludiques change peu la donne. Le genre a même précédé la réalité. Avant que la profession des armes s'ouvre de plus en plus à des personnels féminins lors des deux premières décennies du XXIe siècle, les mondes imaginaires ont mis en scène des femmes guerrières comme

[904] Justine Breton, « Barbare », Anne Besson, *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 34.

> Red Sonja, créée par Robert E. Howard en 934, puis adaptée au goût du jour dans les *comics* à partir de 1973[905].

Et de préciser que ces personnages sont en premier lieu « objets de fantasmes masculins[906] », ce qui rappelle que le public cible, notamment des médias visuels comme la bande dessinée ou le monde vidéoludique, est majoritairement masculin. Dans notre corpus, certains auteurs ont choisi de créer des personnages de guerrières aux formes très avantageuses et régulièrement mentionnées comme caractérisation principale du personnage. Ainsi dans *La Reine faucon*, David Gemmell décrit Sigarni comme une femme magnifique, utilisant le regard des autres personnages, masculins, pour la sublimer. Dès la première page du roman, Sigarni est décrite par son ami le nain Ballistar :

> *Ballistar did not reply. Glancing up he drank in her beauty, the golden sheen of her skin, the haunting power of her pale blue-grey eyes. At nineteen Sigarni was the most beautiful woman Ballistar had ever seen, tall and slender, full-lipped and firm-breasted*[907].
>
> Ballistar resta silencieux. Il leva la tête et se laissa submerger par la beauté de son amie : l'éclat doré de sa peau, ses yeux d'un bleu-gris clair aux pouvoirs obsédants. Sigarni avait dix-neuf ans, et c'était la plus belle femme que Ballistar ait jamais vue. Grande, mince, elle avait les lèvres pleines et la poitrine ferme[908].

Tous les hommes servent à notifier la féminité de Sigarni, que ce soit un ancien amant ; « Il la regarda s'éloigner, ses yeux s'attardant sur le balancement des hanches[909] » / "*He watched her move away, his eyes lingered on the sway of her hips*[910]", ou des inconnus commentant le corps de Sigarni dans la rue, « Vise-moi un peu cette paire de jambes interminables ! dit Relph. Et quel cul…petit, ferme… Je te le dis, si je devais lui passer dessus, ça ne serait pas à quatre pattes[911] ! » / "*Look at the legs on that girl, Will. All the way up to the neck. And what an arse, tight, firm. I tell you, I wouldn't crawl across her to get to you*[912]*!*". Ce commentaire porte une valeur proleptique puisque ce Relph et son compagnon d'armes violeront Sigarni quelques pages plus loin.

---

[905] William Blanc, « Guerre », Anne Besson, *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 165.

[906] *Ibid.*, p. 165.

[907] David Gemmell, *Hawk Queen, Omnibus*, *op. cit.*, p. 3.

[908] David Gemmell, *La Reine faucon, L'Intégrale*, *op. cit.*, p. 7.

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

[910] David Gemmell, *Hawk Queen, Omnibus*, *op. cit.*, p. 16.

[911] David Gemmell, *La Reine faucon, L'Intégrale*, *op. cit.*, p. 74.

[912] David Gemmell, *Hawk Queen, Omnibus*, *op. cit.*, p. 75.

Cette représentation d'une sur-féminité violente, armée et dangereuse est à interroger : exacerber la féminité du personnage permet-il de compenser leurs actions plus traditionnellement masculines ? Si l'on reprend l'exemple de Sigarni, il faut constater que lorsque son armure est décrite, le narrateur compare son équipement à des accessoires féminins, comme s'il fallait adoucir la violence de ce qu'annonce l'armure. Cette description est également perçue à travers un regard masculin :

> *Kollarin's breath caught in his throat. She was tall and slender, her hair silver-white like the chainmail tunic she wore. Thigh-length and split at the sides, the links gleamed like jewels*[913].
>
> Kollarin en eut le souffle coupé. Elle était grande et mince. Ses cheveux étaient du même blanc argenté que la tunique en cotte de mailles qu'elle portait. Celle-ci, fendue sur les côtés, lui arrivait aux cuisses, et ses maillons scintillaient *comme des bijoux*[914].

Ces représentations rappellent le lien fort entre érotisme et violence, entre Eros et Thanatos : ces femmes donnent la mort et leur beauté n'en devient que plus sensuelle car dangereuse, comme le souligne le commissaire Franchina lorsqu'il songe à sa rencontre avec Ellana :

> Jamais au grand jamais, il n'avait eu l'occasion de rencontrer pareille créature. Pas même dans ses rêves. Elle dégageait une telle grâce sensuelle, un tel mélange de distinction et de sauvagerie, elle faisait preuve d'un tel aplomb, d'une telle classe[915]…

Au-delà des choix auctoriaux, il faut également s'intéresser aux choix éditoriaux, notamment au sujet de la couverture du roman. Le corps féminin est un argument de vente et sa mise en scène sur le roman, si elle respecte souvent les indications données par le texte, peut également exagérer des formes ou des postures. Ainsi, alors que l'incipit de la première nouvelle du recueil *Jirel de Joiry*, « Le baiser du Dieu noir », indique que le seigneur de Joiry porte une armure et un heaume ne laissant rien deviner de son sexe, puis que ses « cheveux roux étaient courts sur sa tête altière[916] », la couverture de la revue *Weird Tales* publiant cette nouvelle en 1934 représente une femme lascive dont la tenue est plus proche de la nuisette que de l'armure. Les textes de C.L Moore furent réunis en un volume, *Jirel of Joiry*, dont la première couverture représente également une guerrière à l'armure courte et aux seins coniques, comme

---

[913] *Ibid.*, p. 147. Nous soulignons

[914] David Gemmell, *La Reine faucon, L'Intégrale*, *op. cit.*, p. 140. Nous soulignons

[915] Pierre Bottero, *La Forêt des captifs*, *op. cit.*, p. 237.

[916] Catherine L. Moore, *Jirel de Joiry*, *op. cit.*, p. 8.

nous l'avons déjà remarqué dans notre premier chapitre[917]. Si ces couvertures semblent d'un autre temps, certains éditeurs choisissent toujours de mettre en avant le corps de la guerrière, même si celui-ci ne l'est pas dans le texte : ainsi la couverture du deuxième volet des *Dieux Sauvages* de Lionel Davoust met en scène Mériane dans une posture laissant apparaître à la fois sa poitrine et son fessier.

Toutefois ce genre d'exagération fantasmée du corps féminin combattant est aujourd'hui mis à mal. C'est par la parodie et le détournement que les internautes ont choisi de dénoncer l'hyper-sexualisation des héroïnes de *comics*. Ces dernières sont souvent représentées sur les couvertures dans des postures et attitudes frisant le ridicule et relevant de l'impossibilité anatomique. La polémique suscitée en 2014 par une couverture de *Spider-Woman* prouve que ce sujet intéresse désormais les internautes[918]. Dans le projet Hawkeye Initiative[919], ces derniers reprennent ces couvertures sexistes mais remplacent les super-héroïnes par des héros masculins pour mieux dénoncer les stéréotypes d'hyper-féminité toujours portés par ce genre très populaire.

À l'extrême opposé de ces « sur-femmes », on trouve ce qu'on peut appeler des « femmes-hommes », hyper-masculinisées. Grandes, très musclées, leur physique semble les éloigner du genre féminin. Elles sont mentionnées dans le roman de Gabriel Katz, *La Maîtresse de Guerre* lorsqu'il développe la place des femmes dans l'armée dont l'héroïne, Kaelyn, fait partie.

> Il y avait bien des femmes dans l'armée, mais la plupart étaient guérisseuses ou cantinières… Les combattantes étaient rares, et celles que l'on trouvait en première ligne étaient plus masculines que des taureaux en rut[920].

Ainsi pour cet auteur les « hommasses » font partie des rôles stéréotypés pour les femmes dans une armée, à l'instar des guérisseuses ou cuisinières à l'arrière. Pour s'y opposer, il crée donc Kaelyn, une combattante en première ligne mais belle et féminine, attisant le désir des hommes, ce qui, comme on l'a vu, est aussi un stéréotype du genre.

Ces « taureaux en rut » ne sont pas les seules guerrières mentionnées dans notre corpus. La représentante la plus emblématique de ces « femmes-hommes » reste Brienne de Torth,

---

[917] Annexes : Illustrations et couvertures, p. 497.

[918] http://www.lefigaro.fr/bd/2014/08/22/03014-20140822ARTFIG00209-la-nouvelle-spider-woman-trop-sexy-cree-la-polemique.php, consultée le 03 décembre 2018.

[919] http://thehawkeyeinitiative.tumblr.com, consultée le 27 novembre 2018

[920] Gabriel Katz, *La Maîtresse de guerre*, *op. cit.*, p. 17-18.

chevaleresse au service du prétendant au trône Renly Baratheon dans *Le Trône de fer*. Nous avons déjà pu observer la première apparition de ce personnage et la description très négative de son visage. Mais c'est bien son corps dans son ensemble qui est masculinisé.

> *No garb could disguise her plainness, though; the huge freckled hands, the wide flat face, the thrust of her teeth. Out of armor, her body seemed ungainly, broad of hip and thick of limb, with hunched muscular shoulders but no bosom to speak of*[921].
>
> Du reste, aucun costume n'aurait pu déguiser sa disgrâce ; ses énormes pattes maculées de son ; sa bouille épatée ; sa denture protubérante. Une fois désarmé, son corps se désaccordait, large de hanches et trapu des membres, musculeux d'épaules et bossueux du torse, hormis à l'endroit requis[922].

Si sur le petit écran le personnage n'est pas défiguré à ce point, il est incarné par Gwendoline Christie, actrice britannique mesurant 1m91, adoptant une démarche et une attitude considérées comme masculines. Ce personnage est proche de celui de Cendres dans *Le Livre de Cendres* de Mary Gentle. Lors de la nuit de noces de son mariage arrangé, Fernando lui affirme « Tu as un corps d'*homme*[923] » / "*You got a* man's *body*[924]". Cette réplique, formulée pour la blesser, n'est pas complétement fausse : Cendres arbore « une large carrure de nageuse[925] » / "*the broad shoulders of a swimmer*[926]", et, alors qu'elle est examinée par le médecin de son tortionnaire, il note « les muscles plus développés à droite qu'à gauche. Derrière elle, il commenta : "Étrange, madone. Je dirais que ce bras a été entraîné au maniement de l'épée[927]. " » / "*the muscles of the right more developed than the left. From behind, his voice said, 'Strange, madone. I should say this arm has been trained to use a sword*[928]*'.*"

Alors que les personnages hyper-sexualisés comme Red Sonja ou Sigarni allient brutalité et féminité, les guerrières masculinisées semblent annihiler leur appartenance au genre féminin. Dans leur cas, choisir d'être des guerrières signifie renoncer à leur genre. Ce renoncement peut être voulu comme subi par les personnages : si Brienne semble souffrir de son physique et avoir embrassé la carrière des armes car son corps ne lui permettait pas de suivre la voie

---

[921] G.R.R. Martin, *A Song of Ice and Fire, A Clash of Kings, op. cit.*, p. 262.

[922] G.R.R. Martin, *Le Trône de fer l'intégrale 2, op. cit.*, p. 344.

[923] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Guerrière oubliée, op. cit.*, p. 198.

[924] Mary Gentle, *Ash, A Secret History, op. cit.*, p. 109.

[925] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Puissance de Carthage, op. cit.*, p. 174.

[926] Mary Gentle, *Ash, A Secret History, op. cit.*, p. 356-357.

[927] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Puissance de Carthage, op. cit.*, p. 275.

[928] Mary Gentle, *Ash, A Secret History, op. cit.*, p. 409.

traditionnellement féminine, Eona choisit de prendre une drogue pour transformer son corps et en dissiper les traits féminins. Travesti, elle se doit de passer pour un homme mais elle aime ces changements :

> *To add to the illusion, something had stripped any last softness from my face – the Sun drug, perhaps – and its angularity echoed a new hardness that I felt within me. I lifted my chin; I did not want to give up being Lord Eon. Even with all the danger, all the despair, I had tasted power and respect*[929].
>
> L'illusion était d'autant plus parfaite que mon visage avait perdu toute douceur, peut-être sous l'effet de la drogue solaire. Mes traits anguleux reflétaient une dureté nouvelle que je sentais au fond de moi. Je levai le menton. Je n'avais aucune envie de renoncer à être sire Eon. Malgré le danger et le désespoir, j'avais pris goût au pouvoir et respect[930].

Ainsi cette représentation de femmes guerrières masculines permet de remettre en cause leur féminité : alors qu'elles pénètrent ce domaine très masculin du combat guerrier, les masculiniser serait-il un moyen de rassurer une gent masculine en crise avec sa virilité ? Le troisième tome de *L'Histoire de la virilité*, dirigé par Jean-Jacques Courtine, se consacre à la virilité en crise au XXe et XXIe siècles[931]. Selon Jean-Jacques Courtine, la virilité est mise à mal de diverses manières ; impuissance guerrière pendant les guerres modernes, dépossession de l'ouvrier remplacé par la machine, mais aussi le progrès de l'égalité entre les sexes, tout concourt à une redéfinition de la virilité qui « paraît se dissocier du corps masculin dont elle a été si longtemps l'emblème, marchandise, performance, travestissement ou parodie[932] ». Dans un mouvement de résistance, la culture populaire, et notamment le cinéma américain, propose des modèles de sur-virilité tel Conan le Barbare incarné par Arnold Schwarzenegger dans le film de John Milius en 1982 :

> Plus la virilité s'éloigne de ses origines guerrières, plus elle se trouve dans l'obligation de les rappeler : chasseurs primitifs, gladiateurs antiques et guerriers barbares sont les protagonistes de dramaturgies érectiles et de fantaisies phalliques globalisées. Tarzan, Conan, Rambo et les autres assurent le triomphe d'une virilité fantôme et la suprématie du muscle occidental dans la culture visuelle mondialisée[933].

---

929 Alison Goodman, *Eon, Rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 338.

930 Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op. cit.*, p. 473.

931 Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire de la virilité*, 3. *La virilité en crise ? XXe-XXIe siècle*, Paris, Seuil, 2011.

932 *Ibid.*, p. 10.

933 Jean-Jacques Courtine, « Balaise dans la civilisation : mythe viril et puissance musculaire », *Histoire de la virilité, 3. La virilité en crise ? XXe-XXIe siècle*, *op. cit.*, p. 3 du « Cahier Hors-Texte 8 ».

Si les hommes doivent développer une musculature exagérée pour rester virils, les femmes semblent devoir cacher leur genre sous une même virilité. Évoquant les *body-builders*, Jean-Jacques Courtine distingue ces « femmes-mutantes dont le sexe s'efface sous le travestissement des muscles[934] ». Ainsi les femmes guerrières ne semblent avoir que deux possibilités, toutes deux en rapport avec le regard masculin : être une guerrière-objet de fantasme ou bien abandonner leur appartenance au genre féminin pour être acceptée comme un guerrier à part entière. Cependant, nous pouvons constater à travers notre corpus qu'une troisième voie s'ouvre, alliant à la fois féminité et corps utile au combat. Nous pouvons aussi constater une forme d'androgynie pour certains personnages : les corps ne sont pas particulièrement mis en valeur et si ces personnages restent des femmes, elles n'arborent pas d'attributs féminins exagérés. Ainsi nous trouvons très peu de détails sur le physique des personnages féminins dans les romans de Jean-Laurent Del Soccoro : Boudicca constate que « la guerre a sculpté [son] corps de guerrière[935] » tandis qu'Axelle est décrite comme une « grande femme à la peau noire[936] ». Leurs corps est adapté à la voie qu'elles ont choisie mais l'auteur semble choisir de ne pas s'attarder sur ce point. Nous pouvons également retrouver dans ce groupe de personnages les « beautés atypiques » que nous avons déjà évoquées : Sarène dans *Elantris*, Andromaque dans la trilogie *Troie* ou encore Kaede dans *Le clan des Otori* se démarquent par leur physique ne correspondant pas aux canons de beauté standards de leurs univers respectifs.

> *His eyes strayed to her long strong legs and slender hips. 'You are a beautiful woman, Andromache. Most men value golden-haired milkmaids with simpering smiles and buxom hips. You have the stern beauty of Athene. It fires my blood. You know this[937]. '*
>
> (Ses yeux se posèrent sur ses longues jambes et ses hanches étroites.) Tu es une belle femme, Andromaque. La plupart des hommes préfèrent les jolies blondes stupides et minaudières avec des hanches plantureuses. Toi, tu as la beauté sévère d'Athéna, et c'est ça qui m'excite[938].

Ni belle ni laide, Mériane présente également un physique impressionnant par sa haute taille mais somme toute ordinaire :

> Puis la porte s'ouvrit, dévoilant une jeune fille de moins de vingt ans, aux cheveux noirs mi-longs en désordre. Elle portait une simple tunique de laine grise qui

---

[934] *Ibid.*, p. 466.

[935] Jean-Laurent Del Socorro, *Boudicca, op. cit.*, p. 157.

[936] Jean-Laurent Del Socorro, *Royaume de vent et de colères, op. cit.*, p. 20.

[937] David Gemmell, *Troy, Shield of Thunder, op. cit.*, p. 283.

[938] David Gemmell, *Troie, Le Bouclier du tonnerre, op. cit.*, p. 300.

> s'arrêtait aux genoux ainsi que des bottes enfilées en hâte ; dès que le regard du moine effleura la peau nue, il l'en écarta vivement et revint à son visage. Des joues rondes lui donnaient un air juvénile qui contrastait avec les cernes sous ses paupières et son expression grincheuse[939].

On peut constater dès cette première description que le corps de Mériane est uniquement sexualisé par le regard de Leopol, le moine misogyne qui va devenir de plus en plus troublé par la présence de Mériane, notamment lorsqu'ils s'entraînent à l'épée et que leurs corps se rapprochent :

> Leopol la tenait à sa merci, sans savoir quoi faire, ni même vraiment comprendre la raison de son geste. Il scruta ses lèvres entrouvertes sous l'effet de la surprise, ses pommettes hautes qui lui arrondissaient le visage malgré sa minceur[940].

Face à ces grandes femmes, nous trouvons des personnages féminins plus petits. Le terme même d'androgyne est utilisé pour décrire Ravenn dans *L'Héritage des Rois-Passeurs*, ce qui ne l'empêche pas de susciter l'admiration :

> Petite, androgyne, d'un roux flamboyant, redoutablement belle, brandissant malgré elle sa fierté dans le plus infime de ses mouvements[941].

Tuant toutes les deux des dragons grâce à leur rapidité et leur souplesse, Ravenn et Deirdra de *La Tueuse de dragon* partage ce physique quelque peu neutralisé : Deirdra, également petite, arbore un « corps maigre et musculeux[942] », pouvant passer pour « frêle[943] » aux yeux de certains. Ces corps discrets, agiles – Althéa est qualifié de « singe surexcité […] dans le gréement[944] » / "*a wild monkey up the rigging*[945]" par sa mère – ont un avantage : ils facilitent le travestissement.

b. Enfanter / Guerroyer

Créer des personnages féminins implique des questions inédites pour les auteurs, notamment celle de la maternité : certes les personnages masculins peuvent devenir ou être pères dans des œuvres de fantasy mais les conséquences physiques ne sont pas les mêmes. Une grossesse implique une transformation du corps qui peut se révéler problématique pour une

---

[939] Lionel Davoust, *Les Dieux sauvages, La Messagère du ciel*, *op. cit.*, p. 80.

[940] Lionel Davoust, *Les Dieux sauvages, Le Verrou du fleuve*, *op. cit.*, p. 90.

[941] Manon Fargetton, *L'Héritage des rois-passeurs*, *op. cit.*, p. 244.

[942] Héloise Côté, *La Tueuse de dragons*, *op. cit.*, p. 163

[943] *Ibid.*, p. 260.

[944] Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer*, *Le Vaisseau magique*, *op. cit.*, p. 115.

[945] Robin Hobb, *Ship of Magic*, *op. cit.*, p. 71.

femme guerrière. Ainsi, certaines œuvres de notre corpus posent la question de la compatibilité entre la maternité et le fait d'être une guerrière. Nous nous intéressons ici aux aspects physiques, mais il nous faudra également questionner l'aspect psychologique de ce sujet : peut-on donner à la fois la vie et la mort ?

Alors que la plupart de nos personnages vivent dans un milieu très masculin, cette question de la maternité les replace dans une féminité qu'elles n'assument pas toujours. S'interrogent-elles sur cette possibilité de devenir mère et qu'en pensent-elles ? Dans quelles circonstances et avec quels autres personnages peuvent-elles avoir cette conversation ? Si une grossesse prend place, comment est-elle perçue par le personnage, quelle mise en scène le narrateur choisit-il ? La fantasy épique est un genre de l'action : y a-t-il une place pour des considérations sur un corps changeant à cause d'une grossesse ?

Un premier constat s'impose lorsque nous abordons notre corpus d'étude sur ce sujet : peu de roman traite la question de la maternité. L'héroïne est bien une femme, mais souvent aussi une jeune adolescente qui n'interroge pas son désir d'enfants. Mais parfois, alors que la question pourrait intervenir, elle est rapidement évacuée par l'auteur. Dans *La Reine Faucon*, l'héroïne est une jeune femme, dernière héritière d'une ancienne famille régnante. Son statut pose alors la question de la maternité, d'un héritage et d'un titre à transmettre. Mais dès le début du roman le lecteur apprend que la jeune guerrière est stérile, ce dont nombre de personnages, masculins, se désolent. Ainsi le lecteur apprend l'état de la jeune femme par un amant l'ayant quitté pour épouser une femme fertile.

> *Fell had walked across the glens to Cilfallen and paid bride-price for Gwendolyn. Sweet Gwen. In no way did she match the silver-haired woman he had left, save in one. Gwen could bear children, and a man needed sons*[946].
>
> Fell avait traversé les vallons pour se rendre à Cilfallen et avait payé pour épouser Gwendolyn. La douce Gwen. Elle n'arrivait pas à la cheville de la femme à la chevelure argentée qu'il avait quittée, excepté sur un point : Gwen était fertile, et un homme se devait d'avoir des fils[947].

Ainsi notre étude de la maternité des guerrières sera réduite à quelques exemples de notre corpus. Mais cette réduction tient aussi à un premier choix que les personnages de guerrières ont dû faire, parfois dans l'extradiégese du roman : le statut de guerrière est considéré dans leur monde fonctionnel comme incompatible avec celui de mère. La figure de la vierge guerrière,

[946] David Gemmell, *Hawk Queen, op. cit.*, p. 17.

[947] David Gemmell, *La Reine faucon, op. cit.*, p. 20.

héritée de la mythologie gréco-latine – que l'on songe à Athéna ou Diane –, développée également dans la littérature médiévale, est largement repris dans les littératures de l'imaginaire. La vie de guerrière est alors considérée comme une parenthèse dans la vie de la jeune fille, avant de revenir à ses devoirs de femme en se mariant et en fournissant des héritiers. L'exemple le plus illustre dans notre corpus est celui d'Eowyn dans *Le Seigneur des anneaux :* n'étant pas mariée, elle a la possibilité de se travestir pour suivre son père et son peuple au combat. Mais une fois les combats terminés, Eowyn, Dame du Rohan, retrouvera une place plus traditionnelle en acceptant la main de Faramir, renonçant alors à la guerre.

> *I will be a shieldmaiden no longer, nor vie with the great Riders, nor take joy only in the songs of slaying*[948].
>
> Je ne serai plus une fille guerrière, ni rivale des grands Cavaliers, ni soulevée par les seuls chants de tuerie[949].

Le choix d'une carrière de guerrière peut signifier également un renoncement définitif à toute sexualité, et donc à la maternité. Les auteurs créent alors de véritables castes de vierges guerrières. Dans notre corpus, nous trouvons ainsi les Vierges du Sabre dans *Les Douze rois de Sharakaï*. Leur titre semble indiquer très clairement ce renoncement. Mais le lecteur suit Çeda qui va devenir une Vierge du Sabre alors qu'elle a une vie sexuelle. Ainsi, il s'agit davantage d'un renoncement au mariage qu'à des relations amoureuses qui devront rester discrètes. La virginité peut être tout de même une condition sine qua non : c'est le cas dans la série de bande dessinée *La Geste des Chevaliers Dragons*. Ces chevaliers sont uniquement des femmes vierges, seules aptes, grâce à leur virginité, à approcher les dragons qu'il faut éliminer. Dans plusieurs tomes, le renoncement à la maternité est évoqué, parfois comme un soulagement, mais aussi comme une souffrance, compensée par l'éducation des petites filles recueillies par l'ordre pour devenir des chevaliers. Pour terminer sur ces guerrières renonçant à la maternité, il nous faut rappeler la figure historique majoritairement réutilisée par les auteurs de notre corpus : Jeanne d'Arc. Cendres, dans *Le Livre de Cendres*, Mériane des *Dieux Sauvages* ou encore Jéhanne dans *La Pucelle de Diable-Vert* ont la Pucelle d'Orléans comme modèle, ce que nous avons pu étudier précédemment[950]. Mais nous reviendrons sur la situation de Jéhanne et Cendres car les auteurs jouent de ce statut de pucelle.

---

[948] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King, op. cit.*, p. 965.

[949] J.R.R. Tolkien, *Le Retour du roi, op. cit.*, p. 289.

[950] Chapitre 1. 2. B. a. Jeanne d'Arc l'incontournable, p. 110.

Ainsi, poursuivant la tradition, les auteurs de fantasy nous proposent souvent des guerrières renonçant, provisoirement ou définitivement, à la sexualité et, par conséquent à la maternité, pour pouvoir combattre. Il semble que dans des sociétés utilisant comme référence la société patriarcale médiévale européenne, si une femme veut combattre, elle doit renoncer à son droit d'enfanter. Renoncement qui peut aller jusqu'à la négation de son genre : c'est le cas des personnages de guerrières travesties, pour qui, évidemment, toute grossesse est proscrite.

Pourtant, nous pouvons constater quelques exceptions dans notre corpus : certaines œuvres mettent en place des sociétés ou un système guerrier qui n'interdit pas explicitement les relations amoureuses et donc la possibilité d'avoir des enfants. Dans ces cas – rares –, les guerrières renoncent-elles à la maternité pour d'autres raisons ? Certains personnages de guerrières refusent d'avoir des enfants pour diverses raisons : la tueuse de Dragon, dans le roman éponyme, mène une vie difficilement compatible avec la maternité : son métier fait d'elle une paria parmi la société et son genre fait d'elle une paria parmi les tueurs de dragons puisqu'elle est la seule femme. Ce renoncement semble néanmoins forcé par la situation puisque lorsque le personnage s'installe avec un compagnon et arrête son métier, elle envisage d'avoir des enfants.

> Qui aurait cru, il y a quelques mois à peine, qu'elle se laisserait pousser les cheveux et deviendrait une maîtresse de maison accomplie ? Qui aurait pu dire qu'elle envisagerait d'avoir des enfants, elle qui avait toujours rincé ses parties intimes avec du venin de minusius dilué après ses aventures d'une nuit, de manière à tuer la semence en elle ? Peut-être même que le premier bébé sera conçu ce soir, qui sait[951] ?

Il s'agit bien ici d'un renoncement à cause de la fonction exercée par le personnage. Mais les raisons peuvent être plus intimes et aussi plus simples : Chien du Heaume par exemple, n'aime pas les enfants, trait souligné à diverses reprises dans le roman éponyme de Justine Niogret : ainsi Chien « n'aimait guère la marmaille[952] », ce que ses actions prouvent dès le début du roman. Alors qu'une flèche la vise :

> La femme, dans le pré, entendit le tir. En un instant, elle leva la tête, saisit l'enfant par la chemise et la jeta devant son visage comme un bouclier. La flèche vint casser les côtes de la gamine et s'y enfoncer, et Manfred entendit son cri au milieu des herbes, celui d'un chiot qu'on écrase du pied. De surprise, l'archer lâcha son arc. La femme voulut jeter l'enfant au sol, mais trébucha ; la flèche s'était logée dans son

[951] Héloïse Côté, *La Tueuse de dragon, op. cit.*, p. 310.

[952] Justine Niogret, *Chien du Heaume, op. cit.*, p. 27.

> avant-bras. Elle fit glisser la gamine jusqu'à l'empennage, et força le corps sur les plumes jusqu'à ce qu'il tombe[953].

Ainsi, dans la grande majorité des romans de fantasy étudiés, les guerrières sont et restent nullipares. La maternité peut leur être interdite par la société de leur monde fictionnel, par le fonctionnement de leur caste guerrière ou bien ce renoncement peut être un choix plus personnel. Mais qu'en est-il des quelques guerrières qui sont ou deviennent mères dans les romans de notre corpus ? Ces grossesses sont-elles issues d'une véritable envie des guerrières ou bien s'agit-il d'obligation ou d'accident ?

Les guerrières mères sont peu nombreuses dans notre corpus : Boudicca[954], Axelle[955], Andromaque[956], Jéhanne[957], Cendres[958] et Ellana[959], mais très peu d'entre elles souhaitaient avoir des enfants. Andromaque est au début du roman une prêtresse sur une île exclusivement féminine. Boudicca redoute également la maternité, elle dont la mère est morte en couches. Mais elles ne sont pas uniquement des combattantes ou des guerrières. Elles ont comme point commun leur statut : elles sont de haute naissance. De nombreux personnages de fantasy sont issus de la noblesse. Parfois cette origine est inconnue du personnage et/ou du lecteur, mais, lorsqu'il s'agit d'un personnage féminin, la question de l'enfantement apparaît très souvent. Donner des héritiers à leur peuple fait partie de leurs devoirs, ce qu'Andromaque exprime avec cynisme : « Je sais ce que je suis. Une grande bringue sans grâce, destinée à porter les rejetons d'un prince troyen[960] » / "*I know what I am. Tall and plain, and a breeding cow for a Trojan prince*[961]". Ravenn[962], Sarène[963] ou Sigarni[964], si elles n'ont pas effectivement d'enfant dans le roman, se voient impliquées par cette problématique en tant que reine ou cheffe de clan. Ainsi

---

[953] *Ibid.*, p. 11.

[954] Jean-Laurent Del Socorro, *Boudicca*, *op. cit.*

[955] Jean-Laurent Del Socorro, *Royaume de vent et de colères*, *op. cit.*

[956] David Gemmell, *Troie*, *op. cit.*

[957] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert*, *op. cit*.

[958] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres*, *op. cit.*

[959] Pierre Bottero, *Le Pacte des Marchombres*, *op. cit.*

[960] David Gemmell, *Troie*, *Le seigneur de l'arc d'argent*, *op. cit.*, p. 168.

[961] David Gemmell, *Troy, Lord of the Silver Bow*, *op. cit.*, p. 164.

[962] Manon Fagertton, *L'Héritage des rois-passeurs*, op. cit.

[963] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*

[964] David Gemmell, *La Reine faucon*, *op. cit*.

Ravenn, héritière légitime du trône mais lesbienne, laisse entendre à sa petite sœur qu'elle sera son héritière :

> Tu deviendras un jour une souveraine aimée de tous. Mais pas tout de suite. C'est mon heure, cela ne signifie pas que la tienne ne viendra jamais[965].

Mais la fantasy aime aussi mettre en scène des personnages de plus basse extraction, des personnages issus du peuple. La maternité semble alors moins obligatoire puisque les questions d'héritages ou de successions n'ont pas une si grande importance. Pourtant même dans ses situations, avoir un enfant peut être l'objet de pressions, notamment celle de l'époux. Nous en avons un exemple avec le roman de Jean-Laurent Del Socorro *Royaume de vent et de colères*. L'un des protagonistes est une ancienne mercenaire, Axelle, devenue aubergiste avec son compagnon. Alors que le roman s'ouvre, la mercenaire est déjà mère d'une petite fille.

> Aube dort profondément dans son berceau, les poings serrés. Une mère voudrait la prendre dans ses bras et l'embrasser. Je ne ressens rien de cet amour que l'on doit porter à son enfant. Je ne dois pas être une bonne mère. La mienne ne m'a jamais appris la tendresse.
> Je suis une mercenaire. Je l'ai dit à Gilles quand nous avons parlé d'avoir une enfant. Il n'arrivait pas à concevoir qu'une femme n'en désire pas. Je veux d'abord être libre, surtout des désirs des autres, mais il voulait tellement cet enfant que je n'ai pas pu lui refuser. Il m'a juré que c'est lui qui s'en occuperait et jusqu'à présent, il a tenu sa promesse. J'ai combattu à trois contre un avec une jambe pissant le sang. Elever un enfant ne peut pas être plus difficile, non ? J'avance la main pour caresser la tête d'Aube mais je suspends mon geste. De quoi ai-je peur[966] ?

Axelle n'est pas la seule à se voir imposer un enfant et à redouter son rôle de mère, considéré par elle comme incompatible avec son rôle de guerrière. Cendres, roturière devenue capitaine d'une armée de mercenaires, va tomber enceinte suite à sa nuit de noces. Cette grossesse est un choc pour la capitaine qui envisage immédiatement l'avortement.

> *She brought her hands around in front of her, clasping them first across her belly, and then around the grip of her sword. "You're going to have to give me something to get rid of it!"*
> *[...] "You haven't thought about this."*
> *"I've tought!" Cold inside, flooded by terror, Ash gripped the leather-bound wood of her sword-hilt and stared down at the faceted, wheel-shaped pommel. She had a sudden urge to draw the blade, and cut. An urge to proclaim that her self is still her self. She tried to feel any sensation inside her body, to feel a difference, and felt nothing. No sense that she might be carrying a fœtus*[967].

---

[965] Manon Fargetton, *L'Héritage des rois-passeurs, op. cit.*, p. 271.

[966] Jean-Laurent Del Socorro, *Royaume de vent et de colères, op. cit.*, p. 18.

[967] Mary Gentle, *Ash, A Secret History, op. cit.*, p. 326.

> Elle ramena les mains devant elle, les croisant d'abord sur son ventre, puis autour de la poignée de son épée. « Il va falloir que tu me donnes quelque chose pour le faire passer ! »
> […] « Tu n'y as pas réfléchi.
> – J'y ai réfléchi ! » Glacée à l'intérieur, envahie par la terreur, Cendres serra le bois ligoté de cuir de sa poignée d'épée et baissa les yeux pour fixer le pommeau à facettes, en forme de roue. Elle avait soudain envie de tirer l'épée et de trancher. Le besoin de proclamer que son être lui appartenait toujours. Elle essaya de capter la moindre sensation à l'intérieur de son corps, de percevoir une différence, et ne sentit rien. Rien qui lui indiquât qu'elle portait un fœtus[968].

Nous voyons bien dans ces deux exemples que les guerrières, face à la maternité, se trouvent désemparées et si Axelle évoque un souvenir de champ de bataille, Cendres, elle, se raccroche littéralement à son outil de travail : son épée. La perte d'identité et de liberté les terrifie. Toutefois une maternité imposée par les autres ou par les circonstances peut aussi être bien accueillie : en effet, Jéhanne, jeune soldat du Bailli, est en chemin avec son supérieur et une collègue pour la ville de Diable-Vert lorsqu'elle recueille un bébé abandonné au bord de la route. Un sortilège oblige les passants à abandonner leurs biens et personne ne voit les trésors laissés là. Personne, sauf Jéhanne qui finit par entendre les pleurs du nourrisson, permettant ensuite à Abel, un jeune homme enfermé dans la perle qu'elle porte à l'oreille, de l'entendre également.

> – Écoutez, vous dis-je ! N'est-ce pas le cri d'un enfant ?
> Le dernier chariot les dépassa enfin et la rumeur de la caravane s'estompa lentement.
> […] Les cris lui vrillaient la tête, à présent. Ce baba ne pleurait pas : il hurlait, il beuglait ! Toute sa vie semblait se déchirer et se vider à travers ses braillements. […]
> Elle se pencha jusqu'à terre et prit aussitôt le petiot dans ses bras, un peu embarrassée, n'ayant jamais tenu un baba d'aussi près[969].

Après cet « embarras » lors de sa découverte, Jéhanne prend l'enfant sous sa coupe, ne lui trouvant aucune nourrice pour le prendre en charge. Mais le bébé ne semble pas être un poids pour la jeune femme, aidée par Abel :

> « Ne me dites pas que vous n'y êtes pas attachée, vous aussi, et puis dépêchez-vous un peu, vous allez le faire périr de faim. »
> – C'est vrai que l'on s'y attache.
> « On s'y attache ? Voyez-moi cette femelle endurcie, elle s'attache ! Depuis qu'il vous appelle « mama », vous avez fondu comme du beurre, ma bonne ! […]
> – Sans doute, avoua Jéhanne pour qui Baba était devenu son trésor et sa fierté[970].

---

[968] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La puissance de Carthage, op. cit.*, p. 119.

[969] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, La Perle et L'Enfant, op. cit.*, p. 14-15.

[970] *Ibid.*, p. 77-78.

Alors qu'elle n'a pas accouché, Jéhanne connaît des montées de lait lui permettant de nourrir cet enfant. Le seul autre exemple de maternité pleinement positive dans notre corpus est celle d'Ellana, personnage secondaire dans *La Quête d'Ewilan* et *Les Mondes d'Ewilan*, elle devient la protagoniste dans *Le Pacte des Marchombres* dont les évènements encadrent les deux premières trilogies. Ainsi le troisième tome se situe après les aventures d'Ewilan : Ellana est en couple avec Edwin et

> elle, marchombre solitaire et intransigeante, s'était coulée avec une déconcertante facilité dans sa nouvelle vie ! Alors que quelques années plus tôt, l'idée de cuisiner pour le plaisir ou de dorloter un bébé l'aurait fait frissonner d'effroi, elle s'apprêtait à mitonner, sans doute à carboniser, un petit repas à un vieil ami tout en tendant l'oreille pour guetter le moment béni où son fils s'éveillerait[971].

Ainsi, après avoir traversé notre corpus en étudiant le point de vue des personnages de guerrières sur la maternité, il apparaît qu'elle est rarement expérimentée et encore plus rarement désirée par les personnages : leur rôle de guerrière semble rendre impossible celui de mère, que ce soit aux yeux de la société, qui leur impose alors un choix, ou bien à leurs propres yeux, les guerrières s'interdisant à elle-même le droit de donner la vie en raison de leur fonction mortifère.

Après cet état des lieux, nous pouvons nous intéresser au traitement de la grossesse dans nos quelques exemples : les changements qu'elle induit sont-ils développés au sein du roman ? Le corps est-il particulièrement mis en scène par les auteurs ? Après observations, il apparaît très nettement que l'ellipse est le choix majoritairement fait par les auteurs pour évoquer la grossesse. L'exemple d'Andromaque est emblématique. La jeune femme, et le lecteur, comprend qu'elle est enceinte à cause des nausées dont elle est victime : « Le soleil était très chaud, et elle sentit une nausée soudaine. C'était la troisième fois de la journée[972] » / "*The sunshine was bright, and Andromache felt a sudden nausea. It was the third time that day*[973]". Cassandre est la première à comprendre l'état d'Andromaque.

> *'Take some water with you,' said Kassandra. 'The sickness will come again as you walk.'*
> *'I shall avoid the salt fish in future,' Andromache told her.*
> *'It isn't the fish,' the child replied*[974].
>
> – Prends de l'eau avec toi, dit Cassandre. Ta nausée reviendra quand tu marcheras.

---

[971] Pierre Bottero, *Le Pacte des marchombres, Ellana la prophétie*, Paris, Rageot, 2010, p. 16.

[972] David Gemmell, *Troie, Le Bouclier du tonnerre*, *op. cit.*, p. 288.

[973] David Gemmell, *Troy, Shield of Thunder*, *op. cit.*, p. 272.

[974] *Ibid.*, p. 276.

– À l'avenir, j'éviterai le poisson séché.
– Ce n'est pas le poisson, dit l'enfant[975].

Puis, le lecteur assiste à une ellipse et retrouve les différents personnages trois ans plus tard. Ainsi le corps d'Andromaque ne porte plus aucune trace de son accouchement, rapidement évoqué comme douloureux.

> *The birth had been difficult, as Hekabe had predicted. Andromache's narrow hips had seen to that. The labour had taken most of a night and the following morning, the pain harsh and rending*[976].
>
> L'accouchement avait été pénible, ainsi qu'Hécube l'avait prédit, à cause des hanches étroites d'Andromaque. Le travail avait pris presque une nuit et le matin suivant. Les douleurs avaient été terribles, déchirantes[977].

David Gemmell n'est pas le seul auteur à éviter les détails sur la grossesse et l'accouchement : Axelle et Ellana, nous l'avons dit précédemment, ont déjà accouché avant le début du roman. Des souvenirs sont très rapidement évoqués lors de flash-back. Ainsi lorsque Gabriel rencontre Axelle pour la première fois il voit « une grande femme à la peau d'ébène [qui] sort de la cuisine. Son ventre, tendu par la grossesse, la rend plus imposante encore. Elle s'immobile devant moi, droite comme un soldat malgré le poids qui cambre ses reins[978]. » Le chapitre suivant adopte le point de vue d'Axelle à cette même époque et, alors qu'elle s'interroge sur le sort d'un gamin des rues qui cherche un refuge, elle explique : « je grimace sous les coups de pied martèlent mon ventre de l'intérieur, je dois me plier[979] ». Excepté ses deux courtes mentions, rien n'est dit de la grossesse d'Axelle ni de son accouchement. L'ellipse est encore plus frappante dans le roman de Pierre Bottero. Le fils d'Ellana a seulement quatre mois au début du roman :

> Elle traversa le salon en jetant un regard au reflet que lui offrait le grand miroir près de la cheminée. Silhouette fine, élancée, épais cheveux d'un noir billant tombant le long d'un visage aux pommettes hautes et à la peau mate, démarche assurée…
> Elle avait parfaitement récupéré de sa grossesse. Les exercices auxquels elle s'astreignait chaque jour et l'enseignement qu'elle prodiguait à Salim lui avaient permis de recouvrer souplesse et tonicité, jamais elle ne s'était sentie aussi bien[980].

---

[975] David Gemmell, *Troie, Le Bouclier du tonnerre, op. cit.*, p. 292.

[976] David Gemmell, *Troy, Shield of Thunder, op. cit.*, p. 484.

[977] David Gemmell, *Troie, Le Bouclier du tonnerre, op. cit.*, p. 511-512.

[978] Jean-Laurent Del Socorro, *Royaume de vent et de colères, op. cit.*, p. 188.

[979] *Ibid.*, p. 191.

[980] Pierre Bottero, *Le Pacte des marchombres, Ellana la prophétie, op. cit.*, p. 17.

Jean-Laurent Del Soccoro s'intéresse de manière plus précise à la première grossesse de Boudicca. Ce récit autodiégétique ne pouvait faire l'impasse des changements connus par la narratrice. Elle admet avoir « peur de vivre la grossesse comme une attente trop longue qui [l'] immobilise toujours un peu plus de mois en mois[981] ». Elle refuse de renoncer à son rôle de reine :

> Je continue à assurer ma charge aussi longtemps que mon état le permet. Les Icènes voient ainsi une reine au ventre rond entendre leurs doléances, flatter l'encolure de leurs bêtes et chevaucher avec les chasseurs quand les loups sortent du bois au début de l'hiver. Il n'y a que pendant le dernier mois que je dois me résigner à m'aliter[982].

L'accouchement n'est pas non plus élidé. Jean-Laurent Del Soccoro évoque les contractions et la douleur :

> Une contraction ; je me cambre, souffle, puis retombe. […] Les contractions se font plus nombreuses et plus fortes. Je me sens plier en deux comme un roseau. Des mains me tiennent. Je n'arrive plus à respirer puis la libération, enfin. Un brouillard suivi d'une longue inspiration qui redonne la clarté au monde autour de moi[983].

Cette description ne livre que peu d'informations ou de sensations, mais elle correspond au style de Boudicca qui admet être peu à l'aise avec les mots. La seconde œuvre qui s'attache à décrire les douleurs connues par les femmes est *Le Livre de Cendres*. Mais ici, il s'agit d'une fausse couche :

> *Pain doubled her over. She gritted a high, keen sound out from between clenched teeth. Bent over, she saw the white skin of her inner thighs appeared black from public hair to knee, rivulets of blood running down from knee to ankle. She had no felt it: blood is undetectable, flowing over the skin at bloodheat.*
> *The pain grew again, grinding down in the pit of her belly, in her womb, akin to monthly cramps but stronger, harder, deeper. […] Pain died down for a moment, for a minute; she prayed, hands between her legs, and the swooping drag of it began again, a dull, intense, grinding, and finally fiery pain, searing up through her belly as her muscles contracted*[984].
>
> La douleur la plia en deux. Elle émit un son aigu, plaintif, entre ses dents serrées. Courbée, elle vit que la peau blanche à l'intérieur de ses cuisses paraissait noire, de sa toison pubienne jusqu'à son genou, des filets de sang dégoulinant du genou jusqu'à la cheville. Elle n'avait rien senti : coulant sur la peau à température du corps, le sang est indétectable. La douleur crût à nouveau, déchirante au creux de son estomac, dans son ventre, comparable à des crampes menstruelles, mais plus puissante, plus dure, plus profonde. […] La douleur mourut un instant, une minute ; elle pria, les mains entre les jambes, puis cela reprit sa montée graduelle, une douleur

[981] Jean-Laurent Del Soccoro, *Boudicca, op. cit.*, p. 111.

[982] *Ibid.*, p. 112.

[983] *Ibid.*, p. 113.

[984] Mary Gentle, *Ash, A Secret History, op. cit.*, p. 376.

morne, intense, déchirante s'achevant en brûlure, qui lui embrasait le ventre tandis que ses muscles se tétanisaient[985].

Cette description réaliste et détaillée des douleurs vécues par Cendres s'allonge sur quatre pages pour se conclure sur la découverte traumatisante du petit fœtus expulsé.

> *In the square of white light she could clearly distinguish its tadpole-head and curving body-tail, the limbs only buds, the head not human. A nine-week miscarriage. […] Ash began to cry. Great gasping sobs wrenched at her lungs. She curled op tight and wept, body sore, shuddering like a woman in a fit; screaming in grief, scalding tears pouring down her face in the darkness, howling, howling, howling*[986].
>
> Dans le carré de lumière blanche, elle discernait clairement sa tête de têtard et son corps recourbé en queue, les membres réduits à des bourgeons, la tête non humaine. Un avorton de huit semaines. […] Cendres se mit à pleurer. De grands sanglots en hoquets, arrachés à ses poumons. Elle se recroquevilla étroitement et pleura, le corps meurtri, parcourue de frissons comme une femme prise d'épilepsie ; hurlant de chagrin, avec des larmes brûlantes qui ruisselaient dans le noir sur son visage, hurlant, hurlant, hurlant[987].

La saga *Le Livre de Cendres* se caractérise par ce réalisme cru dans les descriptions des combats et des aléas de la vie de mercenaire. On ne peut que constater la volonté de l'autrice, Mary Gentle, de conserver ce ton et ce sens du détail pour ne pas qu'évoquer rapidement un évènement majeur pour son personnage.

Ainsi, la fantasy épique ne semble pas vouloir prendre en charge les questions de la maternité et ses aspects physiologiques, même si l'héroïne est en âge de procréer. La plupart des romans étudiés préfèrent ignorer le sujet ou bien reprendre la figure de la vierge guerrière, éliminant automatiquement cette question. Cependant, nous pouvons souligner l'entrée peu à peu de personnages de femmes guerrières et mères à la fois. Cette combinaison pose alors, dans certains exemples, la question de la compatibilité. Jean-Laurent Del Soccoro s'illustre brillamment dans ce domaine : Axelle, a mis fin à sa carrière de mercenaire avant d'avoir un enfant. Aussi, lorsqu'elle reprend les armes pour aider un autre personnage, son époux Gilles tente de s'y opposer, évoquant de manière prévisible leur fille pour la retenir.

> – On est des aubergistes maintenant, Axelle ! De simples aubergistes.
> Toi peut-être. Je me tourne vers Armand.
> – Attends-moi ici.
> […] Je quitte ma robe en lui tournant le dos. J'enfile mon pantalon bouffant noir de lansquenet. Il est encore imprégné d'une odeur de poudre. […]

---

[985] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La Puissance de Carthage, op. cit.*, p. 211-212.

[986] Mary Gentle, *Ash, A Secret History, op. cit.*, p. 377.

[987] *Ibid.*, p. 214.

> – Si tu m'aimes, alors reste. Pour moi. Et pour Aube. Tu l'aimes aussi non ?
> Je passe devant lui sans répondre. Il n'y a plus de colère sur son visage. Du désarroi. De la peur. Le sergent a disparu : je ne vois plus qu'un mari inquiet. Je suis une femme, celle qui t'aime, une mère et un capitaine. C'est peut-être absurde, ridicule même. Mais ni toi, ni personne, ne pourront me changer[988].

Boudicca s'interroge aussi sur ce rôle de mère qu'elle doit endosser alors qu'elle-même n'a pas connu la sienne :

> Après avoir été une femme puis une reine, voilà que je vais être une mère. Je ne sais que haïr ce mot, vide de sens pour moi, comme peut l'être la mer pour ceux qui n'ont jamais dépassé la lisière de la forêt[989].

Boudicca s'investit pendant les premiers mois de ses filles, sans délaisser ses responsabilités de reine :

> D'autres laisseraient les nourrices les allaiter mais je veux moi-même leur donner le sein car je veux être là pour elles dès leurs premiers instants. […] Les Icènes voient ainsi leur reine arpenter leurs terres avec un nourrisson contre son sein, rendre justice sous les arbres avec ses deux filles qui jouent autour d'elle et apprendre à manier la lance aux jeunes guerriers sous les regards fascinés de Defixia et Vindoria[990].

Mais la révolte et les combats l'éloignent de ses filles. Si Boudicca se bat pour leur liberté, elle est absente. Alors qu'elle veut en faire des guerrières, elle constate le fossé creusé entre elles. Ce n'est qu'après leur viol par les Romains qu'elles réussiront à se rapprocher, unies par la vengeance :

> – Je repars bientôt en guerre.
> – Nous l'avions déjà deviné, mère. Tu portes ça en toi.
> – La violence ?
> – Non. L'insolence de vouloir vivre sans compromis. Nous partons donc en guerre.
> – Nous ?
> – Oui, nous, car cette fois ne t'avise pas de nous laisser derrière toi[991].

Ainsi dans une fantasy moins *mainstream* les auteurs jouent avec les stéréotypes du genre : la protagoniste peut être « une mère et un capitaine », ou bien une pucelle allaitant un orphelin. Le genre du guerrier prend alors toute son importance, la grossesse pouvant le blesser dans son corps et sa chair tout autant qu'un combat.

---

988 Jean-Laurent Del Socorro, *Royaume de vent et de colères, op. cit.*, p. 219-220.

989 Jean-Laurent Del Soccoro, *Boudicca, op. cit.*, p. 111.

990 *Ibid.*, p. 114.

991 *Ibid.*, p. 206.

c. Travestissements et identité

Dans *Travestissement féminin et liberté(s*[992]*)*, Guyonne Leduc désigne « les “guerrières” et les héroïnes travesties [comme] un lieu commun de l’imaginaire[993] » mais également comme un révélateur social, culturel et esthétique. Les raisons de se travestir sont diverses pour une femme (par amour, par patriotisme, pour fuir les violences domestiques ou pour vivre une aventure) mais il s’agit toujours d’une quête de liberté sociale, et parfois d’une quête intérieure. L’ouvrage dirigé par Guyonne Leduc met en lumière les nombreux cas historiques de travestissement féminin dans différentes parties du monde comme l’Angleterre ou la Russie au XVIIIe siècle ou des figures particulières comme celle de Jeanne d’Arc[994]. On comprend alors que, si le thème du travestissement a nourri la littérature et les arts, c’est parce que sa pratique était assez courante au Moyen Âge et sous l’Ancien Régime. Christine Bard, historienne spécialiste du féminisme, note ainsi dans sa préface :

> Valorisant la fille providentielle, la guerrière courageuse, ces contes s’inspirent de “faits divers” (découverte de femmes corsaires, soldats). Ces récits vont même, au fil des ans, des siècles, mêler réalité et fiction[995] […]

Pareillement, le travestissement féminin est un lieu commun des littératures de l’imaginaire, un outil de libération pour des personnages féminins emprisonnés dans des schémas patriarcaux et toutes sortes d’assignation de genre.

Dans les romans de notre corpus, de nombreuses femmes guerrières se travestissent car le métier des armes est interdit aux femmes, que ce soit officiellement par la loi, comme dans *Le Régiment monstrueux* (Terry Pratchett, 2003), ou bien officieusement par les rôles traditionnellement attribués à chaque genre. *Royaume de vent et de colères* (Jean-Laurent Del Soccoro, 2012) évoque une autre raison de se travestir : se mêler à une armée d’homme en tant que femme serait trop risqué. Le père d’Axelle, lorsqu’il accepte de l’emmener dans sa troupe de mercenaire, la travestit car, explique-t-il, « c’est moins dangereux pour toi si on croit qu’t’es un homme[996] ».

---

[992] Guyonne Leduc, (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris, L’Harmattan, coll. « Des Idées et Des Femmes », 2006.

[993] *Ibid.*, p. 41.

[994] Chapitre 1. 2. B. a. Jeanne d’Arc l’incontournable, p. 110.

[995] Christine Bard, préface, *Travestissement féminin et liberté(s), op. cit.*, p. 14.

[996] Jean-Laurent Del Socorro, *Royaume de vent et de colères, op. cit.*, p. 102.

Avant de nous intéresser aux procédés et aux fonctions du travestissement dans notre corpus, il nous faut distinguer un cas de figure qui, s'il ressemble à un travestissement, n'en est pas vraiment un : l'effacement du corps féminin par l'armure médiévale revêtue par quelques guerrières de notre corpus, telle Cendres ou Brienne. L'armure de métal dissimule les attributs féminins et crée une confusion chez les autres personnages qui, pendant un instant, croient voir un homme face à eux. Ainsi Lady Stark observe « un grand chevalier bleu qui venait d'abattre une barbe rouge sans heaume[997] » / "*a helmetless red-bearded man […] went down before a big knight in blue amor*[998]". Ce chevalier est désigné au masculin jusqu'à ce qu'un autre personnage indique à Lady Stark qu'il s'agit d'une femme. Pourtant, il ne s'agit pas selon nous de travestissement : Brienne ou Cendres n'adoptent pas une identité masculine mais un équipement destiné au combat. Nous évoquerons ici des personnages qui se sont choisis un nouveau prénom masculin pour se forger une véritable autre identité. À des fins de clarification, nous avons rassemblé dans le tableau suivant les éléments onomastiques concernant les guerrières travesties de notre corpus.

Titre du roman	Auteur	Date	Nom d'origine	Nom masculin
Le Seigneur des anneaux	J.R.R. Tolkien	1954	Eowyn	Dernhelm
Les Aventuriers de la mer	R. Hobb	1998-2000	Althéa	Athel
Eon et le douzième dragon	A. Goodman	2008-2011	Eona	Eon
Royaume de vent et de colères	J-L. Del Socorro	2012	Axelle	Axel

Nous souhaitons ici nous intéresser aux personnages de guerrières qui vont changer leur identité pour devenir aux yeux du monde (et aux leurs ?) un homme. Quels sont alors les procédés de ce travestissement ? Si certaines ne font que revêtir une tenue masculine, d'autres transforment préalablement leur corps : les cheveux longs semblent être le seul indice d'une identité féminine lorsque le personnage revêt une armure[999]. Ainsi lorsqu'Eowyn vient à la rencontre des hommes à cheval, Merry ne voit qu'un cavalier. Puis, « quand il le vit de plus près, Merry s'aperçut que le cavalier était une femme aux longs cheveux tressés qui luisaient dans le crépuscule[1000] » / "*As they drew near Merry saw tht the rider was a woman with long*

[997] George R.R. Martin, *Le Trône de fer, L'intégrale 2*, *op. cit.*, p. 337.

[998] George R.R. Martin, *A Song of Ice and Fire, A Clash of Kings*, *op. cit.*, p. 256.

[999] Chapitre 2. 1. A. b. Gros plan sur un motif fortement genré : la chevelure, p. 170.

[1000] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi*, *op. cit.*, p. 76.

braided hair gleaming in the twilight[1001]". Ainsi, il suffit à Eowyn de dissimuler ses cheveux pour parfaire son travestissement, lorsqu'elle décide de se mêler à l'armée de son oncle. Si Merry remarque que le soldat qui le regarde est « moins grand et plus svelte que la plupart[1002] » / "*less in height and girth than most*[1003]", il ne doute pas de son sexe présupposé. Le heaume permet à Eowyn de cacher sa chevelure mais d'autres personnages doivent les couper. *Le Régiment Monstrueux* (Pratchett, 2003) s'ouvre sur une scène dans laquelle Margot « se coup[e] les cheveux devant le miroir et se sen[t] un peu coupable de ne pas se sentir coupable[1004] » / "*cut off her hair in front of the mirror, feeling slightly guilty about not feeling very guilty about doing so*[1005]".

La plupart de ces guerrières travesties ont un physique androgyne qui facilite le travestissement et la dissimulation, aidée par le bandage de la poitrine si nécessaire. Terry Pratchett, dont l'œuvre s'apparente à de la parodie de la fantasy, retourne ce topos en soulignant que « [Margot] n'avait même pas besoin de se bander la poitrine, ce qui se pratiquait habituellement ; avait-elle entendu dire[1006] » / "*she didn't even need to bind up her bosom, which she'd heard was the normal practice*[1007]". Mais le déguisement n'est pas suffisant pour se faire passer pour un homme. Il faut également que ces femmes adoptent un comportement, une allure, une façon d'être, identifiés comme ceux des hommes. Ce travestissement s'additionne alors d'un jeu d'acteur. Les jeunes filles doivent incarner un rôle masculin. Pour cela elles peuvent recevoir de l'aide : c'est le cas d'Althéa qui suit les conseils d'Ambre, dont on nous précise justement la carrière théâtrale.

> *More, Amber had donned man's clothing herself, and schooled Althea in how to move and walk and sit as if she were male. She had, she told Althea, once been an actress in a small company. Hence she'd playde many roles, as both sexes*[1008].
>
> Ambre elle-même avait enfilé des habits masculins et appris à la jeune fille à se mouvoir, à marcher et à se tenir assise comme un homme. Elle avait été comédienne

[1001] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King, op. cit.*, p. 795.

[1002] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi, op. cit.*, p. 85.

[1003] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King, op. cit.*, p. 803.

[1004] Terry Pratchett, *Le Régiment monstrueux, op. cit.*, p. 9.

[1005] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment, op. cit.*, p. 9.

[1006] Terry Pratchett, *Le Régiment monstrueux, op. cit.*, p. 9.

[1007] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment, op. cit.*, p. 9.

[1008] Robin Hobb, *Ship of Magic, op. cit.*, p. 393-394.

> dans une petite troupe de théâtre, avait-elle expliqué, dans laquelle elle avait tenu de nombreux rôles des deux sexes[1009].

Cette référence au monde du théâtre n'est pas fortuite : en Grande-Bretagne les femmes étaient interdites de scène jusqu'en 1660 « date de la réouverture des théâtres[1010] » comme l'indique Eric A. Nicholson dans le chapitre « Le théâtre : images d'elles » du troisième tome de *L'Histoire des femmes en Occident*. Les rôles féminins ont ainsi longtemps été joués par de jeunes acteurs. À ce premier travestissement nous pouvons aussi ajouter celui de certains personnages féminins transgressifs :

> Un schéma […] met en jeu la malice rusée de jeunes filles et d'épouses chastes se déguisant en garçons ou en hommes. Là encore, les personnages utilisent des techniques propres au théâtre pour résoudre le problème suivant : comment échapper à un rôle normatif tout en ayant l'air de s'y soumettre. En effet, si l'on enseignait aux femmes l'aspiration à un idéal d'effacement de soi, alors ces personnages s'effacent au point de ne plus avoir d'identité féminine apparente du tout[1011].

Althéa apprend ainsi à effacer son identité de genre, tout comme Margot chez Pratchett. Elle utilise ses observations dans l'auberge de son père pour imiter la marche et le vocabulaire des hommes. Dans un monologue intérieur à but performatif, Margot détaille les différences d'attitudes entre les hommes et les femmes. Terry Pratchett force le trait pour distinguer un corps féminin en retrait et un corps masculin (trop) à l'aise, considérant l'espace public comme conquis :

> *Forget you were ever Polly. Think young male, that was the thing. Fart loudly and with self-satisfaction at a job well done, move like a puppet that'd had a couple of random strings cut, never hug anyone and, if you meet a friend, punch them. A few years working in the bar had provided plenty of observational material […] And then there was the young male walk to master. At least women swung only their hips. Young men swung everything, from the shoulders down. You have to try to occupy a lot of space, she thought […] She'd seen it a lot in the inn*[1012].
>
> Oublie que tu étais Margot. Pense que tu es un jeune homme, voilà l'important. Pète bruyamment avec la satisfaction d'avoir fait du bon travail, déplace-toi comme une marionnette dont on aurait coupé deux fils au hasard, ne serre jamais personne dans tes bras et, si tu croises un copain, flanque-lui un coup de poing. Quelques années à servir au bar lui avaient donné matière à observer […] Et puis il fallait maîtriser la démarche du jeune mâle. Au moins, les filles ne balançaient que les hanches. Les gars, eux, balançaient tout qu'ils avaient en dessous des épaules. Tu dois t'arranger

---

[1009] Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer, Le Navire aux esclaves*, *op. cit.*, p. 159.

[1010] Eric A. Nicholson, « Le Théâtre: images d'elles », Georges Duby, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en occident, XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Plon, 1991, p. 321.

[1011] *Ibid.*, p. 313-314.

[1012] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment*, *op. cit.*, p. 12.

> pour occuper beaucoup d'espace, se dit-elle. […] Elle avait beaucoup vu ça à l'auberge[1013].

Pratchett pousse à l'extrême ce travail d'imitation et le lecteur découvre, toujours en focalisation interne, Margot réfléchissant à sa démarche.

> *Let's see, now… arms out from the body as though holding a couple of bags of flour… check. Shoulders swaying […] Legs moving forward loosely and ape-like…check…*
> *It worked fine for a few yards until she got something wrong and the resultant muscular confusion somersaulted her into a holly bush. After that, she gave up*[1014].
>
> Bon, voyons voir… les bras écartés du corps comme si on tenait deux sacs de farine… d'accord. Les épaules qui roulent […] Les jambes qui avancent mollement comme chez les grands singes… d'accord.
> Tout alla bien pendant quelques pas, puis elle se trompa dans une des manœuvres et la confusion musculaire qui s'ensuivit la fit culbuter dans un buisson de houx. Après quoi elle renonça[1015].

Le démembrement du corps, évoquant la figure du blason poétique, rend ridicule la visualisation du corps du personnage, évoquant davantage un pantin qu'un être humain : la chute est alors inévitable pour ce corps non coordonné.

Le travestissement, quand il est envisagé sur le long terme, pose des difficultés pratiques qui ne sont pas toujours occultées, comme celles que posent les règles et les douleurs menstruelles : Ambre explique à Althéa « comment utiliser des chaussettes de couleur foncée comme tissu pour ses règles[1016] » / "*how to fold dark-coloured stockings to use as blood rags*[1017]", tandis que *Eon et le douzième dragon* s'ouvre sur une scène d'entraînement d'Eon•a interrompue à cause d'une crampe utérine, révélant immédiatement pour le lecteur le véritable sexe du personnage. Les autres personnages ne comprennent pas l'origine de sa faiblesse passagère.

> *It was the wrong move, but the dragging pain in my gut was pulling me into a crouch. I watched Swordmaster Ranne's bare feet shuffle forwards […] Training with him always made my innards cramp with fear, but this was different. This was the bleeding pain. Had I miscounted the moon days?*
> *'What are youd oing, boy?' he said*[1018].

[1013] Terry Pratchett, *Le Régiment monstrueux*, *op. cit.*, p. 12.

[1014] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment*, *op. cit.*, p. 12-13.

[1015] Terry Pratchett, *Le Régiment monstrueux*, *op. cit.*, p. 13.

[1016] Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer*, *Le Navire aux esclaves*, *op. cit.*, p. 160.

[1017] Robin Hobb, *Ship of Magic*, *op. cit.*, p. 394.

[1018] Alison Goodman, *Eon Rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 3.

> Ce mouvement était incorrect, mais la douleur irradiant mon ventre me forçait à m'accroupir. J'observai les pieds nus du maître d'armes Ranne qui s'avançait […] M'entraîner avec lui me rendait toujours malade d'angoisse, mais cette fois c'était différent. J'étais sur le point de perdre mon sang. Avais-je mal compté les jours de lune ?
> – Qu'est-ce que tu fabriques, gamin ? demanda-t-il[1019].

Ces travestissements, qu'ils semblent improvisés ou extrêmement travaillés, prennent généralement fin dans la diégèse du roman. Ce dévoilement peut avoir lieu pendant le combat, comme c'est le cas pour Eowyn. Face à un ennemi qui ne peut être éliminé par « aucun homme vivant […] Dernhelm riait, et sa voix claire était comme un tintement d'acier. " Je suis en vie, mais non un homme ! Tu as devant toi une femme[1020] " » / "*no living man […] Dernhelm laughed, and the clear voice was like the ring of steel. 'But no living man am I! You look upon a woman*[1021] "' Puis, son heaume tombe « et sa claire chevelure, délivrée de ses liens, versait un chatoiement d'or pâle sur ses épaules[1022] » / "*her bright hair, released from its bonds, gleamed with pale gold upon her shoulders*[1023]". Après le combat, la révélation du sexe du personnage peut être due à une blessure nécessitant un déshabillement pour être soignée. C'est le cas pour Axel•le, « Je suis toujours en vie mais le secret est éventé : je suis une femme. Les mercenaires marmonnent déjà dans leurs barbes[1024]. » Plusieurs personnes de l'entourage d'Eon•a connaissent son secret et l'aident à le préserver : son maître qui l'a entraînée pour devenir Œil du Dragon, Rilla, la servante qui aide Eon•a à se préparer. Les autres personnages apprennent la véritable identité de la jeune fille à différentes occasions : son ennemi, Ido, le comprend lors d'une cérémonie magique, alors que leurs esprits sont entremêlés, « j'entendis sa voix rauque dans mon esprit : "vous n'êtes qu'une fille. Je vous tiens[1025]" » / "*I heard the rasp of his voice in my mind. You are mine, girl*[1026]" —la construction dépréciative exprime en français la perte de valeur du personnage dans ce monde patriarcal—, tandis que Rilla commet une erreur devant

[1019] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op. cit.*, p. 13.

[1020] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi*, *op. cit.*, p. 133.

[1021] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King*, *op. cit.*, p. 841.

[1022] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi*, *op. cit.*, p. 134.

[1023] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King*, *op. cit.*, p. 841.

[1024] Jean-Laurent Del Socorro, *Royaume de vent et de colères*, *op. cit.*, p. 112.

[1025] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op. cit.*, p. 426.

[1026] Alison Goodman, *Eon Rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 303.

son alliée Dame Dela lorsqu'elles apprennent que le dragon d'Eon•a est une dragonne, la reine des cieux.

> *'She's the Queen?' Rilla said. 'Of course, it makes sense –'*
> *[…]*
> *'What makes sense?' […]*
> *'Your're not Moon Shadow, are you?'*
> *I struggled to free my other arm, but her grip tightened. 'Are you a girl?'*
> *Her fierce eyes held mine, but I could not say it. I must not say it.*
> *'Are you?' she shrieked. It was not anger in her voice. It was terror.*
> *'Yes,' I whispered*[1027].

> – Elle est la reine ? intervint Rilla. Bien sûr c'est logique…
> […]
> – Qu'est-ce qui est logique ? […]
> – Vous n'êtes pas Ombre de Lune [un eunuque], n'est-ce pas ?
> Je me débattis pour dégager mon bras, mais elle le serra plus fort.
> – Êtes-vous une femme ?
> Bien que je ne pusse détacher mes yeux de son regard ardent, je ne réussis pas à parler.
> – Êtes-vous une femme ? cria-t-elle.
> Sa voix ne tremblait pas de colère, mais de terreur.
> – Oui, chuchotai-je[1028].

Acculée, Eona avouera d'elle-même à l'empereur son véritable genre, reniant l'identité qu'elle s'est forgée depuis plusieurs années : « Je ne suis pas sire Eon. Le dragon Miroir est un dragon femelle. Et je suis une femme[1029]. » / "*I am not Lord Eon. The Mirror Dragon is female. And so am I*[1030]."

Margot, quant à elle, parvient à garder son secret même si elle est rapidement identifiée par un allié anonyme qui lui donne une paire de chaussettes : « Tu te les fourres par-devant dans le pantalon […] ils repèrent ce qui manque davantage que ce qui est là. Juste une paire, remarque. Vois pas trop grand[1031] » / "*Shove'em down the front of your trousers […] they notice what's missing more than they notice what's there. Just one pair, mark you. Don't get ambitious*[1032]". Puis Margot distribue ses paires de chaussettes lorsqu'elle découvre au fur et à mesure du récit que toutes les recrues de sa troupe sont des femmes travesties de diverses

---

[1027] *Ibid.*, p. 325-326.

[1028] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op. cit.*, p. 456-457.

[1029] *Ibid.*, p. 481.

[1030] Alison Goodman, *Eon Rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 343.

[1031] Terry Pratchett, *Le Régiment monstrueux*, *op. cit.*, p. 52-53.

[1032] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment*, *op. cit.*, p. 51-52.

manières : elle aperçoit l'Asperge urinant accroupie[1033], elle note le vocabulaire trop féminin de Chouffe[1034], ou encore lorsqu'elle observe un comportement révélateur :

> *He looked around furtively, failed to spot Polly in the shadows of the doorway, and bobbed a very quick curtsy to the picture. A curtsy, not a bow.*
> *Polly frowned. Four. She was barely surprised, now. And she had one pair of clean socks left. This was soon going to be a barefoot army*[1035].
>
> Il jeta un regard furtif à la ronde, ne repéra pas Margot dans l'ombre de l'entrée et fit une brève révérence à l'adresse du portrait. Une révérence, non pas un salut. Margot fronça les sourcils**.** Et de quatre. Elle s'en étonnait à peine à présent. Et il lui restait une paire de chaussettes propres. Ç'allait bientôt devenir une armée de va-nu-pieds[1036].

Terry Pratchett multiplie les travestissements, créant un comique de répétition presque absurde mais qui permet de réfléchir aux codes de genre qui semblent souvent artificiels : la démarche, la manière de s'assoir, de manger, d'uriner, de saluer… une manière d'être au monde qui montre une certaine soumission du corps des femmes, un « dressage » qui permet de distinguer les hommes et les femmes. Est-ce à dire que sans ces codes les genres seraient plus flous ? C'est ce que constate Eric A. Nicholson :

> Ainsi, présentation et représentation se moquent des frontières qui séparent les sexes pour l'habillement et le comportement en public, frontières établies par les autorités ecclésiastiques et civiles, suivant la loi biblique interdisant le travestissement[1037].

Le troisième chapitre de notre travail s'intéressera plus particulièrement aux identités de genre mouvantes. Mais nous pouvons d'ores et déjà remarquer que certains personnages ne sont pas révélés par une féminité stéréotypée. On l'a vu, Althéa a travaillé avec rigueur et précision son personnage de jeune mousse avec Ambre et parvient à passer plusieurs mois dans l'intimité d'une cale de navire sans se faire démasquer, à une exception près : Brashen, marin qui a navigué pendant des années avec son père et elle sur le navire familial, a aussi été embauché sur *le Moissonneur*. Et c'est grâce à cette connaissance antérieure qu'il démasque en la re-

---

[1033] « Quand Margot écarta les fourrés, l'Asperge se leva précipitamment, le pantalon autour d'une cheville, la figure rouge comme une betterave. », Terry Pratchett, *Le Régiment monstrueux, op. cit.*, p. 80 / "*Lofty sprang up as Polly parted the bushes, breeches round one ankle, face red as a beetroot.*", Terry Pratchett, *Monstrous Regiment, op. cit.*, p. 78.

[1034] « Aucun homme ne dirait "miel". » Terry Pratchett, *Le Régiment monstrueux, op. cit.*, p. 113 / "*No man would say 'Sugar!'*", Terry Pratchett, *Monstrous Regiment, op. cit.*, p. 111.

[1035] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment, op. cit.*, p. 117.

[1036] Terry Pratchett, *Le Régiment monstrueux, op. cit.*, p. 119.

[1037] Eric A. Nicholson, « Le Théâtre : images d'elles », *op. cit.*, p. 314.

connaissant Althéa. Il s'agit alors d'une reconnaissance globale de l'être, de sa façon de travailler à sa façon de se mouvoir :

> *His first hint that she was aboard had not been the sight of her. He'd glimpsed her any number of times as 'a ship's boy' and given no thought to it. Her flat cap pulled low on her brow and her boy's clothes had been more than sufficient disguise. The first time he'd seen a rope secured to the hook on a block with a double blackwall hitch rather than a bowline, he'd raised an eyebrow. […] Captain Vestrit, however, had always preferred the blackwall. […] he'd heard a familiar whistle from up in the rigging. He'd looked up to where she was waving at the lookout, […] and instantly recognized her. […] In disbelief, he'd stared up at her, mouth half-agape. It was her : no mistaking her style of running along the footropes*[1038].
>
> La première fois qu'il avait eu le soupçon de sa présence à bord, ce n'avait pas été en la voyant : il avait aperçu le « mousse » à plusieurs reprises sans se rendre compte de rien ; son déguisement était parfait, avec son bonnet plat rabattu sur son front et ses vêtements de garçon. Mais, le jour où il avait repéré un cordage fixé à un crochet par un double nœud de croc au lieu d'un nœud de cabestan, il avait tiqué […] le capitaine Vestrit avait toujours préféré le croc. […] il avait entendu un sifflement familier dans le gréement ; il avait levé les yeux et il l'avait vue agiter le bras […] il l'avait aussitôt reconnue. […] Incrédule, il l'avait regardée, bouche bée : pas d'erreur, c'était bien elle ; on ne pouvait se tromper sur sa façon de courir sur les bordures de voile[1039].

Pour le reste de l'équipage, elle reste le mousse Athel jusqu'à ce que, pour obtenir un brevet de marin valable, elle se retrouve obligée de révéler au capitaine son véritable nom.

> *'Full name?' he asked casually.*
> *Odd, the places where the world caught up with one. Somehow she had never foreseen this moment. She took a breath. It had to be in her name, or it would be worth nothing at all. 'Althea Vestrit,' she said quietly.*
> *'That's a girl's name,' the captain complained as he began to carve the letters into the ticket.*
> *'Yessir,' she agreed quietly.*
> *'What in Sa's name made your parents hang a girl's name on you?' he asked idly as he started on the 'Vestrit'.*
> *'I suppose they liked it, sir,' she answered. Her eyes didn't leave his hands as he carefully scored the letters into the leather. A ship's ticket, and all the proof she needed to make Kyle keep his oath and give her back her ship. The scribing hand slowed, then halted. The captain looked up and met her eyes. A frown deepened on his face. 'Vestrit. That's a Trader name, isn't it*[1040] *?'*
>
> « Nom complet ? » demanda-t-il.
> Étrange comme on peut se faire rattraper par la réalité là où on s'y attend le moins. Sa [nom de la divinité] sait pourquoi, Althéa n'avait jamais prévu ce moment. Elle rassembla son courage : il fallait que ce fût son vrai nom, sans quoi l'étiquette n'aurait aucune valeur. « Althéa Vestrit, dit-elle à mi-voix.

[1038] Robin Hobb, *Ship of Magic, op. cit.*, p. 397.

[1039] Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer*, *Le Navire aux esclaves, op. cit.*, p. 165.

[1040] Robin Hobb, *Ship of Magic, op. cit.*, p. 650.

> – C'est un prénom de fille, ça, fit l'homme en se mettant à graver les lettres dans le cuir.
> – Oui, cap'taine.
> – Qu'est-ce qui a pris tes parents de te coller un prénom de fille ? S'enquit-il distraitement tout en s'attaquant au « Vestrit ».
> – Il leur plaisait, je suppose, cap'taine », répondit-elle sans quitter des yeux les mains qui incisaient soigneusement le cuir. Une étiquette de cuir, la seule preuve qu'il lui fallait pour obliger Kyle à tenir parole et à lui rendre la vivenef ! Les mouvements de la main ralentirent, puis cessèrent. Le capitaine leva le visage et la regarda dans les yeux ; les plis de son front se creusèrent. « Vestrit… c'est un nom de Marchand, non[1041] ? »

La réapparition du prénom féminin du personnage, puis de son nom, celui d'une grande famille, signe son dévoilement officiel. Chez Robin Hobb, c'est moins le sexe d'Althéa que l'on reconnaît que l'ensemble de sa personne dans le cas de Brashen ou encore son nom, sa famille, pour le capitaine du *Moissonneur*.

Ainsi, la pratique du travestissement, historiquement démontré par les travaux universitaires, est également régulièrement mis en scène dans les littératures de l'imaginaire avec des usages différents : il permet la mise en place de scènes comiques dans la fantasy parodique de Pratchett mais surtout une tension pour le personnage principal et le lecteur, liée au risque d'être démasquée.

Mais le travestissement implique parfois également une réflexion plus approfondie et il nous faut étudier l'importance de ce déguisement pour le personnage travesti. Est-ce seulement une usurpation temporaire sans conséquence ? Il apparaît que dans quelques cas, l'auteur peut développer un trouble identitaire chez le personnage qui ne souhaite pas toujours retrouver son genre féminin.

Dans la plupart des exemples considérés, ce changement de genre n'est que temporaire et n'a pas d'incidence identitaire pour le personnage. Axelle expose son travestissement sans trouble particulier : « Je suis Axel ou Axelle, peu importe, ça me va[1042] ». Le retour à la féminité n'est pas difficile pour elle : les mercenaires de la troupe de son père l'acceptent, « pas de problème, ni maintenant, ni jamais[1043] » déclare-t-elle, et elle deviendra elle-même leur capitaine, « les gars veulent que ce soit toi […] l'Africaine à l'espadon[1044] » affirme N'a-qu'un-

---

[1041] Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer, La Conquête de la liberté, op. cit.*, p. 86.

[1042] Jean-Laurent Del Socorro, *Royaume de vent et de colères, op. cit.*, p. 102.

[1043] *Ibid.*, p. 113.

[1044] *Ibid.*, p. 135.

œil, le bras droit de son père, puis le sien. Si redevenir une femme pour Althéa complique ses ambitions, elle ne souhaite pas conserver cette identité masculine qui n'est pas la sienne. Lorsqu'elle se fait embaucher sur un nouveau navire comme garçon, elle souhaite que le capitaine « connaisse [s]on identité et qu'il accepte quand même de [la] laisser travailler sous ses ordres[1045] » / "*know what [she is] and still be willing to let [her] work for him*[1046]". Au contraire, renoncer à son identité masculine pour Eowyn revient à renoncer aux arts guerriers, « je ne serai plus une fille guerrière, ni rivale des grands Cavaliers[1047] » / "*I will be a shieldmaiden no longer, nor vie with the great Riders*[1048]".

Deux exemples de notre corpus nous semblent plus particulièrement intéressants sur le sujet du travestissement et du questionnement identitaire qu'il peut engendrer. Le premier d'entre eux est le roman de Terry Pratchett. Comme nous l'avons déjà signalé, Margot découvre au fur et à mesure que les nouvelles recrues formant sa troupe sont toutes des femmes travesties, qu'elles soient humaines, vampires, mortes-vivantes ou trolls. Mais ce travestissement massif ne concerne pas uniquement la dernière troupe de l'armée de la Borogravie. Alors que Margot et ses comparses sont accusées de travestissement et jugées par le haut commandement de l'armée, composés des plus hauts gradés de l'armée, le sergent Jackrum – lui-même une femme travestie depuis plusieurs décennies – révèle que « plus du tiers du haut commandement du pays[1049] » / "*More'n a third of the country's High Command*[1050]" est composé de femmes travesties. Après une apparition fantomatique de la duchesse, la générale Froc, cheffe de ce haut commandement, déclare que les femmes qui souhaitent s'engager comme femmes « sont les bienvenues[1051] » / "*are welcome*[1052]". Le travestissement n'est donc plus nécessaire pour les femmes souhaitant s'engager dans l'armée de Borogravie. Mais il reste possible.

> *'Oh, you can join as men if you want,' said Polly. 'We need a few good men.'*
> *The girls looked at one another.*

[1045] Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer, La Conquête de la liberté, op. cit.*, p. 278.

[1046] Robin Hobb, *Ship of Magic, op. cit.*, p. 801.

[1047] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi, op. cit.*, p. 289.

[1048] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King, op. cit.*, p. 965.

[1049] Terry Pratchett, *Le Régiment monstrueux, op. cit.*, p. 456.

[1050] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment, op. cit.*, p. 440.

[1051] Terry Pratchett, *Le Régiment monstrueux, op. cit.*, p. 463.

[1052] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment, op. cit.*, p. 447.

'You get better swear words,' said Polly. 'and the trousers are useful. But it's your choice.'
'A choice?' said Rosemary.
'Certainly[1053]*'*

– Oh, vous pouvez vous engager en tant qu'hommes si vous voulez, la coupa Margot. On a besoin de quelques hommes de valeur.
Les filles échangèrent un regard.
« On y gagne de meilleurs jurons, expliqua Margot. Et le pantalon est pratique. Mais c'est vous qui faites votre choix.
– Notre choix ? s'étonna Rosemarie.
– Certainement[1054]. »

Margot elle-même observe son nouvel uniforme « d'un œil critique[1055] » / "*critically*[1056]" car il propose « une jupe longue avec faux cul[1057] » / "*a long skirt with a bum roll*[1058]", aussi choisit-elle de l'enfiler « avec la jupe par-dessus le pantalon, et s'efforça de repousser l'impression tenace qu'elle se déguisait en femme[1059] » / "*with the skirt over her trousers, and tried to put aside the nagging feeling that she was dressing up as a woman*[1060]". On constate ici que le vêtement féminin par excellence, la jupe, trouble la jeune femme. Mais ce trouble identitaire est bien plus présent chez le dernier personnage que nous aborderons sur cette question : Eona.

La jeune fille vit sous l'identité d'Eon, jeune garçon estropié, depuis quatre ans afin de suivre l'entraînement réservé aux candidats au statut d'Œil du Dragon. Et il apparaît très rapidement que ce personnage ne supporte pas son « corps repoussant[1061] » / "*ill-flavoured body*[1062]" de jeune fille. Comme Althéa, Eona ne s'est pas contentée de s'habiller en homme. Elle a assimilé les codes de la masculinité pour parfaire sa fausse identité.

But itw as not just appearance. It was movement and attitude and something else that was hard to name. […] I had studied the boys on the roads and at the inns. How they moved decisively, and took up space, […] I began to act like them, feeling years

---

[1053] *Ibid.*, p. 494.

[1054] Terry Pratchett, *Le Régiment monstrueux*, *op. cit.*, p. 511.

[1055] *Ibid.*, p. 507.

[1056] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment*, *op. cit.*, p. 489.

[1057] Terry Pratchett, *Le Régiment monstrueux*, *op. cit.*, p. 507.

[1058] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment*, *op. cit.*, p. 489.

[1059] Terry Pratchett, *Le Régiment monstrueux*, *op. cit.*, p. 508.

[1060] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment*, *op. cit.*, p. 490.

[1061] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op. cit.*, p. 19.

[1062] Alison Goodman, *Eon Rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 7.

> *and years of subdued female movement expanding into glorious freedom. […] I practised how to sit with my legs apart, my chin up and my eyes bold*[1063].
>
> Mais ce n'était pas qu'une question d'aspect. Les gestes, les attitudes jouaient un rôle essentiel, et aussi quelque chose d'autre qu'il était malaisé de définir. […] J'examinais les garçons sur la route et dans les auberges, leurs mouvements décidés, leurs airs importants, […] Après des années de retenue féminine, je sentais mes gestes s'épanouir avec une liberté fabuleuse. […] J'appris à m'asseoir en écartant les jambes, le menton agressif et l'œil audacieux[1064].

Mais cette assimilation est telle que les comportements féminins ne lui sont plus naturels. Elle développe même un certain mépris pour la gent féminine et le fait que les femmes « n'avaient aucun pouvoir. Ou, du moins, leur seul pouvoir résidait dans la beauté de leur corps. Il n'était pas le fruit de leur courage, et encore moins de leur esprit[1065]. » / "*did not have power. Or if they did, it was from the shapeliness of their body. Not from their spirit. And certainly not from their mind*[1066]." Afin de faire coïncider son esprit et son corps Eona va subtiliser une drogue ordinairement destinée aux eunuques.

> *I took a deep breath and looked in the mirror. I was, indeed, Lord Eon. The Story Robe had once more created the appearance of manliness in my slim body. To add to the illusion, something had stripped any last softness from my face – the Sun drug, perhaps – and its angularity echoed a new hardness that I felt within me. I lifted my chin; I did not want to give up being Lord Eon*[1067].
>
> Prenant une profonde inspiration, je me regardai dans le miroir. J'étais vraiment sire Éon. Une nouvelle fois, la robe historiée avait donné une apparence virile à mon corps mince. L'illusion était d'autant plus parfaite que mon visage avait perdu toute douceur, peut-être sous l'effet de la drogue solaire. Mes traits anguleux reflétaient une dureté nouvelle que je sentais au fond de moi. Je levai le menton. Je n'avais aucune envie de renoncer à être sire Eon[1068].

Les transformations physiques constatées ainsi que la prise d'une « drogue solaire » évoquent fortement au lecteur moderne le processus long et difficile de transition suivi par un transgenre. Dans cette œuvre, se faire passer pour un homme n'est pas un jeu pour Eona, elle « ne [joue] pas du tout la comédie[1069] » / "*that it was not all play-acting*[1070]" :

[1063] *Ibid.*, p. 116.

[1064] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon, op. cit.*, p. 167-168.

[1065] *Ibid.*, p. 53.

[1066] Alison Goodman, *Eon Rise of the Dragoneye, op. cit.*, p. 31.

[1067] *Ibid.*, p. 338.

[1068] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon, op. cit.*, p. 473.

[1069] *Ibid.*, p. 166.

[1070] Alison Goodman, *Eon Rise of the Dragoneye, op. cit.*, p. 115.

> *That I felt more of the male spirit within me than the female. A fierceness that whittled me down to a sharpened spear of ambition. And as a boy, I was applauded, not punished, for such raw energy. It was not beaten out of me for my own good, or worn away by women's chores*[1071].
>
> L'esprit que je sentais en moi était beaucoup plus mâle que femelle, plein d'une férocité mise au service d'une ambition impitoyable. En tant que garçon, je n'étais pas puni mais félicité pour cette énergie brutale. Il n'était pas question de l'étouffer pour mon bien ni de l'affaiblir par des tâches de femme[1072].

C'est donc à contrecœur qu'Eona renonce à Eon, notamment parce que ce retour à la féminité dans une société excluant les femmes entrave sa liberté.

> *For almost five years I had lived as a boy, and even as a lowly candidate I'd had more freedom than this role as a woman [...] even the clothes were designet to hinder movement*[1073].
>
> Pendant les presque cinq années que j'avais vécues comme garçon et même comme modeste candidat, j'avais joui de davantage de liberté que dans mon actuel rôle de femme […] Même les vêtements semblaient faits pour gêner les mouvements[1074].

On remarque qu'ici être une femme est un « rôle » pour la jeune femme. Le second tome de ce cycle, *Eona et le collier des dieux* – on peut constater ici l'apparition du prénom féminin qui vient remplacer sa version masculine –, retrace le parcours qu'elle suit pour accepter son identité et son genre, acceptation nécessaire pour maîtriser les pouvoirs de son dragon Miroir, une femelle. Le motif du reflet est étroitement lié au cheminement vécu par Eona : elle s'examine régulièrement, constatant, comme nous l'avons vu, les changements de son corps dans un miroir ou dans le reflet de l'eau. Son dragon, miroir d'elle-même, la force à accepter son véritable reflet, sa véritable identité. Ce cheminement est d'autant plus perceptible qu'il se fait en regard (en reflet) d'un autre : celui de Dame Dela, une personne transgenre, appelée « Contraire » :

> *'A Contraire is a man who lives as a woman.' [...]*
> *'Lady Dela is a man?'*
> *'In body she is. Her maid says she even has a prick.' [...] 'But she has a woman's spirit. According to the Eastern Tribes, a Contraire has two souls: male and female. [...]*
> *'Does it work the other way around? Can a woman have a man's spirit*[1075]*?'*
>
> – Les Contraires sont des hommes qui mènent la vie d'une femme […]
> – Dame Dela est un homme ?

[1071] *Ibid.*, p. 115.

[1072] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op. cit.*, p. 166.

[1073] Alison Goodman, *Eona The Last Dragoneye*, *op. cit.*, p. 52.

[1074] Alison Goodman, *Eona et le collier des dieux*, *op. cit.*, p. 72-73.

[1075] Alison Goodman, *Eon Rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 114.

> – Elle en a du moins le corps. Sa servante dit qu'elle a même une verge. […] Cependant son esprit est celui d'une femme. D'après les tribus de l'Est, un Contraire a deux âmes : une âme mâle et une âme femelle. […]
> – Est-ce que l'inverse est possible ? Une femme peut-elle avoir l'esprit d'un homme[1076] ?

On constate ici combien l'existence de Dame Dela permet à Eona de réfléchir sur sa propre existence et surtout sur son rapport au genre féminin et à sa propre identité, ainsi lorsqu'elle l'observe elle affirme : « elle était plus femme que je ne le serais jamais[1077] » / "*she was more woman than I would ever be*[1078]". Lorsque, dans le second tome, Eona doit se « déguiser » en femme et Dame Dela reprendre des habits d'homme, elle comprend la souffrance de son amie : « je sentais presque physiquement son besoin douloureux de raser ses joues et de recréer par le maquillage celle qu'elle était vraiment[1079] » / "*I could almost feel the ache in her to shave off her stubble and paint back the contours of her true self*[1080]". L'expérience d'Eona lui permet de comprendre Dame Dela, et de ne jamais remettre en question son genre, tandis qu'elle s'interroge sur le sien. Les personnages transgenres sont rares en littérature de manière générale, et semblent encore plus rares en fantasy classique mais nous aurons l'occasion de les évoquer dans le dernier chapitre de notre étude.

On l'a vu, le travestissement reste un procédé classique en fantasy : il permet aux personnages féminins d'ignorer les limites assignées à leur genre pour aller au combat. Ce travestissement relève parfois d'un véritable travail de comédienne pour le personnage et non d'un simple habit qu'il suffirait d'endosser pour devenir un homme aux yeux des autres. Cet investissement peut alors générer ou révéler un véritable trouble identitaire et permet de remettre en question les différences hommes/femmes au sein du monde fictionnel mais aussi dans celui du lecteur.

[1076] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op. cit.*, p. 165.

[1077] Alison Goodman, *Eona et le collier des dieux*, *op. cit.*, p. 21.

[1078] Alison Goodman, *Eona The Last Dragoneye*, *op. cit.*, p. 9.

[1079] Alison Goodman, *Eona et le collier des dieux*, *op. cit.*, p. 326-327.

[1080] Alison Goodman, *Eona The Last Dragoneye*, *op. cit.*, p. 269.

2. Parcours et profils de guerrières

A. Parcours biographiques et schémas narratifs

Les personnages sont des êtres de papiers et de mots, des « signifiants » à qui il faut inventer une vie, pour reprendre un titre d'Alexandre Gefen[1081], critique littéraire et chercheur au CNRS. Ainsi « l'écrivain s'est fait biographe, enquêteur, anthropologue, historien, souvent aussi archéologue, bricoleur ou chiffonnier[1082] » pour composer des personnages. Si nous avons pu étudier l'aspect « historien » des auteurs de notre corpus dans le premier chapitre, puis leur façon d'être des « chiffonnier[s] » au début de ce deuxième chapitre, il nous semble important d'étudier l'aspect biographique concernant les guerrières. La notion de personnage est complexe, comme le rappelle Judith Rohman et Arnaud Welfringer dans le séminaire « Anachronies[1083] » :

> la notion de « personnage » peut être problématique. Elle entraîne en effet avec elle, bon gré mal gré, celle de « personne ». Et c'est pour cette raison qu'elle a été remise en cause dans les années 50-70 du XXe siècle, tant dans la création des textes que dans l'élaboration théorique (on pense au Nouveau Roman). L'analyse structurale, menée par T. Todorov ou P. Hamon, a ainsi préféré définir le personnage par ses fonctions narrative, sémiotique, etc., en évacuant la dimension de la personne[1084].

La notion de personne nous semble effectivement pertinente. Si le personnage peut être envisagé comme une combinaison de trois niveaux de lecture[1085] (l'individu, le type et l'idéal) qui permettent une vraisemblance plus ou moins efficace aux yeux du lecteur, l'analyse de Jean-Marie Schaeffer, dans le *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage*[1086], nous semble essentielle pour les romans qui nous occupent :

> Il existe une relation non contingente entre personnage fictif et personne : le personnage représente fictivement une personne, en sorte que l'activité projective

---

[1081] Alexandre Gefen, *Inventer une vie, la fabrique littéraire de l'individu*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.

[1082] *Ibid.*, p. 258.

[1083] Séminaire transversal DSA – LILA (ENS) en collaboration avec l'Atelier de théorie littéraire de Fabula, en ligne: https://www.fabula.org/atelier.php?Anachronies, consultée le 23 juin 2021.

[1084] Judith Rohman et Arnaud Welfringer, « La notion de personnage : introduction », en ligne: https://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_personnage, consultée le 23 juin 2021.

[1085] Thomas Pavel, « Le personnage : niveaux de vraisemblance », *Fabula / Les colloques* « Le personnage, un modèle à vivre », en ligne : http://www.fabula.org/colloques/document5078.php, consultée le 23 juin 2021.

[1086] Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

> qui nous fait traiter le premier comme une personne est essentielle à la création et à la réception des récits[1087].

Si l'on considère les personnages de guerrières de notre corpus comme des « personnes », il nous semble pertinent alors d'étudier leurs origines familiales et sociales ainsi que les relations que ces femmes entretiennent avec les autres personnages, qu'ils soient des membres de leur famille ou non.

Cette analyse des origines sociales des guerrières nous paraît présenter plusieurs types d'intérêt : d'un point de vue générique, la fantasy épique, à l'instar de l'épopée homérique ou la tragédie, semble traditionnellement mettre en scène des personnages de hautes lignées, des rois, princes et élus, dont les destins sont étroitement liés à celui du royaume ou monde imaginaire auquel ils appartiennent[1088]. Toutefois, nous l'avons souligné précédemment, la fantasy épique peut également s'écrire depuis la marge que représentent les enfants, les femmes, les subalternes et les roturiers[1089]. La « population » des romans est un champ de recherche nouveau, mis notamment en lumière par Françoise Lavocat sur Fabula[1090]. Le « style démographique » permet, selon Françoise Lavocat d'apporter « une perspective totalement nouvelle sur la relation entre le monde et la littérature, lorsqu'existe l'occasion de comparer les données démographiques des œuvres littéraires avec celles du monde réel[1091] » mais aussi d'élargir les études sur les personnages, depuis toujours concentrées sur les héros. L'universitaire note par ailleurs que cette approche des personnages comme une population s'est développée dans la « culture contemporaine[1092] » :

> Il est possible que le monde de la fantaisie et des jeux vidéo, avec leurs variétés d'espèces humaines et animales, leurs cartes et leurs propres univers, favorise une perspective démographique[1093].

[1087] *Ibid.*, p. 623.

[1088] Appartenance dont le héros n'a pas toujours connaissance : Ewilan chez Pierre Bottero ne découvre qu'à l'adolescence l'existence de Gwendalavir, un monde parallèle au notre, son monde d'origine par exemple.

[1089] Chapitre 1. 1. B. c. La fantasy épique vue par la marge, p. 79.

[1090] Françoise Lavocat, « L'étude des populations fictives comme objet et le "style démographique" comme nouveau concept narratologique », https://www.fabula.org/atelier.php?Populations_fictives, consultée le 24 juin 2021.

[1091] *Ibid.*

[1092] *Ibid.*

[1093] *Ibid.*

La manière de peupler un roman peut être révélateur : « les faits démographiques d'une fiction révèlent à la fois des préjugés inconscients et des réflexes de discrimination propres à une période et à une logique narrative[1094] ». Si nous nous concentrons de manière classique sur les personnages principaux, c'est qu'il nous semble que le choix d'un protagoniste féminin est un premier écart par rapport aux standards génériques de la fantasy dont les populations sont souvent très masculines. De plus, faire de ce personnage une femme issue d'une famille non-noble est un second écart car les populations pauvres ou modestes n'ont que rarement un rôle actif en fantasy. Il nous est donc apparu nécessaire de nous focaliser sur les choix faits par nos auteurs : l'ascendance des guerrières peut avoir une importance narrative, expliquer leur mode de vie ou encore leurs relations aux autres personnages. Nous nous proposons de procéder à une enquête sur les origines sociales des guerrières de notre corpus puis nous étudierons plus particulièrement la représentation des rapports familiaux où elles sont impliquées, les relations parents/enfants faisant l'objet d'une grande attention en fantasy. Enfin, au risque de confirmer les stéréotypes de genre, il nous semble important d'évoquer les relations sexuelles et/ou amoureuses des femmes guerrières de notre corpus. Les femmes, fictives ou réelles, étant souvent réduites à leurs rapports avec les hommes, il nous paraît difficile de passer outre cette étude : que deviennent les relations amoureuses lorsque les femmes ne correspondent plus aux attendus de genre ?

a. Origines sociales et déterminisme de genre : entrée en guerre et émancipation

Le terme « guerrière », privilégié dans notre étude, offre volontairement un spectre large de définitions. Le guerrier, pour le *TLFI*, est une « personne dont le métier est de faire la guerre[1095] ». Cette définition, non genrée et focalisée sur la seule activité professionnelle, ne fait aucune référence à la naissance, ni au rang ou grade. Mais au sein des populations romanesques mises en œuvre dans ces fictions et de l'ensemble constitué par les personnages de guerrières, des distinctions et catégorisations sociologiques apparaissent. Nous distinguerons pour notre part la catégorie des « chevaleresses », dont le titre induit une appartenance nobiliaire, celle des mercenaires, professionnelles rémunérées pour faire la guerre, et celle des gens du peuple armés qui interviennent de manière exceptionnelle. Ainsi la répartition observée

---

[1094] *Ibid.*

[1095] Entrée « Guerrier » du Trésor de la langue française informatisé, http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=4161240705;r=1;nat=;sol=1;, consultée le 11 octobre 2019.

est la suivante : 35% sont des roturières (11 héroïnes sur 31) tandis que 55% des héroïnes de notre corpus sont d'origine aristocratique (17 sur 31 protagonistes) et constituent le groupe majoritaire, auquel on ajoutera les 10% (3 personnages) de guerrières nobles élevées parmi le peuple.

Si l'on en juge d'après la statistique, les personnages nobles semblent donc toujours avoir la préférence des auteurs de fantasy épique, l'ascendance prestigieuse fondant l'héroïsme, comme le suggère Isabelle Périer en insistant sur l'origine du terme « héros » dans sa notice du *Dictionnaire de la fantasy* :

> Originellement, le héros (le mot vient du grec « *heroos* ») était un être fabuleux, la plupart du temps d'origine mi-divine, mi-humaine, divinisé après sa mort. […] Le voyage du héros se caractérise par un enchaînement linéaire d'images mythiques constantes […] Cette suite de séquences commence par la naissance et l'enfance du héros. Celui-ci est généralement d'ascendance illustre ou divine[1096] […]

De nombreuses guerrières de notre corpus sont des princesses de sang royal appelées à devenir reine. Certaines montent sur le trône au sein du roman ou cycle qui nous concerne (Boudicca[1097], Ravenn[1098] ou encore Sarène[1099]). Mais nous trouvons également des filles de seigneurs plus modestes, propriétaires de terres et d'un titre (Brienne[1100], Maura[1101], Constance[1102]). Les questions d'héritages ou de succession, propres aux familles nobles, sont alors souvent au cœur des intrigues. Le héros de fantasy doit le plus souvent revendiquer son héritage et lutter pour l'obtenir car sa légitimité est remise en cause : Boromir ne reconnaît pas d'emblée Aragorn comme l'héritier légitime du trône. Ce dernier doit lui-même accepter et assumer ce destin. L'œuvre de George R. R. Martin met en scène de nombreuses luttes de pouvoir et de succession et le titre anglais de la série HBO adaptée de *A Song of Ice and Fire* résume parfaitement ce nœud principal : *A Game of Thrones*, littéralement « un jeu de trônes ». L'adaptation télévisée met aussi bien en scène des faux héritiers (Joeffrey Baratheon), des

---

[1096] Isabelle Périer, « Héros », Anne Besson, *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 167-168.

[1097] Jean-Laurent Del Soccoro, *Boudicca, op. cit.*

[1098] Manon Fargetton, *L'Héritage des rois-passeurs¸op. cit.*

[1099] Brandon Sanderson, *Elantris, op. cit.*

[1100] George Martin, *A Song of Ice and Fire, op. cit.*

[1101] Paul Beorn, *Calame, op. cit.*

[1102] Isabelle Bauthian, *Grish-Mère, op. cit.*

successeurs déshérités (Daenerys Targaryen) que des bâtards restés dans l'ombre (Gendry Baratheon) ou prenant le pouvoir (Ramsay Bolton).

L'ascendance ne garantit pas toujours l'accès au trône ou au titre et ce fait, assurant des rebondissements narratifs, est encore plus vrai pour les personnages féminins : l'imaginaire collectif a profondément intégré le principe pourtant récent de la loi salique.

Éliane Viennot interroge cette loi dans son ouvrage *La France, les femmes et le pouvoir (Ve-XVIe siècle*[1103]*)*. S'il est vrai que « le partage du pouvoir entre les hommes et les femmes, en France, pose problème[1104] », ce n'est pas le cas partout : la monarchie anglais ne l'applique pas et plusieurs reines puissantes ont marqué l'histoire de la Grande-Bretagne – Marie Tudor, Élisabeth Ire, Victoria ou encore Élisabeth II entre autres. Simone Bertière dans *Les Reines de France au temps des Valois*[1105] évoque aussi l'Espagne et le nord de l'Europe :

> À la différence des pays voisins, la France a toujours un roi— la reine n'est que son épouse. Traversez les Pyrénées ou la Manche : vous trouverez en Castille ou à Londres des reines de plein exercice, tout comme dans l'Europe du Nord[1106].

Pourtant la loi salique, même en France, est récente. Éliane Viennot met en évidence cette « anomalie » que sont les trois derniers siècles de l'Ancien Régime :

> Le premier élément notable mis en lumière pour cette recherche est le nombre de femmes qui, entre le VIe siècle et le XVIIe, exercèrent en France le pouvoir suprême. Leur nombre, mais aussi leur relative banalité, dans un royaume qui n'inventa le mot *régent* qu'au XIVe siècle[1107].

Ainsi les œuvres se déroulant dans certaines aires géographiques ou à certaines époques ne sont pas concernées par cette loi salique. C'est le cas dans le roman de Jean-Laurent Del Soccoro, *Boudicca*. L'héroïne éponyme est une princesse puis une reine, ce qu'elle réaffirme dès le soir de son mariage avec Pratsugaros : leur alliance n'induit pas une perte de pouvoir pour la jeune femme qui se présente comme une guerrière au repas de noces. Nous avons déjà

[1103] Éliane Viennot, *La France, Les Femmes et Le Pouvoir, L'invention de la loi salique (Ve-XVIe siècle)*, Paris, Perrin, 2006.

[1104] *Ibid.*, p. 7.

[1105] Simone Bertière, *Les Reines de France au temps des Valois*, Paris, De Fallois, 1994.

[1106] *Ibid.*, p. 19-20.

[1107] Éliane Viennot, *La France, Les Femmes et Le Pouvoir, L'invention de la loi salique (Ve-XVIe siècle)*, *op. cit.*, p. 13.

pu étudier la description de sa tenue et de ses tatouages peints pour l'occasion[1108]. Tout en elle cherche à défier l'autorité, les traditions lors de son entrée :

> Je me garde bien de briser le silence que j'ai amené avec moi car je veux que mon futur époux me nomme en premier, et non l'inverse comme la tradition le voudrait pourtant. Un homme s'avance vers moi pour me saluer avec respect.
> – Je suis Pratsutagos. Salut à toi, Boudicca, reine des Icènes[1109].

Pratsugaros reconnaît son pouvoir et la traite comme son égale. Lorsqu'il doit partir puisque le père de Boudicca est toujours roi, elle refuse de le suivre.

> Nulle surprise, ni colère dans son regard. Je voudrais au moins qu'il me demande pourquoi mais non, il acquiesce d'un simple hochement de tête. Voilà pourquoi je pourrais l'aimer, parce qu'il me considère comme son égale dans ses mots comme dans ses faits[1110].

Prenant en compte les spécificités des époques, Jean-Laurent Del Soccoro souligne l'égalité entre les hommes et les femmes dans les clans celtes au Ier siècle, alors que les Romains ont une société plus patriarcale et misogyne. Boudicca remarque l'absence des femmes dans les rangs des soldats romains[1111] comme autour de la table des négociations :

> Alors que la rencontre avance vers son issue inévitable, j'observe, inquiète, l'absence de femmes dans les rangs des Romains. En nous soumettant à l'empereur Claudius, les rois renoncent à leur autonomie mais gardent leurs privilèges. J'ai le sentiment que les reines perdront davantage si elles ne font rien pour défendre leur place dans ce monde que l'aigle veut façonner à son image[1112].

Nous l'avons déjà affirmé et démontré, la fantasy « pourrait à juste titre revendiquer pour slogan […] "d'autres mondes sont possibles[1113]" ». Si Jean-Laurent Del Soccoro s'appuie sur des faits historiques, détaillant une bibliographie de recherches à la fin de son roman, les auteurs de fantasy peuvent imaginer pour leur « monde secondaire » des monarchies matriarcales où le principe de la loi salique est inversé : les fils sont des outils d'alliance tandis que les filles héritent. C'est le cas de *L'Archipel des Numinées*, notamment à Arachnae, cité qui « a toujours

---

[1108] Chapitre 1. 2. B. b. Redécouverte de guerrières oubliées, p. 128.

[1109] Jean-Laurent Del Soccoro, *Boudicca, op. cit.*, p. 69-70.

[1110] *Ibid.*, p. 78.

[1111] « Avec ma première bataille, je découvre aussi les Romains. […] En plissant les yeux, je devine leurs traits : des peaux plus mates que les nôtres, des cheveux noirs comme le sang séché – et des hommes, uniquement. Qu'ont-ils fait de leurs femmes ? », *ibid.*, p. 84.

[1112] *Ibid.*, p. 105.

[1113] Anne Besson, *La Fantasy, op. cit.*, p. 58.

été dirigée par des femmes[1114] ». Lorsque la princesse Olivia décède sans héritière, c'est son frère, le prince Alessio, qui dirige la ville-état, pour le plus grand déplaisir des trois Moires :

> « Nous sommes les élues de la Triple Déesse, reprit la vieille sorcière, scandant ses propos avec hargne. Mais on nous traite à peine mieux que de simples domestiques. Longtemps, nous avons espéré qu'Alessio se repente de son orgueil et nous rende les honneurs qui nous sont dus. En vain. En préparant son fils – un *mâle*, mes sœurs ! – à lui succéder, il bafoue les traditions d'Arachnae et la volonté de la Déesse. C'est une preuve supplémentaire de la décadence des Sforza et de leur mépris des règles, même les plus saintes[1115] ! »

Ces systèmes matriarcaux donnant la préférence aux femmes pour l'exercice du pouvoir seront étudiés plus avant[1116], mais nous pouvons d'ores et déjà noter qu'ils sont souvent menacés dans les œuvres de notre corpus, comme c'est le cas dans la cité d'Arachnae. La monarchie du royaume d'Ombre dans *L'Héritage des rois passeurs* est également matrilinéaire, mais sous condition :

> Le droit de régner se transmettra à présent par les femmes. […] La princesse appelée à régner devra, pour accéder au pouvoir, épouser un magicien du Clos[1117].

Mais l'alliance entre la lignée régnante et les magiciens du Clos, censée prémunir le royaume contre les conflits, est mise en péril par les magiciens qui souhaitent s'accaparer le pouvoir. Le roi Degan, père de l'héroïne Ravenn, porte ce projet depuis le début de son règne.

> Depuis des dizaines d'années, les magiciens, dont il faisait partie, avaient le projet d'asseoir durablement leur suprématie au sein du royaume en éliminant toute menace.
> La première était celle que constituaient les magiciennes qui se cachaient au cœur du royaume. […]
> Et puis bien sûr, il y avait cette question de la transmission du pouvoir. Degan avait façonné Aenor pour en faire une reine malléable, qui accepterait de ratifier la seule réforme que son épouse avait toujours refusé de signer : le retour à l'ancien mode de succession, de père en fils. De magicien à magicien, pour toujours. […]
> C'était son plan.
> Celui qu'il avait minutieusement préparé.
> Celui que le retour d'Élouane[1118] venait bouleverser[1119].

[1114] Charlotte Bousquet, *L'Archipel des Numinées, Arachnae, op. cit.*, p. 47.

[1115] *Ibid.*, p. 46-47.

[1116] Chapitre 3. B. b. Un matriarcat au coeur du patriarcat : renversement des stéréotypes ou nouveau modèle sociétal ?, p. 384.

[1117] Manon Fargetton, *L'Héritage des rois passeurs*, *op. cit.*, p. 64.

[1118] Véritablement prénom de l'héroïne, qui lui préfère Ravenn.

[1119] *Ibid.*, p. 131-132.

Il s'agit bien, dans l'œuvre de Manon Fargetton, d'un conflit entre les sexes, lequel se cristallise dans le deuxième tome inscrit dans le royaume d'Ombre, *Les Illusions de Sav-Loar*, où l'autrice développe ce qui concerne les magiciennes cachées, constituant la première menace évoquée ci-dessus par le roi Degan. Ces femmes, anciennement considérées comme des égales par les magiciens, ont été depuis plusieurs siècles chassées et éliminées par les hommes. Toutefois elles ont réussi à fonder une ville, Sav-Loar, magiquement dissimulée dans la forêt : le lecteur y découvre un véritable matriarcat dont l'autrice dessine les limites, comme nous le verrons ultérieurement[1120].

On peut constater que les problèmes de succession ou d'héritage, liés à la loi salique ou à la mise en question de la matrilinéarité, nourrissent fréquemment les intrigues de fantasy, mais peuvent aussi être détournés. C'est le cas des *Aventuriers de la mer* de Robin Hobb. L'action se situe principalement à Terrilville, au sein des familles de Marchands. Cette caste particulière à Terrilville se situe entre l'aristocratie et la bourgeoisie : il s'agit de commerçants, dont la fortune s'est construite sur leurs affaires maritimes, mais qui sont aussi des propriétaires terriens. Leur mode de vie évoque celui de l'aristocratie telle qu'on peut se le représenter : mondanités, bal de présentation, mariages arrangés, mais aussi complots et luttes pour le pouvoir. Les Marchands de Terrilville commercent sur les mers grâce à des navires très particuliers, les vivenefs, des vaisseaux vivants grâce à une obscure magie dont les lecteurs et les personnages principaux découvrent les origines au fil des romans. Dans cette saga, l'héritage revient à l'aîné, garçon ou fille. À première vue, il n'y a donc pas d'appropriation par les fils des richesses et biens familiaux. Mais les traditions concernant la place des femmes ont changé :

> *Great Grandma Vestrit had commissioned her, had signed away the lien against the family's holdings that her father Ephron was still paying off. That was back when women could still do such things without creating a scandal, back before the stupid Chalcedean custom of showing one's wealth by keeping one's women idle had taken hold in Bingtown*[1121].
>
> C'était l'arrière-grand-mère Vestrit qui avait commandé la fabrication du navire et signé le droit de nantissement contre les biens de la famille, droit que le père d'Althéa, Ephron, payait toujours. Cela se passait en une époque où les femmes pouvaient encore se permettre de telles attitudes sans soulever le moindre scandale, avant que la coutume stupide venue de Chalcède, voulant qu'on fît étalage de sa fortune en maintenant son épouse dans l'oisiveté, eût pris racine à Terrilville[1122].

[1120] Chapitre 3. B. b. Un matriarcat au coeur du patriarcat : renversement des stéréotypes ou nouveau modèle sociétal ?, p. 384.

[1121] Robin Hobb, *Ship of Magic, op. cit.*, p. 52-53.

[1122] Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer, le vaisseau magique, op. cit.*, p. 89.

Les femmes ont été reléguées au foyer et à l'inaction. Ainsi si c'est bien Keffria, la sœur aînée d'Althéa, qui hérite de la Vivacia, le navire familial, « par droit d'ordre de naissance – et par la volonté de [leur] père[1123] » / "*by right of her birth order. And by your father's will*[1124]", c'est pour le laisser aux mains de son mari, Kyle. Althéa se considère comme la seule héritière valable pour la Vivacia avec qui elle a développé un lien particulier :

> *When we return to Bingtown, I have every expectation that my father will have recovered his health and will resume his command. And hold it, until such time as ship and command are both mine*[1125].
>
> À notre retour à Terrilville, je m'attends que mon père se sera rétabli et reprendra son commandement – et le conservera jusqu'au jour où le navire et son commandement seront à moi[1126].

L'une des intrigues des *Aventuriers de la* Mer s'articule donc sur la lutte d'Althéa contre une règle de primogéniture dévoyée : elle cherche à récupérer « son » vaisseau et à en devenir la véritable capitaine :

> *I know that Vivacia is mine. Mine in a way you can never claim her, Kyle. And I tell you now, I will not be stopped until I have her under my command*[1127].
>
> Je sais que Vivacia est à moi, à moi comme elle ne sera jamais à vous, Kyle. Et je vous le dis : je n'aurai de cesse de l'avoir sous mon commandement[1128]…

L'appartenance à un rang élevé de la société implique également pour certains personnages un ensemble de valeurs particulières, une morale « chevaleresque ». Les héroïnes nobles apparaissent profondément attachées à un système de valeurs aristocratiques, dans lequel le sens de l'honneur est essentiel. C'est le cas de Brienne de Torth. Alors qu'elle vient de remporter un tournoi organisé par Renly Baratheon, jeune frère de feu le roi Robert et prétendant à sa succession, et peut choisir ce que sera sa récompense, elle déclare :

> *Your Grace, Brienne answered, I ask the honor of a place among your Rainbow Guard. I would be one of your seven, and pledge my life to yours, […] My life for yours, You Grace. From this day on, I am your shield, I swear it by the old gods and the new*[1129].

[1123] *Ibid.*, p. 224.

[1124] Robin Hobb, *Ship of Magic, op. cit.*, p. 147.

[1125] *Ibid.*, p. 49.

[1126] Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer, le vaisseau magique, op. cit.*, p. 83.

[1127] Robin Hobb, *Ship of Magic, op. cit.*, p. 227.

[1128] Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer, le vaisseau magique, op. cit.*, p. 337.

[1129] George R.R. Martin, *A Clash of Kings, op. cit.*, p. 259-260.

> Sire, répondit-elle, je demande l'honneur d'entrer dans votre garde Arc-en-ciel. Je voudrais être de vos sept et vouer ma vie à la vôtre, […] Ma vie vous appartient, Sire. Je serai dorénavant votre bouclier, je le jure par les dieux anciens et nouveaux[1130].

Très attachée à son statut de chevaleresse, elle ne vit que pour respecter ses serments d'allégeance : tout d'abord à Renly Baratheon, puis, après sa mort (dont elle est accusée), à Catelyn Stark qui lui a sauvé la vie. Afin de tirer vengeance de Stannis, responsable de la mort de Renly, Brienne souhaite le poursuivre. Lorsque Catelyn tente de la convaincre de rejoindre les rangs de son fils, Robb Stark, la réponse de Brienne surprend la noble dame, mais initie entre elles une nouvelle relation :

> *"[…] I need to fight."*
> *"Then fight…but for the living, not the dead. Renly's enemies are Robb's enemies as well."*
> *Brienne stared at the ground and shuffled her feet. "I do not know your son, my lady." She looked up. "I could serve you. If you would have me."*
> *Catelyn was startled. "Why me?"*
> *The question seemed to trouble Brienne. "You helped me*[1131]*. […]"*

> – […] Il me faut me battre.
> – Alors, battez-vous…, mais pour les vivants, pas pour les morts. Les ennemis de Renly sont aussi les ennemis de Robb.
> Les yeux à terre, Brienne barguigna : « Je ne connais pas votre fils, madame. » Elle releva la tête. « Mais vous, je pourrais vous servir. Si vous consentiez à me prendre.
> – Moi ? » Elle était abasourdie. « Pourquoi moi ? »
> La question parut embarrasser Brienne. « Parce que vous… vous m'avez aidée[1132]. […] »

Les deux femmes vont alors *recréer* la scène traditionnelle du serment d'allégeance liant deux hommes, en reprenant aux hommes les formules consacrées et en étant pleinement conscientes d'inauguer par là un mode de relation inédit :

> *The tall girl knelt awkwardly, unsheathed Renly's longsword, and laid it at her feet.*
> *"Then I am yours, my lady. Your liege man, or…whatever you would have me be. I will shield your back and keep your counsel and give my life for yours, if need be. I swear it by the old gods and the new."*
> *"And I vow that you shall always have a place by my hearth and meat and mead at my table, and pledge to ask no service of you might bring you into dishonor. I swear it by the old gods and the new. Arise." As she clasped the other woman's hands between her own, Catelyn could not help bu smile. How many times did I watch Ned accept a man's oath of service? She wondered what he would think if he could see her now*[1133]*.*

[1130] George R.R. Martin, *Le Trône de fer, l'intégrale 2*, *op. cit.*, p. 340-341.

[1131] George R.R. Martin, *A Clash of Kings*, *op. cit.*, p. 422.

[1132] George R.R. Martin, *Le Trône de fer, l'intégrale 2*, *op. cit.*, p. 549-550.

[1133] George R.R. Martin, *A Clash of Kings*, *op. cit.*, p. 422.

> Gauchement, la grande bringue s'agenouilla, dégaina l'épée de Renly, la déposa à ses pieds. « Je suis à vous, madame. Votre homme lige ou… ce qu'il vous plaira que je sois. Je serai votre bouclier, je garderai votre Conseil, je donnerai ma vie pour vous, s'il est de besoin. Je le jure par les anciens dieux et par les nouveaux.
> – Et en promettant, moi, que vous aurez toujours une place auprès de mon feu, le pain et le sel à ma table, je m'engage à ne vous requérir d'aucun service susceptible d'entacher votre honneur. Je le jure par les anciens dieux et par les nouveaux. Relevez-vous. » En étreignant les mains de Brienne, elle ne put réprimer un sourire. *Combien de serments d'allégeance n'ai-je pas vu prêter à Ned… !* Témoin de la scène présente, qu'aurait-il pensé, lui[1134] ?

De telles scènes – promesse, allégeance ou serments sur l'honneur – ne peuvent avoir lieu qu'entre des personnages d'ascendance noble, qu'ils soient hommes ou femmes. Les accords passés entre roturiers ne reposent pas sur l'honneur, mais sur le troc et la rétribution : argent contre services rendus. Prenons l'exemple de l'échange auquel va devoir procéder Chien du Heaume, lorsque, en quête de son nom, elle cherche des informations sur une hache sœur de la sienne. Découvrant cet objet en possession du chevalier Sanglier, elle se voit proposer un marché pour obtenir l'information qui l'intéresse :

> – Chevalier, puis-je te demander où tu as trouvé cette arme ?
> L'homme baissa les yeux sur sa lame et en caressa le dessin.
> – […] Je vais donc te le dire, mais à une condition. Ne t'inquiète de rien, dit-il en tendant vers la femme une main apaisante. Ce n'est pas grand-chose, à peine un service. En fait, c'est une façon de te faire dormir au chaud dans mon castel sans que ta fierté en souffre. Je voudrais juste que tu m'aides pour la dernière chasse de l'année. Je vois que tu as une peau de cerf, tu sais donc chasser la sauvagine. […] Acceptes-tu mon invitation, Chien du heaume ? Je répondrai ensuite à ta question.
> – Si c'est tout le prix que tu me demandes, j'accepte, lança Chien en se levant[1135].

Le vocabulaire ici est bien différent de ce qu'on trouvait dans l'échange de serments entre Brienne de Torth et Lady Catelyn : l'« honneur » n'est ici que « fierté », les promesses énoncées au futur simple ou au présent duratif (« je serai », « je donnerai », « je m'engage ») deviennent des propositions au conditionnel présent (« je voudrais ») ou au présent d'énonciation (« je vois », « j'accepte »). Enfin le temps long (« je donnerai ma vie », « toujours ») disparaît de la transaction entre le Chevalier Sanglier et Chien du Heaume (« la dernière chasse », « le prix »).

Chien du Heaume fait partie, avec Cendres[1136] et Axelle[1137], des mercenaires de notre corpus : sans héritage ni nom de famille à revendiquer, elles font la guerre pour gagner leur vie.

[1134] George R.R. Martin, *Le Trône de fer, l'intégrale 2, op. cit.*, p. 550.

[1135] Justine Niogret, *Chien du heaume, op. cit.*, p. 17.

[1136] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, op. cit.*

[1137] Jean-Laurent Del Soccoro, *Royaume de vent et de colères, op. cit.*

Nous pouvons intégrer à ce groupe d'autres guerrières issues également de la paysannerie, telles Jehanne[1138], Mériane[1139], Kaelyn[1140] etc. Si elles ne sont ni princesses ni héritières, ces femmes sont tout aussi prisonnières de leur condition féminine que Ravenn ou Althéa : leur destin, qui n'est pas de diriger un royaume, semble également tout tracé– se marier avec un homme de leur caste/rang et procréer. Ce destin, certaines vont le fuir, choisissant l'exil et la liberté. C'est le cas de Mériane qui s'explique ici face à Leopol, le moine très conservateur qui requiert l'assistance de Mériane pour retrouver un fils de noble perdu dans la forêt. Ce « croisé de Wer » tient à la place de chacun :

> « Nous avons tous un rôle à jouer en fonction de notre naissance, reprit le moine sur le ton de la conversation. Et, avant tout chose, nous naissons homme ou femme. Dès lors, des devoirs différents nous attendent. Cela aussi, c'est dans l'ordre des choses. »
> […]
> « Écoutez, fit-elle avec un calme forcé, vous croyez me connaître, mais vous ignorez tout de moi. La vie que je mène me convient. J'en accepte les risques. Ce n'est pas pire que de vivre avec une famille qui me considère juste comme une jument bonne à marier et à engendrer des petits fermiers pour le baron, comme le fait ma sœur.
> – Oh, mais tu devrais être fier d'elle ! Ta sœur fait son devoir[1141].

Face à « l'ordre des choses » que défend le moine wériste, Mériane oppose son individualité : l'indétermination déployée par Mériane (« une famille », « une jument », « des petits fermiers ») affirme sa prise de distance avec ce « devoir » que la société voudrait lui imposer.

Kaelyn refuse de la même façon le rôle que les hommes et la société patriarcale voudraient lui imposer : quitter son village lui apparaît comme la seule solution.

> Quand un sergent recruteur avait battu le rappel dans la vallée pour former la grande armée des Libérateurs, elle avait signé sans réfléchir. Sa mère avait pleuré, les anciens du village avaient montré les dents, mais elle avait fait son sac et rejoint les volontaires en partance pour le bout du monde[1142].

Dans *Le Régiment Monstrueux* de Terry Pratchett, l'arrivée de recruteurs pour l'armée apparaît également comme l'occasion idéale pour les filles du régiment et Margot de s'échapper et de partir ailleurs :

[1138] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, op. cit.*

[1139] Lionel Davoust, *Les Dieux sauvages, op. cit.*

[1140] Gabriel Katz, *La Maîtresse de guerre, op. cit.*

[1141] Lionel Davoust, *Les Dieux Sauvages, la messagère du ciel, op. cit.*, p. 88.

[1142] Gabriel Katz, *La Maîtresse de guerre, op. cit.*, p. 40.

> *The recruiting party would stop there, and she could endlist. She was pretty certain the big fat sergeant and his greasy little corporal wouldn't notice the girl who'd served them last night*[1143].
>
> Les recruteurs y feraient halte, et elle pourrait s'engager. Elle était à peu près certaine que le gros sergent et son petit caporal cauteleux ne reconnaîtraient pas la fille qui les avait servis la veille au soir[1144].

Les raisons de leur engagement évoquées par les jeunes filles travesties de ce régiment sont variées : retrouver son frère pour Margot, un amant pour Chouffe qui est enceinte, prouver ses compétences chirurgicales pour Igorina :

> *'Igorina, why are you here?'*
> *'The clan isn't very… keen on girls getting too involved in the Great Work,' said Igorina, looking downcast. '"Stick to your needlework", my mother keeps saying. Well, that's all very fine, but I know I'm good at the actual incisions as well. Especially the fiddly bits. […] Tho I thought some battlefield experience would convince my father. Soldiers aren't choosy about who saves their lives*[1145]*.'*
>
> – Igorina, pourquoi tu es là ?
> – Le clan ne… raffole pas des filles qui mettent trop leur nez dans le Grand Œuvre, répondit Igorina d'un air abattu. "Contente-toi de coudre", disait toujours ma mère. Ben, tout ça, c'est bien beau, mais je sais que je me défends aussi pour les vraies incisions. Surtout les opérations délicates. […] Je me fuis[1146] donc dit qu'une expérience sur un champ de bataille convaincrait mon père. Les soldats se fichent de qui leur sauve la vie[1147].

Pignole, Asperge et Biroute se sont quant à elles enfuies d'une maison de redressement pour fille. Elles semblent donc issues d'une classe sociale défavorisée. La première y était « enfermée, privée de manger, battue, maltraitée […] refoulée de plus en plus profond en soi-même[1148] » / "*looked up, and starved, and beaten, and mistreated […] and pushed deeper and deeper into yourself*[1149]". Asperge et Biroute ont aussi connu une vie difficile dans cette maison, que Biroute divulgue à demi-mots :

> *'D'you know why we joined up?' said Tonker, red in the face. 'To get away! Anything was better than what we had! I've got Lofty and Lofty's got me, and we're sticking with you beacuse there's nothing else for us*[1150].

[1143] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment*, *op. cit.*, p. 13.

[1144] Terry Pratchett, *Le Régiment Monstrueux*, *op. cit.*, p. 14.

[1145] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment*, *op. cit.*, p. 266.

[1146] Les Igor et Igorina chuintent.

[1147] Terry Pratchett, *Le Régiment Monstrueux*, *op. cit.*, p. 274.

[1148] *Ibid.*, p. 284.

[1149] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment*, *op. cit.*, p. 276.

[1150] *Ibid.*, p. 384.

> – T'sais pourquoi on s'est engagées ? lança Biroute dont la figure était toute rouge. Pour s'en aller ! Tout valait mieux que ce qu'on vivait ! J'ai l'Asperge, l'Asperge m'a, et on reste avec vous parce qu'on n'a rien d'autre[1151].

Si toutes ces jeunes femmes, issues de milieux populaires, semblent avoir eu des raisons variées de s'engager dans l'armée, il apparaît qu'elles sont toutes entrées, à un moment de leur existence, en lutte contre la vie qu'on leur destinait : la maison de redressement pour Asperge, Biroute, Pignole mais aussi Chouffe, puisqu'elle est tombée enceinte sans être mariée, ce qui en fait une coupable *a priori*, une femme « à redresser ».

> *'I don't want to end up in the school though,' said Betty. 'They took away a girl from our village and she was kicking and screaming—'*
> *'Them fight them!' said Polly. 'You've got a sword now, haven't you? Fight back!' […] there's going to be no school and no beatings. Not for you or any of us. Not if we've got brains. Not if we're smart[1152].'*

> – Mais je ne veux pas finir à la maison de redressement. Ils ont emmené une fille du village, elle donnait des coups de pied et elle hurlait…
> – Alors défends-toi ! Tu as une épée maintenant, non ? Résiste ! […] il n'y aura ni maison de redressement ni raclées. Ni pour toi ni pour aucune d'entre nous. Pas si on se sert de notre tête. Pas si on est finaudes[1153].

Usant de la parodie et de l'humour, Terry Pratchett dresse pour sa part un constat effarant de la condition féminine, résumée ainsi par Biroute lorsqu'elle explique la pyromanie d'Asperge, employée comme domestique :

> *'Ah,' said Polly, standing back. 'I think I understand. A flour mill on the other side of town blew up two years ago.'*
> *'Yes,' said Tonker. 'That was Tilda.'*
> *'What?'*
> *'They'd been beating her. And worse. And the thing about Tilda is, she just watches and thinks and somewhere in there it all comes together. The nit explodes.'*
> *'But two people died!'*
> *'The man and his wife. Yes. But I heard that other girls sent there never came back at all. Shall I tell you that Tilda was pregnant when they brought her back to the Grey House after the fire? She ha dit, and they took it away, and we don't know what happened to it. And then she got beaten again […] There's just us, Polly. Just her and me. No inheritance, no nice home to go back to, no relatives that we know of. The Grey House breaks us all, somehow. Wazzer talks to the Duchess, I don't have… middle gears, and Tilda frightens me when she gets her hands on a box of matches[1154].*

> « Ah, dit Margot en reculant. Je crois comprendre. Une minoterie de l'autre côté du village a explosé il y a deux ans.

[1151] Terry Pratchett, *Le Régiment Monstrueux*, *op. cit.*, p. 397.

[1152] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment*, *op. cit.*, p. 323.

[1153] *Ibid.*, p. 334.

[1154] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment*, *op. cit.*, p. 403.

> – Oui, confirma Biroute. C'était Tilda.
> – Quoi ?
> – On la battait. Voire pire. Et Tilda a une particularité : elle observe, elle réfléchit, et quelque part dans sa tête tout se met en place. Ensuite ça explose.
> – Mais deux personnes sont mortes !
> – L'homme et sa femme. Oui. Mais j'ai entendu dire que d'autres filles envoyées dans cette même minoterie n'étaient pas revenues du tout. Est-ce que je dois ajouter que Tilda était enceinte quand on l'a ramenée à la maison grise après l'incendie ? Elle a accouché, puis ils ont emporté son bébé et on ne sait pas ce qu'il est devenu. Ensuite on l'a encore battue. […] On est seules, Margot. Rien qu'elle et moi. Pas de patrimoine, pas de doux foyer où retourner, pas de famille connue. La maison grise nous brise toutes, d'une façon ou d'une autre. Pignole parle à la duchesse, moi, je… m'emporte d'un rien, et Tilda me fait peur quand elle met la main sur une boîte d'allumettes[1155].

Pour ces personnages féminins faire la guerre est le seul moyen d'être libres des contraintes que les hommes et la société veulent leur imposer en raison de leur genre, mais aussi de leur statut social. Reprenant les mots de Christiane Taubira, on peut constater que ces jeunes filles « considèrent la violence comme un moyen d'action possible, voire inévitable ou intrinsèque[1156] ». Dans *La Pucelle de Diable-Vert*, Jéhanne a souhaité entrer à l'École des Lieutenantes du Bailli qui lui est apparue comme le moyen d'une émancipation à elle qui n'était qu'une marginale :

> Jéhanne ne portait ses galons rouges que depuis quelques semaines et ne connaissait de son métier que ce qu'elle venait d'en apprendre à la *Scolia* des lieutenantes.
> Elle ne s'y était guère fait d'amies parmi ses consœurs. Son accent des Basses-Terres et ses manières de villageoise n'étaient pas de mise parmi les filles des familles aisées de Royale-Terre. Des cinq provinces du royaume, Basses-Terres était la plus lointaine et la plus méprisée des bonnes gens de la capitale. « Arriéré », « pouilleux » étaient des injures que les Basses-Genrs entendaient fréquemment derrière leur dos. Et depuis la Révolution dans sa province et le massacre de tous les royales-gens qui s'y trouvaient, il ne faisait pas bon rouler les « r » à Paray-la-Royale. […] fille de saltimbanques, autant dire fille de rien, personne n'avait eu l'idée de s'avilir à son commerce[1157].

Cette *Scolia des lieutenantes* ne doit son existence qu'à la pénurie des recrues masculines due à une trop longue guerre et sa création a suscité diverses résistances. Mais les auteurs s'inspirent ici d'une réalité historique : les guerres réquisitionnent les hommes et laissent ainsi un espace

---

[1155] *Ibid.*, p. 417.

[1156] Christiane Taubira, « Préface », Martial Poirson (dir.), *Combattantes, une histoire de la violence féminine en Occident, op. cit.*, p. 8.

[1157] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, la perle et l'enfant*, *op. cit.*, p. 19.

de liberté et d'émancipation aux femmes[1158]. Les femmes deviennent agissantes, elles sortent de l'état de sujétion qu'elles connaissent. La guerre permet aux femmes de devenir des citoyennes à part entière et Jéhanne, par exemple, a particulièrement conscience des possibilités données aux femmes par la guerre :

> Pour un peu, elle aurait remercié le Grand Kân d'avoir permis une guerre aussi sanglante sur le sol du royaume de la Croix-Blanche[1159].

Nobles ou roturières, elles sont toutes concernées par cette libération grâce aux armes : Brienne, par exemple, échappe au destin de toute fille de seigneur, à savoir un mariage arrangé et la maternité, grâce à ses aptitudes guerrières.

Enfin nous pouvons remarquer un autre effet de cette quête de liberté à travers le métier des armes, celui d'abolir les frontières sociales et de favoriser des alliances entre femmes nobles et roturières. C'est ce qui se produit entre Cendres et Floria dans *Le Livre de Cendres*. Nous avons déjà évoqué la situation de Cendres : jeune fille élevée au sein d'un convoi de mercenaires, elle découvre de manière brutale l'histoire de sa conception et sa condition d'esclave[1160]. Devenue capitaine d'une troupe de mercenaires, elle est proche du médecin, Florian. Mais il s'avère que Florian est Floria, une femme travestie et de noble lignée qui plus est. Les motivations de son engagement semblent avoir été similaires à celles présentées par Igorina dans *Le Régiment Monstrueux* : « C'est pour moi la seule façon de pratiquer la médecine[1161] » / "*This is the only way I can ever practise as a surgeon*[1162]". Il s'agit pour elle d'échapper aux assignations et stigmatisations de genre pour exercer le métier qui lui tient à cœur, le travestissement et ses dons lui donnant les moyens de le faire, l'armée n'étant pas trop regardante :

> *Salerno now trains no Jews, no black Libyans, and no women. I've passed as a man since then. Padua, Constantinople, Iberia. Army doctoring, because nobody cares who you are*[1163].

[1158] Sur les liens entre émancipations féminines et guerre : Claire Delahaye, Serge Ricard, *La Grande Guerre et le combat féministe*, Paris, L'Harmattan, 2009 ; Carol Harris, *Women at war in Uniform 1939-1945*, Gloucestershire, Sutton Publishing, 2003.

[1159] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, la perle et l'enfant*, *op. cit.*, p. 21.

[1160] Chapitre 1. 2. B. a. Jeanne d'Arc l'incontournable, p. 110.

[1161] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, la guerrière oubliée*, *op. cit.*, p. 125.

[1162] Mary Gentle, *Ash, A Secret History*, *op. cit.*, p. 71.

[1163] *Ibid.*, p. 71.

> Salerne refuse d'enseigner aux Juifs, aux Libyens noirs de peau et aux femmes. Je me fais passer pour un homme, depuis ce temps-là. Padoue, Constantinople, l'Ibérie. La médecine militaire, parce que personne n'a rien à foutre de ton identité[1164].

Contrairement à Igorina, Floria est de noble naissance. Lorsque Cendres l'interroge sur la nécessité pour elle de se travestir pour vivre, Floria met en avant la différence sociale qui existe entre elles et les conséquences de son rang pour elle-même et pour les siens :

> *"I'm female. The world puts up with me. Why shouldn't it put up with you ?"*
> *Florian ticked off on her fingers : " You're a mercenary. You're a peasant. You're human cattle. You don't have an influential rich family. I am a del Guiz. I matter. I'm a threat. If nothing else, I'm the elder : I could inherit at least the estate in Burgundy… All this outrage comes down to property in the end[1165]."*
>
> « Je suis femme. Le monde m'accepte. Pourquoi ne t'accepterait-il pas ? »
> Florian compta sur ses doigts.
> « Tu es mercenaire. Tu es paysanne. Tu es du bétail humain. Tu n'as pas une famille riche et influente. Moi, je suis une Del Guiz. Je suis importante. Je représente une menace. Ne serait-ce que parce que je suis l'aînée : je pourrais au minimum hériter des terres de Bourgogne… Toutes ces postures scandalisées se résument finalement à des affaires de terres[1166].

Malgré leur écart social, ces deux personnages, l'une esclave, l'autre héritière, vont ensuite rester très proches : Cendres soutiendra Floria lorsque cette dernière deviendra, par la chasse au cerf blanc, la nouvelle duchesse de Bourgogne, chargée de protéger son royaume contre l'invasion carthaginoise[1167]. Ladite chasse se déroule à la fin du troisième tome de la tétralogie : le duc est alors mourant et son héritier doit, selon la tradition, être désigné au terme d'une chasse au cerf blanc. Cendres et Floria y participent :

> *Ash could not tell which she saw: a hart with muddy, bloodstained sides, and red rolling eyes; or a beast with a coat like milk, and eyes of gold. She froze.*
> *Someone tugged her hand.*
> *She felt it, dimly; felt someone unpeeling her fingers in her gauntlet from the grip of her sword.*
> *The weight of the weapon left her hand. That jolted her into full alertness. Flori adel Guiz strode forward in front of her, the sword held awkwardly in her right hand. A woman in doublet and hose, with her hood thrown back to the cold air. She circled right. Ash saw her expression: intent, frustrated, determined. Brilliant eyes, under straw-gold hair: all her tall, rangy body aller, moving with old reflexes – of course, she's from a noble Burgundian family, she will have hunted as a girl– […] Floria thrust, the sword bit deep in behind the shoulder, and down into the heart. […]*

[1164] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, la guerrière oubliée, op. cit.*, p. 126.

[1165] Mary Gentle, *Ash, A Secret History, op. cit.*, p. 71-72.

[1166] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, la guerrière oubliée, op. cit.*, p. 127.

[1167] L'existence même de Floria comme Duchesse de Bourgogne permet de résister aux attaques magiques de Carthage.

> *"We haven't got a Duke," Flori adel Guiz said. [...] "We have a Duchess*[1168].
>
> Cendres ne pouvait plus dire ce qu'elle voyait : un cerf aux flancs crottés et tachés de sang, roulant des yeux rouges, ou un animal aux flancs semblables au lait, et des yeux d'or. Elle se figea.
> Quelqu'un lui tira sur la main.
> Elle sentit cela, vaguement, sentit quelqu'un qui détachait ses doigts dans leur gantelet de la poignée de l'épée.
> Le poids de l'arme quitta sa main. Le choc de cette sensation la ramena à une complète lucidité.
> Devant elle, Floria del Guiz avançait, l'épée brandie avec maladresse dans sa main droite. Une femme en pourpoint et haut-de-chausse, son capuchon rabattu en arrière dans l'air froid. Elle obliqua sur la droite. Cendres vit son expression : concentrée, frustrée, résolue. Ses yeux brillaient sous ses cheveux blond paille et tout son grand corps dégingandé était sur le qui-vive, se mouvant avec de vieux réflexes — *bien sûr, elle est d'une famille de noblesse bourguignonne, elle a dû chasser, étant petite* – […] Du sang jaillit, Floria força, l'épée pénétra profondément au défaut de l'épaule et plongea dans le cœur. […]
> « Nous n'avons pas de duc », déclara Floria del Guiz. […] « Nous avons une duchesse[1169]. »

Cette élection de Floria au rang de duchesse de Bourgogne a été rendue possible grâce à son ascendance noble, mais aussi grâce à Cendres, comme le rappelle le commandant La Marche alors qu'il souhaite transmettre son commandement à Cendres : « Et qui a gardé notre duchesse durant la chasse, l'a conduite en sécurité vers son destin, et a placé entre ses mains l'épée avec laquelle elle a tué le cerf[1170] ? » / "*And who guarded our Duchess when the hunt rode, saw her safe to her fate, and gave into her hand the very blade with which she made the hart*[1171] *?*". Alors que Floria Del Guiz n'était qu'un personnage périphérique, important certes comme médecin, mais appartenant à la troupe de mercenaires conduite par Cendres, elle devient une figure centrale dans la seconde moitié du *Livre de Cendres* tout en demeurant l'amie de la capitaine malgré leur différence sociale. Cendres et Floria•n étaient devenues amies avant les révélations de Floria sur son genre et son origine sociale et, si Cendres est troublée par cette nouvelle situation, leur amitié n'est pas remise en cause. Floria a passé de nombreuses années sous son identité masculine, elle s'est intégrée pleinement dans la vie du camp de mercenaires et sa vie de femme noble lui est devenue étrangère. Inversement, lorsque Floria et les autres mercenaires apprennent le statut d'esclave de Cendres, leurs rapports ne changent pas. Cendres est bouleversée par cette nouvelle et s'interroge sur la réaction de ses mercenaires. Mais ces

---

[1168] Mary Gentle, *Ash, A Secret History, op. cit.*, p. 773-774.

[1169] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, les machines sauvages, op. cit.*, p. 436-438.

[1170] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, la dispersion des ténèbres, op. cit.*, p. 94.

[1171] Mary Gentle, *Ash, A Secret History, op. cit.*, p. 824.

pairs et amis continuent de la considérer pour ce qu'elle est : la capitaine, la « patronne[1172] » de leur troupe, guerrière compétente et accomplie. Elle-même se définit comme un soldat et ne veut pas être autre chose. Ainsi Cendres est la « patronne » avant d'être une esclave, Floria est la « chirurgienne » avant d'être fille de la noblesse bourguignonne. La classique reconnaissance donnée par la naissance est bien ici remplacée par une reconnaissance fondée sur les compétences, le mérite, développant un système de valeurs différent. La question des valeurs en littérature est complexe car, comme le présente Vincent Jouve dans *Poétique des valeurs*[1173], « il est peu de notions plus fuyantes et problématiques que celle de "valeurs[1174]" ». Pourtant,

> on peut se demander : 1/ comment la littérature pèse sur les valeurs sociales (les textes, par leur diffusion, influant les mentalités) ; 2/ comment les valeurs sociales pèsent sur la littérature (la chose littéraire étant modelée, voire définie, par les valeurs d'un groupe à un moment donné[1175]).

Ce sont ces deux perspectives qui nous intéressent dans notre travail : comment la fantasy a pu évoluer avec les avancées féministes et comment ce genre littéraire peut également influencer les réflexions des lecteurs sur les stéréotypes de genre et la place des femmes. Ici Floria et Cendres permettent à l'autrice de présenter des femmes qui ont outrepassé leur statut de genre et leur statut social pour se forger une identité grâce à leurs compétences. De plus, ce roman met en scène une solidarité féminine qui se substitue aux clichés sur la rivalité féminine et le mépris de classe que l'on peut retrouver, par exemple, dans *La Pucelle de Diable-Vert* de Paul Beorn. Nous avons évoqué l'inimitié qui se développe entre Jéhanne des Basses-Terres et Elisabeth de Royale-Terre, sa consœur lieutenante, et son opposé en tout point[1176]. Nous l'avons vu, dans la *Scolia*, Jéhanne fait figure d'exception, puisqu'elle est la seule roturière parmi des jeunes femmes mieux nées, ce qui lui vaut d'être rejetée par Elisabeth et le Capitàn avec qui elle part pour Diable-Vert au début du diptyque pour des raisons explicitées en ces termes par le narrateur :

> Elisabeth de Royale-Terre, fille de petits marchands aisés, avait été élevée dans la saine conviction de sa supériorité sur toutes les classes et provinces inférieures. Cette éducation, alliée à un caractère naturellement enclin à l'autosatisfaction, l'avait conduite à adopter avec la jeune Jéhanne une attitude qui relevait à peu près de celle d'un contre-maître envers une esclave. Quant au Capitàn, il éprouvait pour la fille

---

[1172] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, la puissance de Carthage, op. cit.*, p. 445.

[1173] Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

[1174] *Ibid.*, p. 5.

[1175] *Ibid.*, p. 5-6.

[1176] Chapitre 1. 2. B. a. Jeanne d'Arc l'incontournable, p. 110.

> de Basses-Terres le mépris mêlé d'indifférence d'un homme au sommet de la hiérarchie sociale vis-à-vis d'un serviteur de sexe et de rang inférieurs, et qui, en tant que femme, ne l'attirait nullement[1177].

Une fois ensorcelée, Elisabeth devient une véritable antagoniste, qui cherche l'affrontement, se sachant meilleure en escrime que Jéhanne. Face à elle, Jéhanne use de compétences acquises grâce à ses origines saltimbanques, soutenue par Abel enfermé dans la perle qu'elle porte à l'oreille :

> – Alors, *le caillou*[1178], te voilà devenue chef de bande à ce qu'il paraît ? […] Voyons si tu as fait des progrès depuis tes pitoyables prestations à la *Scolia* !
> – Elisabeth ! fit Jéhanne la voix tremblante. Le souvenir de ses défaites répétées à l'entraînement contre sa consœur était encore vif à sa mémoire.
> […]
> – Elle est beaucoup trop habile pour moi, Abel ! Je ne suis qu'une emplâtrée avec une lame entre mes mains, aussi molasse qu'une paysanne !
> *« Servez-vous de vos propres armes, dame-des-cirques. Vous savez faire l'acrobate comme personne : acculez-la sur le toit et dansez sur les tuiles comme vous le faites si bien, vous verrez qu'elle ne suivra pas long votre gigue-en-l'air*[1179] *! »*

Les origines sociales de l'héroïne peuvent donc, on l'a vu, influencer les schémas narratifs des romans de fantasy : les femmes nobles sont confrontées à des problématiques d'héritages, de mariages arrangés car leurs droits de succession peuvent être remis en cause par les hommes. Si certaines tentent de fuir leur condition (Ravenn, Floria), leur fuite apparaît comme temporaire, mais nécessaire pour pouvoir se battre et imposer leur interprétation de leur rang et de leur pouvoir. La fuite semble être le point commun entre les personnages féminins nobles et roturiers, puisque ces derniers fuient également le carcan que la société tente de leur imposer, carcan très semblable à celui qui s'impose aux femmes nobles, celui de fonder un foyer et de se contenter du mariage et de la maternité. Cette émancipation passe par une réappropriation de leur destin et une redistribution des rôles genrés, ce qui explique le lien qui apparaît dans notre étude entre la guerre et la libération des femmes : les personnages féminins s'impliquent dans des conflits armés car elles sont en lutte avec le rôle traditionnel assigné aux femmes.

La prise d'armes, à la fois effective et symbolique, leur permet de découvrir et formuler leur propre identité, leur propre vision de la féminité. Leur parcours biographique consiste à

[1177] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, la perle et l'enfant*, *op. cit.*, p. 46.

[1178] Sobriquet attribuée par les étudiantes de la *Scolia* car Jéhanne résiste très bien à la sorcellerie, « la magie glisse sur vous comme de l'eau sur un Caillou », *ibid.*, p. 21. Cette résistance est un atout majeur dans le diptyque.

[1179] *Ibid.*, p. 161-162.

s'armer mais aussi à tracer leur propre route, s'écartant du destin tracé pour elles à cause de leur genre mais aussi, on l'a vu, à cause de leurs origines sociales.

Ces origines, cette identité sociale qu'elles refusent ou redéfinissent, est liée aux parents : ce sont eux qui transmettent leur statut social à leurs enfants et les relations qu'ils entretiennent, ou non, avec leur fille peuvent influencer le parcours de ces dernières. La fantasy aime mettre en scène de jeunes héros orphelins, abandonnés, recueillis, dont la quête pour sauver le monde, se mêle alors d'une quête identitaire. Qu'en est-il pour les femmes guerrières de notre corpus ? Après avoir étudié cette absence parentale, nous nous intéresserons aux guerrières non orphelines : quelles relations entretiennent-elles avec leurs parents ? Y a-t-il des différences de traitements entre les pères et les mères ? De quelle manière ces relations peuvent-elles peser sur les schémas narratifs des romans de notre corpus comme sur les portraits psychologiques des héroïnes ?

b. Relations familiales

Le récit de fantasy commence souvent par l'évocation de la naissance et de l'enfance du héros,

> marquée[s] par les difficultés rencontrées par ses parents : exil, interdit, stérilité… Elle peut également s'accompagner d'oracles ou de songes qui représentent le héros comme une menace éventuelle pour le père ou pour la famille. […] L'enfant va alors mener une vie obscure, entre l'abandon et les difficultés familiales[1180].

Le héros de fantasy est dès lors souvent orphelin de père ou de mère, abandonné ou recueilli : sa situation familiale initiale n'est que rarement stable. Sa quête au service d'un bien commun, « l'un des grands ressorts dramatiques dès les origines de la fantasy[1181] », se double donc fréquemment d'un « voyage initiatique qui amène le héros à mûrir au fil de la route[1182] », en découvrant, notamment, son ascendance. Ce voyage, à la fois géographique et identitaire, accompli par un héros jeune et inexpérimenté, est une « suite de séquences […] rythmée par une alternance naissance-mort-renaissance[1183] » qui évoque à bien des égards le roman d'éducation.

[1180] Isabelle Périer, « Héros », Anne Besson, *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 168.

[1181] Florian Besson, « Quête », Anne Besson, *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 337.

[1182] Florian Besson, « Quête », Anne Besson, *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 338.

[1183] Isabelle Périer, « Héros », Anne Besson, *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 168.

Si la naissance et l'enfance d'un héros de fantasy sont souvent marquées par la mort et/ou la violence, nous souhaitons ici étudier le devenir de ce topos lorsque le héros est une fille : son genre influence-t-il les violences connues ? Si ses parents survivent à sa petite enfance, quelles relations entretiennent-ils avec une enfant qui s'écarte des normes sociales ou genrées ? Peut-on constater une différence entre les mères et les pères ?

Puisque l'orphelinage est un topos « classique » en fantasy, nous allons nous pencher dans un premier temps sur les héroïnes orphelines de père et de mère de notre corpus. Un premier constat semble nuancer l'omniprésence des héros orphelins en fantasy : sur les trente-et-une guerrières recensées dans notre corpus, seules dix sont orphelines de père et de mère. De plus nous pouvons remarquer que les héroïnes les plus anciennes de notre corpus en font partie : Jirel de Joiry (Catherine Moore, 1934), Eowyn (J.R.R. Tolkien, 1954) ou encore Jaëlle (Marion Zimmer Bradley, 1976). Cette proportion moindre marque-t-elle un changement dans l'importance données aux origines familiales des héros et héroïnes de fantasy ? Nous verrons que cette présence (ou a minima l'existence) d'au moins l'un des deux parents pendant l'enfance, l'adolescence, voire la vie d'adulte de l'héroïne peut avoir une influence majeure dans sa construction et ces choix de carrière. Leur mort, quant à elle, laisse une plaie, un traumatisme, créant une première quête à réussir pour la protagoniste. C'est le cas d'Ellana dans *Le Pacte des Marchombres*, trilogie s'intéressant aux origines de ce personnage rencontré adulte dans *Les Mondes d'Ewilan*. La trilogie consacrée à Ellana s'ouvre sur l'enfance de l'héroïne et la mort de ses parents dont le convoi est attaqué par des Raïs, semblables aux orcs tolkieniens. L'héroïne est alors très jeune et le lecteur comprend mieux qu'elle ce que sous-entendent les ultimes consignes de sa mère :

> – Écoute-moi, ma princesse. Écoute-moi plus attentivement que tu ne m'as jamais écoutée.
> Malgré la terreur qui broyait son ventre, sa voix était calme et douce. Apaisante.
> – Tu vas te cacher là-dedans, poursuivit-elle. […] Tu n'auras le droit de bouger que si tu n'entends plus rien pendant un très très long moment. Aussi long qu'une nuit entière.
> – Ça fait vraiment long. Tu seras où, toi ?
> – Je ne sais pas, répondit Isaya en souriant. Je vais peut-être être obligée de partir et de te laisser seule mais tu n'auras pas peur, n'est-ce pas ? Tu es grande, tu ne pleureras pas[1184].

La petite fille de cinq ans est découverte par deux frères, qui évoqueront, à bien des égards, pour les lecteurs avertis des hobbits ou farfadets :

[1184] Pierre Bottero, *Le Pacte des Marchombres, Ellana, op. cit.*, p. 19.

> L'un et l'autre coiffés d'un étonnant chapeau fait d'écorce et de lierre vivace, vêtus de feuilles souples assemblées par des liens de chanvre, ils possédaient des visages avenants aux joues rouges et rebondies, des yeux pareils à des billes d'émeraude et un nez rond aussi imposant qu'écarlate.
> Le plus grand des deux mesurait à peine un mètre[1185].

Nous reviendrons ultérieurement sur cette famille d'adoption. On peut évoquer ici le motif de la quête identitaire car Ellana ne connaît pas le nom de ses parents, a oublié le sien et après avoir grandi à l'écart des humains, elle décide de suivre leurs traces pour tenter d'en savoir plus, comme elle l'explique à un jeune garçon avec qui elle s'est liée d'amitié :

> – […] Je ne sais rien de mes parents et je n'ai aucun moyen de découvrir quoi que ce soit en restant ici. En revanche, si je pars vers le nord, je trouverai peut-être des indices, peut-être même des gens qui les auront connus. C'est ma seule chance d'apprendre quelque chose sur mon passé.
> […]
> Ses parents.
> Elle savait qu'elle ne les retrouverait jamais. […] Ellana en était consciente. Elle partait simplement à la recherche d'informations qui lui permettraient de lier son existence actuelle à un passé.
> Elle ne se faisait aucune illusion.
> Presque aucune[1186].

Son enquête aboutit puisqu'Ellana retrouve le lieu du massacre et apprend l'identité de ses parents. La découverte d'informations sur son passé apparaît comme une séquence « naissance-mort-renaissance » telle que la décrit Isabelle Périer[1187], Ellana retrouvant le compartiment qui l'a sauvée, semblable paradoxalement à un cercueil :

> Les vestiges d'une dizaine de chariots se dressaient là, affaissés sur leurs essieux brisés, leurs timons pointant vers le ciel comme autant de malédictions muettes. […]
> Sa respiration se fit sifflante et, soudain, elle se figea.
> Ferma les yeux pour contenir les images qui, prisonnières jusqu'alors de sa mémoire, tentaient maintenant de jaillir vers sa conscience.
> Des images que pendant des années elle avait recherchées et qui aujourd'hui l'effrayaient. Non. Qui la terrifiaient.
> Elle regrettait d'être venue.
> Elle ne désirait plus savoir.
> Elle voulait repartir. […]
> Elle s'immobilisa.
> Sur un plancher ravagé, une trappe béante retenue par son ultime charnière hurlait vers elle un appel silencieux.

[1185] *Ibid.*, p. 24.

[1186] *Ibid.*, p. 111-118.

[1187] Isabelle Périer, « Héros », Anne Besson, *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 168.

> Ellana se hissa sur le chariot et, en bloquant son souffle, s'approcha de la trappe. Elle s'ouvrait sur un compartiment tout en longueur, juste assez grand pour contenir un enfant[1188].

Sayanel incarne le passeur entre passé et futur pour Ellana : c'est lui qui emmène la jeune fille voir les « chariots fantômes[1189] » et qui, plus tard, lui apprend l'identité de ses parents, ainsi que son nom.

> Sayanel avait attendu qu'elle soit remise pour lui glisser lors d'une halte :
> – Tes parents s'appelaient Homaël et Isaya Caldin.
> – Comment le sais-tu ? […]
> – J'ai posé les bonnes questions aux bonnes personnes, avait-il répondu avec un sourire. Des fermiers se rappelaient d'eux car ils étaient les seuls à voyager avec une petite fille.
> – Et… la petite fille… elle s'appelait comment ?
> Sayanel avait secoué la tête.
> – Nul ne s'en souvient.
> – Dans ce cas…
> Elle s'était interrompue le temps que ses mots se chargent de toute la force qui vibrait en elle, puis avait poursuivi :
> – … je suis et je serai toujours Ellana Caldin[1190].

Ainsi Ellana a retrouvé ses souvenirs et son nom de famille. Cette première quête achevée la jeune fille peut réfléchir à son avenir et décide d'accepter la formation de marchombre que lui propose Jilano, ami de Sayanel.

La violence est un aspect majeur en fantasy[1191] et la première violence initiale subie est souvent la mort des parents. Ellana perd ses parents lors d'une attaque, Sigarni dans *La Reine Faucon* devient orpheline suite à un assassinat, comme le lecteur l'apprend dès la première page du roman. Toutefois les informations délivrées au détour d'une description physique de la jeune femme sont à la fois peu abondantes et suggestives (meurtre, massacre), ce qui aiguise la curiosité du lecteur.

> *Her only flaw was her close-cropped hair, which shone like silver in the sunlight. It had turned grey in her sixth year, after her parents were slain. The villagers called it the Night of the Slaughterers, and no one would speak of it*[1192].
>
> Son seul défaut était ses cheveux coupés court qui brillaient comme l'argent au soleil. Ils étaient devenus gris alors qu'elle n'avait que six ans, après le meurtre de

---

[1188] Pierre Bottero, *Le Pacte des Marchombres, Ellana, op. cit.*, p. 142-143.

[1189] *Ibid.*, p. 145.

[1190] *Ibid.*, p. 146.

[1191] Florian Besson, « Violence », Anne Besson, *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 400-401.

[1192] David Gemmell, *Hawk Queen, op. cit.*, p. 3.

> ses parents. Les villageois avaient appelé l'événement « la nuit du massacre », et refusaient d'en parler[1193].

Le jeune âge de Sigarni ou d'Ellana, ainsi que la violence de l'évènement, expliquent leur perte de mémoire et par conséquent leur soif de réponses. Mais, si Ellana est aidée dans cette quête du passé, Sigarni est environnée par le silence des villageois. Même le devin Gwalch, qui fut la famille de Sigarni refuse de « li[re] dans [son] esprit[1194] » / "*read [her] mind*[1195]". Mais Sigarni insiste, elle a besoin de comprendre son passé, son vécu – « Pourquoi mes cheveux ont-ils blanchi ? Pourquoi s'est-on empressé d'enterrer les corps[1196] ? » / "*Why did my hair turn white? Why were the bodies buried so swiftly*[1197]*?*" – pour pouvoir advancer. Gwalch lui révèle alors que sa perte de mémoire a été provoquée magiquement pour sauvegarder sa santé mentale.

> *'[…] You don't remember the night of the Slaughter. You will, when the time is right. I helped take the memory from you when I found you by the pool. Madness had come upon you, girl. […] Your eyes were blank, and you were slack-jawed. I had a friend with me; his name was Taliesen. It was he – and another – who slew the Slaughterers. Taliesen told me we were going to lock away the memory and bring you back to the world of the living. We did exactly that. The door will open one day, when you are strong enough to turn the key. Tha's what he told me*[1198]*.'*
>
> – […] Tu ne te souviens pas de la nuit du massacre. Ça te reviendra en temps voulu. J'ai aidé à effacer tes souvenirs, quand je t'ai trouvée près de l'étang. Tu étais devenue folle, ma petite. […] Tu avais le regard vide et la bouche ouverte. J'étais avec un ami ; il s'appelait Taliesen. C'est lui qui, avec un autre, a tué les assassins. Taliesen m'a dit que nous allions enfermer tes souvenirs et te ramener dans le monde des vivants. C'est exactement ce que nous avons fait. Un jour, la porte s'ouvrira, quand tu seras assez forte pour en tourner la clé. C'est ce qu'il m'a dit[1199].

Ainsi, comme Ellana, Sigarni doit remonter le fil de ses souvenirs pour découvrir la vérité sur ses parents – notamment que le couple tué à ses six ans n'était pas ses véritables parents, comme pouvait le laisser suggérer l'hésitation et la formulation de Gwalch « Ton…père et sa femme » – et, après cette « renaissance », affronter son destin.

Ces évènements, se déroulant avant l'époque prise en compte par la diégèse de l'œuvre ou à son tout début, pendant l'enfance de l'héroïne, entraînent deux cas de figures : la création

---

[1193] David Gemmell, *La Reine Faucon, op. cit.*, p. 7.

[1194] *Ibid.*, p. 52.

[1195] David Gemmell, *Hawk Queen, op. cit.*, p. 51.

[1196] David Gemmell, *La Reine Faucon, op. cit.*, p. 52.

[1197] David Gemmell, *Hawk Queen, op. cit.*, p. 51.

[1198] David Gemmell, *Hawk Queen, op. cit.*, p. 52.

[1199] David Gemmell, *La Reine Faucon, op. cit.*, p. 53.

autour de la jeune enfant d'une famille d'adoption, d'un nouveau cercle familial et protecteur, ou bien l'abandon et le dénuement, situations propices aux viols et aux violences.

Les familles d'adoption présentes dans notre corpus sont variées : il peut s'agir d'un membre de la famille biologique. Ainsi, dans *Le Seigneur des anneaux*, Eowyn et son frère Eomer vivent avec leur oncle, le roi Théoden, depuis la mort de leurs parents, tandis qu'Edwenn (*Edwenn et le monde des Faës*, Charline Rose) vit dans la maison de son frère. Mais les parents de substitution peuvent être plus originaux. Nous avons évoqué les frères qui recueillent Ellana au début de la trilogie ; au-delà de leurs différences physiques, qui distinguent le peuple des « Petits » des Humains, Pilipip et Oukilip apparaissent comme des éducateurs peu communs pour la jeune enfant qu'ils ont nommée Ipiutiminelle :

> […] ils n'avaient jamais hésité à la laisser se balancer de branche en branche à vingt mètres de hauteur ou à l'envoyer seule apporter une information à un voisin habitant à…dix kilomètres. Cette éducation avait porté d'étranges fruits : Ipiu n'avait qu'une idée très relative du danger et le concept de prudence lui était parfaitement étranger. […] Les Petits qui vivaient en famille à proximité avaient tenté de leur expliquer que, humaine ou pas, Ipiu était une enfant et avait davantage besoin de sécurité affective que d'aventures, ils s'étaient heurtés à un mur d'incompréhension totale[1200].

Cette liberté, dangereuse à bien des égards, n'est pour autant pas une négligence : les deux Petits éprouvent une véritable affection pour la jeune fille et celle-ci connaît une enfance au cœur de la nature, revisitant la figure de l'enfant sauvage (on peut penser à Mowgli[1201] ou Tarzan[1202]). Le contraste avec la situation d'héroïnes comme Deirdra (*La Tueuse de dragons*) ou Cendres (*La Vie de Cendres*) est saisissant et on peut sans doute l'expliquer par le lectorat cible : Pierre Bottero destine les trilogies se déroulant à Gwendalavir à un public adolescent tandis que les œuvres de Mary Gentle ou Héloïse Côté sont pour adultes. Nous avons déjà pu évoquer l'enfance violente de Cendres, grandissant seule au milieu d'une troupe de mercenaires[1203] au début du cycle de Mary Gentle. En focalisation interne, le narrateur évoque régulièrement l'enfance de Deirdra qui a été vendue à Bradeus, formateur des tueurs de dragons :

[1200] Pierre Bottero, *Le Pacte des Marchombres, Ellana, op. cit.*, p. 36.

[1201] Rudyard Kipling, *The Jungle Book*, London, Macmillan Publishers, 1894.

[1202] Edgar Rice Burroughs, *Tarzan of the Apes*, NY, The All-Story, octobre 1912.

[1203] Chapitre 2. 1. A. a. Usages et fonctions de la prosopographie dans la construction des personnages, p. 153.

> L'insomnie était une vielle compagne : elle en souffrait depuis l'enfance, période où elle avait développé l'habitude de garder les yeux ouverts après le coucher du soleil, prête à se défendre si quiconque faisait mine de s'approcher de sa couche. Chez maître Bradeus, la nuit était encore plus redoutée que le jour, pourtant ponctué d'humiliations répétées et d'entraînements éreintants. Lorsque la nuit succédait à l'astre diurne, Deirdra devait soit suivre Bradeus dans son lit, soit repousser, la plupart du temps sans grand succès, l'un des orphelins qui logeaient avec elle et qui souhaitaient imiter leur maître[1204].

L'absence de parents peut avoir des conséquences sur le schéma narratif des romans de fantasy, cela a été dit : le désir d'apprendre la vérité sur leurs origines familiales apparaît comme un point de départ récurrent pour les héroïnes, et leur quête identitaire comme un passage obligé de leur parcours biographique. Si les causes de l'absence des parents peuvent être laissées sous silence – la mort des parents d'Eowyn n'est pas expliquée et l'absence du père d'Edwenn n'est que rapidement évoquée –, leur absence suivie de l'abandon des jeunes enfants peut également constituer l'un des points de départ majeurs de l'intrigue et dépasser le simple stéréotype du jeune héros orphelin, l'exemple le plus probant étant celui du personnage de Deirdra. La construction de ce roman repose sur l'alternance entre l'action présente et de brèves mais intenses évocations du passé de la guerrière, souvent mises en évidence par l'italique dans le texte. C'est le cas lorsque le lecteur découvre les circonstances de l'abandon de la petite fille par sa mère qui ne lui a pas même donné de nom :

> *« Dragon ! Dragon ! »*
> *Lorsque les cris d'alarme retentissent dans le village de Gortef, les paysans se précipitent dans les caveaux de leurs maisons et referment les panneaux derrière eux. Fillette reste seule à errer entre les habitations. Des larmes coulent le long de son visage et se mêlent à la morve qui s'échappe de son nez. Elle a environ six ans et traîne dans le hameau depuis quelques jours à la recherche de sa mère. Cette dernière vivait avec Fillette à Lordas, quand elle a annoncé qu'elle partait en voyage. Fillette est demeurée chez une voisine pendant quelque temps puis, comme sa mère ne revenait pas, elle a demandé à sa gardienne où sa maman était partie. La femme a regardé Fillette avec une tristesse empreinte de pitié*[1205] *[…]*

L'abandon maternel a des conséquences dramatiques pour Deirdra : sauvée par un tueur de dragons de l'attaque de ces créatures, elle est ensuite vendue par ce « sauveur » à Bradeus, qui va la violer jusqu'à sa puberté. Entourée d'hommes et de garçons violentes, Deirdra ne connaît aucune transmission mère-fille – Ellana et Sigarni sont aussi élevées par des hommes mais aimants et au cœur d'une communauté – et c'est dans l'ignorance, la culpabilisation et la

[1204] Héloïse Côté, *La Tueuse de dragon, op. cit.*, p. 120.

[1205] *Ibid.*, p. 29-30.

violence qu'elle a, par exemple, ses premières règles. Elle ne comprend pas cette perte de sang, et ne reçoit aucune explication :

> *L'adolescente nue est allongée sur un matelas si usé que la paille s'échappe par plusieurs trous de l'enveloppe d'étoffe. À ses côtés, l'homme* [Bradeus] *aussi gros qu'un minusius semble dormir. […] Tandis qu'elle contemple le plafond sombre au-dessus de sa tête, elle sent un liquide chaud couler entre ses cuisses. […] elle constate qu'elle perd bel et bien du sang. Ce n'est pas nouveau. Son premier saignement remonte à l'âge de six ans, la première fois que Bradeus est entré en elle. Or, cette nuit, son maître ne l'a pas déchirée en la pénétrant. En outre, aucun des autres apprentis ne l'a agressée depuis des jours. […]*
> *« Regarde ce que tu as fait à mon lit ! […] Tu n'es qu'une souillon, une salope ! » s'écrie Bradeus.*
> *Il la tire brutalement en arrière et la jette sur le plancher. Tout en l'insultant avec une hargne d'une virulence exceptionnelle, il la bat vigoureusement*[1206].

Ce flux de souvenirs jaillit alors que Deidra approche du lieu de vie de Bradeus. Ce retour est nécessaire pour l'enquête qu'elle mène avec Thad, mais il apparaît également indispensable pour la jeune femme qui doit surmonter son passé. Comme Ellana et Sigarni, elle revient sur les lieux de son traumatisme, mais il ne s'agit pas des reliefs d'un champ de bataille (Ellana) ou d'un étang apaisant[1207] (Sigarni) : Bradeus vit encore et continue à former des tueurs de dragons.

> « Ainsi, tu es revenue », constata-t-il.
> Deirdra serra les doigts autour de ses rênes au point que celles-ci s'imprimèrent dans ses paumes. À l'instar de la grange, Bradeus n'avais pas changé […] hormis pour les fines rides qui striaient son front, les coins de ses yeux et de sa bouche, le temps ne paraissait pas avoir eu de prise sur le colosse[1208].

La confrontation est extrêment difficile pour la jeune femme[1209] qui, comble de l'horreur, découvre une petite fille dans la maison de Bradeus, Jiria, dans laquelle elle peut se revoir enfant

---

[1206] *Ibid.*, p. 240-242.

[1207] « C'était toujours là qu'elle se rendait lorsqu'un évènement la laissait triste ou furieuse. C'était là qu'on l'avait retrouvée, la nuit du massacre de ses parents. Elle était alors simplement assise près du saule, le regard vide, les cheveux blonds devenus blancs comme neige. Sigarni ne gardait aucun souvenir de cette nuit-là. Elle se rappelait seulement que l'étang était le seul endroit sûr dans un monde où l'incertitude régnait. », David Gemmell, *La Reine Faucon, op. cit.*, p. 50. "*This was where she always came when events left her saddened or angry. It was here she had been found on that awful night when her parents were slain: she was just sitting by the willow, her eyes vacant, her blonde hair turned white as snow. Sigarni remembered nothing of that night, save that the pool was the one safe place in a world of uncertainty.*", David Gemmell, *Hawk Queen, op. cit.*, p. 49.

[1208] Héloïse Côté, *La Tueuse de dragons, op. cit.*, p. 253.

[1209] « En passant devant Deirdra, [Bradeus] lui adressa un sourire railleur. Elle crut déceler le fantôme de la grimace affamée qu'elle avait appris à redouter. Les larmes picotèrent ses yeux. Elle mordit sa lèvre inférieure au sang pour ne pas pleurer. », *ibid.*, p. 254.

et victime. Mais cette enfant sera la dernière victime du violeur : Deirdra est déterminée à se venger. À nouveau, le récit des événements s'interrompt au profit du jaillissement d'un souvenir :

> Le battant de la chambre était fermé. Elle y colla son oreille et perçut un faible râle.
> *Elle a six ans et elle est étendue sur le lit. Complètement nue, le corps couvert d'ecchymoses, elle gémit doucement. Un liquide rouge s'échappe de son nez et de ses lèvres fendues. Maître Bradeus est debout à côté de la couche et la contemple d'un air glacial. Ses mains sont souillées d'un sang qui n'est pas le sien […]*
> *« La prochaine fois, tu y penseras à deux fois avant de me dire non ! » prévient-il l'enfant avant de quitter la pièce.*
> La rage embrasa l'esprit de Deirdra[1210].

Le souvenir préfigure le surgissement d'un autre corps d'enfant nu dans cette scène. Toutefois le tableau s'est inversé :

> L'apprentie aux cheveux roux se tenait debout à côté du lit. Elle était nue, une lame ensanglantée à la main. Le liquide rouge ruisselait de l'arme et maculait sa peau claire, ainsi que les draps défaits. Sur la couche gisait l'énorme corps dévêtu de Bradeus[1211].

Après un ultime échange, Deirdra achève Bradeus, s'acharnant sur son corps jusqu'à ce que « petit à petit, l'épuisement commen[ce] à affaiblir son bras[1212] ». Ce chapitre, central dans le roman[1213], se clôt sur le départ de Thad, de la jeune Jiria et de Deirdra qui « tourn[e] le dos à son enfance malheureuse[1214] ». Cette représentation de la violence féminine comme vengeance ou réparation suite à une première violence subie n'est pas exclusive à la fantasy : nous avons étudié dans le cadre d'un mémoire de recherches[1215] les criminelles mises en scène dans les romans policiers écrits par des femmes. Ce qui avait particulièrement attiré notre attention était la solidarité qui se créait entre la criminelle et l'enquêteur•rice, ce que nous avons développé dans le cadre du colloque *Figures et personnages de criminelles, des Histoires Tragiques au roman policier*, organisé par Ariane Ferry et Sandra Provini à l'Université de Rouen-Normandie du 7 au 9 juin 2017[1216]. On peut voir à travers ces œuvres très contemporaines un

---

[1210] *Ibid.*, p. 269.

[1211] *Ibid.*

[1212] *Ibid.*, p. 271.

[1213] Central par son sujet mais aussi sa place dans le roman, septième sur treize chapitres.

[1214] *Ibid.*, p. 276.

[1215] Angélique Salaun, « Enquêtrices et criminelles dans le roman policier féminin », mémoire de master Lettres dirigé par Ariane Ferry, Université de Rouen, 2012-2014.

[1216] « Et si " le véritable crime était en amont ? " : ambivalences de la relation entre criminelles et enquêteurs dans le roman policier féministe (Maria Antonia Oliver, Amanda Cross, Maud

changement idéologique : alors qu'un meurtre est par définition condamnable, il peut être aujourd'hui excusé, ou au moins compréhensible, lorsqu'il s'agit d'une réponse à une première violence subie. C'est encore plus notable dans les romans policiers quand l'enquêteur•rice aide la coupable à échapper à la justice qui n'a pas su l'aider en tant que victime mais serait prompte à la condamner en tant que criminelle.

Si la justice et les principes moraux sont plus fluctuants en fantasy – faire justice soi-même y est plus largement admis – il est notable que la violence féminine peut se déployer et être acceptée par les autres personnages et par les lecteurs : personne ne plaint le sort de Bradeus dans *La Tueuse de dragons*.

Le topos du jeune orphelin semble donc prendre une tout autre envergure dans certains romans de notre corpus. Les auteurs peuvent choisir d'investir pleinement la thématique de l'abandon et ses conséquences, les questionnements et les virtualités en termes d'intrigue. Un certain nombre d'héroïnes s'engagent dans une enquête identitaire avant de pouvoir accomplir leur destin. Cette enquête implique pour elles un retour sur les lieux clefs de leur enfance : le lieu de l'attaque qui a causé la mort des parents pour Ellana et Sigarni, celui d'un apprentissage violent pour Deirdra. Pour cette dernière, la vengeance a valeur d'exorcisme : après le chapitre que nous venons d'évoquer, les souvenirs qui interfèrent avec la progression du récit ne concernent plus son enfance, mais d'autres épisodes de son passé dont sa relation amoureuse avec Saras dont il sera question ultérieurement[1217]. On peut ainsi interpréter différemment la séquence « naissance-mort-renaissance » évoquée par Isabelle Périer[1218] : la mort est à la fois celle des parents, mais aussi la fin de l'innocence pour les héroïnes, rarement épargnées pendant leur enfance. La renaissance consiste alors à la reconstruction de souvenirs épars ou oubliés ou bien une vengeance libératrice.

Après ce premier développement sur les quelques exemples d'orphelines de notre corpus, venons-en aux héroïnes élevées par leurs parents. Si l'absence peut avoir des conséquences néfastes, on l'a vu dans les romans de notre corpus, la présence des parents peut avoir des conséquences bien plus importantes encore. Plus de la moitié de nos héroïnes (seize guerrières

---

Tabachnik) », communication dans le cadre du colloque *Figures et personnages de criminelles, des Histoires Tragiques au roman policier*, organisé par Ariane Ferry et Sandra Provini à l'Université de Rouen-Normandie du 7 au 9 juin 2017.

[1217] Chapitre 2. 2. A. c. Aimer/Guerroyer, p. 275.

[1218] Isabelle Périer, « Héros », Anne Besson, *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 168.

de notre corpus sur trente-et-une) ont bénéficié de la présence de leurs deux parents pendant leur enfance, mais les relations avec eux sont rarement montrées comme sereines. Désintérêt parental, voire désamour, révolte, conflits et violences sont largement mis en scène dans les romans de fantasy de notre corpus, qui représentent rarement la sphère familiale et les relations qui s'y développent de manière positive. Pourtant, sur ce tableau d'ensemble plutôt sombre, se détachent deux cellules familiales étonnamment aimantes et bienveillantes : la famille de Jéhanne (*La Pucelle de Diable-Vert*, Paul Beorn) et celle de Sarène (*Elantris*, Brandon Sanderson).

Présentée comme une gitane saltimbanque dans le premier tome, Jéhanne dévoile son passé et ses origines au lecteur et à son ami emperlé, Abel, dans le second tome : si son père était bien un gitan, sa mère « était fille d'un petit nobliau du sud de la Province, le baron de l'Arque, mais elle avait renié sa famille et perdu son titre[1219]. Lorsque son père choisit cette noble en secondes noces, les gitans n'acceptent pas les origines *terriennes* de la mère de Jéhanne. Les différences physiques et culturelles sont trop importantes :

> Noble elle était, menue, taiseuse, et connaissant ses lettres. Son visage était trop fin pour une fille de peuple et quand elle parlait, l'on croyait entendre la femme d'un gouverneur. Trop raffinée, trop différente, et puis c'était une *terrienne :* non Gitane de sang, elle était de ces gens qui vivent et demeurent sur un morceau de terre et qui se réclament d'elle[1220].

Ces préjugés quant à l'origine terrienne de la mère génèrent des tensions qui vont s'accentuer pour une autre raison, dont l'héroïne prend conscience avec douleur alors qu'elle est encore enfant :

> Comme il était horrible, ce souvenir, et comme elle aurait préféré l'oublier tout à fait. Jyl-Anna[1221] avait onze années de jeunesse à cet été maudit. L'on venait de lui révéler […] que son cher Pà, son Pà qu'elle adorait, n'était pas vraiment son Pà. Que sa mère Dame Edeline était déjà grosse lorsqu'elle l'avait épousée. Pire, l'on prétendait qu'elle était grosse de son propre père à elle, un homme violent et possessif, et que c'était pour échapper à ce malfaisant qu'elle avait fui avec la troupe et encombré Anto de sa présence[1222].

[1219] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, le hussard amoureux, op. cit.*, p. 16.

[1220] *Ibid.*, p. 16.

[1221] C'est le véritable prénom de Jéhanne, qu'elle doit abandonner en quittant la caste des Gitans.

[1222] *Ibid.*, p. 18.

Malgré cette situation familiale compliquée et source de souffrances, Jéhanne a la rare chance d'avoir des parents aimants, comme le prouve leur dernière entrevue, alors que la jeune fille est bannie du clan des Gitans pour trahison :

> J'ai trouvé Pà et Mà à la « Dame Lorrayne », dans la moitié de roulotte. S'ils m'avaient dit de me livrer, ou même s'ils m'avaient chassée, j'aurais donné ma tête. Mais ils furent heureux de me voir, je pouvais le lire dans leur cœur, et ils m'ont dit…ils m'ont dit, l'un après l'autre… que je serais toujours leur fille. Que mon nom, pour eux, n'était pas perdu[1223].

Son enfance s'achève brusquement à onze ans, mais elle aura eu des parents aimants et rassurants en dépit des épreuves et difficultés rencontrées. Contrairement à bien des héroïnes de notre corpus, Jéhanne ne ressent pas de haine envers les hommes ou tout autre tranche de la population.

Sarène, l'héroïne d'*Elantris*, peut également compter sur le soutien de ses parents, plus particulièrement de son père qui apparaît régulièrement dans le roman. Sarène est la princesse du modeste royaume de Téod qu'elle quitte au début du roman pour épouser le prince Raoden qui règne sur l'Arélon. Ce mariage arrangé prend fin avant d'être consommé, « Sarène descend[an]t à quai pour se découvrir veuve[1224] » / "*Sarene stepped off of the ship to discover that she was a widow*[1225]". La mort de Raoden est annoncée mais le lecteur sait qu'il s'agit pour le roi de cacher la vérité : Raoden a été frappé par la malédiction d'Elantris et condamné à l'exil dans l'ancienne cité surnommée la cité des dieux. Sarène se considère longtemps comme veuve car elle est légalement l'épouse de Raoden :

> *"I never liked that clause in the wedding contract, my lady," said Sarene's companion—a melon-sized ball of light hovering at her side.*
> *[…]*
> *The wedding contract had been a fifty-page beast of a document, and one of its many stipulations made her betrothal legally binding if either she or her fiancé died before the actual wedding ceremony.*
> *"It's a fairly common clause, Ashe," she said. "That way, the treaty of a political marriage isn't voided if something happens to one of the participants. I've never seen it invoked*[1226]*."*
>
> « Je n'ai jamais aimé cette clause du contrat de mariage, madame », déclara son compagnon, une boule de lumière de la taille d'un melon qui planait à ses côtés. […]

[1223] *Ibid.*, p. 177.

[1224] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 35.

[1225] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 15.

[1226] *Ibid.*, p. 15.

> Le document, un monstre de cinquante pages, stipulait entre autres que leurs fiançailles seraient considérées comme une union légale dans le cas où l'une ou l'autre des deux parties mourrait avant la cérémonie proprement dite.
> « Il s'agit d'une clause très répandue, Ashé. Ainsi le traité d'alliance que permet un mariage politique reste valide. Je ne l'avais cependant jamais vue appliquée[1227].

L'ironie de la situation n'échappe pas à la jeune fille qui s'exclame : « Père va rire à s'en décrocher la mâchoire. Je passerai en vain ma vie à faire oublier cela[1228]. » / "*Father is going to laugh himself sick when he hears about this. I'll never live it down*[1229]". Cette certitude quant à la réaction paternelle à venir est une première surprise pour le lecteur : la relation père-fille suggérée ici semble bien moderne malgré leur rang de roi et princesse. Cette hypothèse se confirme lorsque le lecteur assiste au premier échange entre Sarène et son père après son arrivée en Arélon. De manière inattendue au vu des enjeux – une alliance entre deux royaumes face à un tiers plus puissant et belliqueux –, le roi s'inquiète d'abord du bonheur personnel de sa fille :

> *"Oh, honey…" her father whispered. "My little Sarene. I had so hoped this would work out—you don't know how your mother and I prayed that you would find happiness there. […] We shouldn't have gone through with this*[1230]*."*
>
> — Oh, ma chérie… ma petite Sarène, souffla-t-il. J'espérais tellement que tout se passerait bien… Si tu savais combien ta mère et moi avons prié pour que tu trouves enfin le bonheur là-bas ! […] Nous n'aurions jamais dû consentir à cet arrangement[1231].

Confirmant le renversement du topos de la princesse mariée contre son grè, c'est Sarène qui réaffirme l'importance politique et stratégique de son mariage dans sa réponse :

> *"I would have made you, Father," Sarene said. "We need the treaty with Arelon far too badly. Our armada won't keep Fjorden off our shoes for much longer—the entire Svordish navy is under Wyrn's command*[1232]*."*
>
> – Je t'y aurais contraint, Père. Nous avons trop besoin du traité avec l'Arélon. Notre armada ne tiendra plus longtemps le Fjorden à l'écart de nos côtes. Toute la marine svordoise est passée sous le commandement du Wyrn[1233].

[1227] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 35-36.

[1228] *Ibid.*, p. 37.

[1229] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 17.

[1230] *Ibid.*, p. 27.

[1231] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 53.

[1232] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 28.

[1233] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 53.

Le roi de Téod propose même à Sarène de « rentrer à la maison[1234] » et d'« annuler le contrat […] quoi que dise la loi[1235]. » / "*come home*[1236]" *and* "*void the contract […] no matter what the laws say*[1237]." Proposition qu'elle refuse pour le bien commun. Dans cette relation « moderne » entre un père et sa fille, c'est Sarène qui décide de son destin. Ce premier échange se clôt sur une pique plus légère du roi, faisant écho à l'annonce de Sarène quant à la réaction de son père :

> *"Wait a minute, 'Ene," he said […] "Let me get your mother—she'll want to speak with you." Then, after a moment, he chuckled, continuing. "She's going to faint dead away when I tell her you've already killed off poor Raoden*[1238]*."*
>
> « Reste là, dit-il […] je vais chercher ta mère. Elle tiendra à te parler. » Puis il gloussa. « Elle va tomber dans les pommes quand je lui aurai dit que tu n'as pas perdu ton temps pour tuer ce pauvre Raoden[1239].

Le verbe « glousser » / "*chuckle*" appliqué à un roi peut apparaître incongru, mais son effet est de suggérer la tendre affection qui lie le père à sa fille – tout comme l'emploi d'une forme abrégée et peu protocolaire de son prénom, « 'Ène », pour s'adresser à elle, détail que gomme la traduction. Une telle relation entre un roi et sa fille est unique en son genre dans notre corpus, et nous reviendrons plus longuement sur les liens entre père et fille dans les romans de fantasy de notre corpus. Retenons dès à présent, puisque nous allons traiter les relations entre père et fille plus loin, qu'à l'exception de Jéhanne et de Sarène, nos héroïnes ont grandi dans un climat familial perturbé et qu'elles s'opposent généralement à leurs parents. On ne remarque donc pas une spécificité propre aux personnages féminins : les relations familiales sont le plus souvent montrées comme conflictuelles dans le genre de la fantasy, dont les héros sont de jeunes adolescents ou adultes, en révolte contre les lois parentales.

Afin d'examiner plus précisément les relations entretenues par les guerrières de notre corpus avec leur père et leur mère, nous aimerions étudier ces relations séparément à partir du questionnement suivant : quelles sont les différences de traitement, de schéma entre les relations mères-filles et pères-filles ? La violence ou le désamour sont-ils des motifs

---

[1234] *Ibid.*, p. 53.

[1235] *Ibid.*, p. 53.

[1236] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 28.

[1237] *Ibid.*, p. 28.

[1238] *Ibid.*, p. 29.

[1239] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 54-55.

récurrents ? Si la jeune guerrière est en conflit avec l'un d'entre eux, peut-elle trouver un soutien chez le deuxième parent ? Qu'est-ce qui se joue dans les processus de transmission, d'éducation, d'initiation au monde avec le père / avec la mère ?

Nous commencerons par les relations pères-filles. Deux schémas très distincts semblent émerger, une fois écarté celui du père absent ou décédé très tôt dans la vie de l'enfant, le premier étant une relation abusive et violente, le second une relation fondée sur l'apprentissage et la transmission de savoir.

Si un personnage masculin peut se contenter d'être un héros partant à l'aventure pour accomplir une quête dont la résolution permet la sauvegarde d'un royaume ou du monde entier, accomplissant ainsi le programme inscrit dans l'horizon d'attente du lecteur, le choix d'un personnage féminin permet d'aborder des sujets plus atypiques et féminins dans une œuvre de fantasy. Les auteurs font un écart par rapport au genre littéraire mais s'inscrivent, il nous semble, dans les préoccupations actuelles. C'est ce que nous cherchons à faire apparaître à travers l'ensemble de cette étude. L'un de ces sujets consiste dans les violences faites aux femmes et notamment le viol. En France, 74% des viols sont commis par une personne connue de la victime et 25% le sont par un membre de la famille[1240] selon des chiffres de l'enquête Insee parue en 2008. De tels chiffres semblent concorder avec ce qui est observable dans la population romanesque mise en œuvre par notre corpus qui comporte plusieurs exemples de viols (ou tentatives de viol) commis par le père de l'héroïne. Le sort de Piria, dans la trilogie *Troie* de David Gemmell, en offre un exemple frappant.

Elle est le personnage majeur du deuxième tome, et le lecteur la suit dans sa quête pour retrouver Andromaque, son amante sur l'île de Théra[1241], et la sauver d'un danger identifié par une prophétesse dans une vision. Sauvage et peu bavarde, cette jeune femme se livre peu aux personnages qui l'accompagnent, Calliadès et Banoclés. Toutefois, elle est présentée immédiatement comme une victime de la violence masculine, puisqu'ils la rencontrent alors qu'elle a été capturée par des pirates.

> *From where they stood, on the deck of the second vessel, both men could see what followed. The crew gathered around her, tearing off her white tunic, and ripping away the expensive belt. Kalliades had turned away in disgust. […] The woman had been dragged across the beach and into a small stand of trees by the captain of the*

[1240] http://www.contreleviol.fr/les-chiffres/, consultée le 05 décembre 2019.

[1241] Île sacrée où les hommes sont interdits : la communauté qui y vit et son mode de fonctionnements sont évoqués au chapitre 8 du premier tome.

> *second ship, a burly Kretan with a shaved head. She had seemed docile then, her spirit apparently broken*[1242].
>
> Ils furent témoins de ce qui s'ensuivit. Les hommes d'équipage se rassemblèrent autour d'elle et lui arrachèrent sa tunique blanche et sa ceinture coûteuse. Écoeuré, Calliadès se détourna. […] Le capitaine du second navire, un Crétois massif au crâne rasé, traîna la femme sur la place, puis dans un bosquet. Elle semblait docile et brisée[1243].

La jeune femme ne conserve pas longtemps son statut de victime aux yeux du lecteur et de Calliadès, puisque « c'était une ruse. Pendant que le capitaine la violait, elle parvint à sortir sa dague du fourreau et lui coupa la gorge. Personne ne les vit, et le cadavre ne fut pas découvert aussitôt[1244]. » / "*It had been a ruse. As the captain raped her, she had somehow managed to pull his dagger from its sheath, and rip the blade across his throat. No-one saw it, and it was some time before his body was found*[1245]." Le peu d'estime qu'elle porte aux hommes[1246] semble justifié par cette expérience que Calliadès trouve écoeurante, mais le lecteur apprend plus tard qu'il ne s'agissait pas pour la jeune femme de sa première agression sexuelle. Son père, Pélée, roi de Thessalie et père d'Achille l'a violée des années auparavant. C'est par un rêve-souvenir que le lecteur découvre le passé de Piria qui cache sa véritable identité. Ce choix du flash-back est similaire à ceux faits par l'autrice de *La Tueuse de dragons* : les souvenirs traumatiques jaillissent sans crier gare.

> *Awake now, in the light of a golden dawn, the dream still clung to her like sea mist upon rock. Piria shivered. He had not been cruel when she was young. […] Then a change had come over him. Looking back, she understood now that it mirrored the pubescent change in her. His eyes were on her often, his manner becoming more surely and cold. Piria had been perplexed at the time.*
> *On that terrible day understanding had arrived like a lance. She had been sitting naked with her brother when their father had stormed down the rock path, shouting abuse at her, calling her a whore. […] It was mystifying, for she and her brother had swum naked together throughout childhood. […] When Achilles had gone he grabbed Piria by the hair.*
> *'You want to cavort with men, slut? Then I shall teach you what that means.'*
> *Even now she could not suffer the memory of the rape that followed, and closed her mind to it*[1247] *[…]*

[1242] David Gemmell, *Troy, shield of thunder*, *op. cit.*, p. 34.

[1243] David Gemmell, *Troie, le bouclier du tonnerre*, *op. cit.*, p. 33.

[1244] *Ibid.*, p. 33.

[1245] David Gemmell, *Troy, shield of thunder*, *op. cit.*, p. 34.

[1246] « Tous les hommes sont des traîtres, vils, concupiscents et dénués de pitié. », David Gemmell, *Troie, le bouclier du tonnerre*, *op. cit.*, p. 50. "*All men are betrayers. Vile, lustful and devoid of pity*", David Gemmell, *Troy, shield of thunder*, *op. cit.*, p. 50.

[1247] David Gemmell, *Troy, shield of thunder*, *op. cit.*, p. 148-149.

> Désormais réveillée dans la lumière d'une aube dorée, Piria sentit le rêve s'attarder en elle, comme de la brume sur les rochers. Elle frisonna. Son père n'avait pas été cruel quand elle était petite. […] Puis son père avait changé. En y réfléchissant, *a posteriori*, elle comprenait désormais que cette modification avait suivi de près sa puberté. Il la regardait souvent, et il était plus renfrogné et plus froid. À l'époque, Piria n'avait pas compris ce qui se passait.
> Puis, un jour terrible, l'évidence l'avait frappée comme un coup de lance. Elle était assise, nue, à côté de son frère quand son père était arrivé en trombe et l'avait traitée de prostituée, en hurlant de colère. […] elle fut sidérée, car son frère et elle nageaient ensemble nus depuis leur enfance. […] Quand Achille eut disparu, il saisit Piria par les cheveux.
> – Tu veux t'amuser avec les hommes, garce ? Je vais te montrer ce qu'il en est !
> Même à ce jour, elle ne pouvait pas supporter les souvenirs du viol qui avait suivi ; elle le repoussa au fond de son esprit[1248] […]

Cet évènement traumatique, à l'image des viols à répétition subis par Deirdra, a porté atteinte à son intégrité physique et psychique et caractérise le personnage, dont la quête, inscrite dans un espace qu'elle parcourt, se lie à un processus de guérison intérieure : sa haine des hommes s'apaise grâce à Calliadès, guerrier qui l'accompagne sans lui imposer sa présence, l'aidant à retrouver Andromaque pour la sauver.

Kaede, l'héroïne du *Clan des Otori* est également confrontée à la violence de son père. À l'inverse de Piria, elle échappe d'abord à l'agression d'un inconnu alors qu'elle est gardée comme otage chez un puissant seigneur.

> *'Come on, Kaede, show me you're not a boy!'*
> *He grabbed her by the right hand and pulled her close to him, pushing one leg between hers, forcing her tighs apart. She felt the hard bulge of his sex against her, and with her left hand, almost without thinking, she jabbed the knife into his neck*[1249].
>
> – Allez, Kaede, montre-moi que tu n'es pas un garçon !
> Il l'attrapa de sa main droite et l'attira contre lui en introduisant de force sa jambe entre les cuisses de la jeune fille. Elle sentit la pression de son sexe durci et leva sa main gauche, presque sans réfléchir, pour planter le couteau dans la nuque de son agresseur[1250].

Ce n'est que plus tard dans le cycle, lorsqu'elle retrouve le domaine familial, qu'elle doit affronter son père. Alors que Kaede est « résolu[e] de s'initier à l'art d'administrer un domaine, de parler aux fermiers, d'entraîner des soldats et de livrer des batailles, tout ce qu'on aurait enseigné à un fils dès sa naissance[1251] » / "*resolv[e] she would find out how to run the estate,*

[1248] David Gemmell, *Troie, le bouclier du tonnerre, op. cit.*, p. 156-157.

[1249] Lian Hearn, *Across the Nightingale Floor, op. cit.*, p. 40.

[1250] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, le silence du rossignol, op. cit.*, p. 64-65.

[1251] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, les neiges de l'exil, op. cit.*, p. 117.

how to speak to the farmers, how to train men and fight battles, everything a son would have been taught from birth[1252]", son père réaffirme ce qu'est le rôle attendu d'une épouse :

> *'A wife should be obedient and, if possible, beautiful. Men don't want women who think like them*[1253]*.'*
>
> – Il convient qu'une épouse soit obéissante. Et belle, si possible. Les hommes ne veulent pas d'une femme qui pense, ils sont là pour ça[1254].

C'est donc à contrecœur et contre ses convictions profondes que Sire Shirakawa instruit sa fille, mais en la censurant pour exprimer sa désapprobation : « il lui semblait que son père ne choisissait les ouvrages qu'il lui donnait à lire que pour leurs jugements sévères sur les femmes[1255]. » / "*she thought her father selected works for her to read simply because they said such harsh things about women*[1256]." La volonté d'indépendance de la jeune femme, son mode de vie et l'annonce de sa grossesse hors mariage emportent le reste de raison de Sire Shirakawa. Incapable de se suicider, il rejette la responsabilité de son état et de sa faiblesse sur sa fille « monstrueuse », parce que ne correspondant pas au modèle féminin qu'il lui a prescrit, tout en lui avouant les désirs incestueux qui l'animent, façon de la réduire à un corps désirable et maîtrisable. Le viol et la possession brutale de sa fille lui apparaissent comme le moyen de reconquérir une virilité que tout en elle menace :

> *'I cannot do it,' he wailed. 'My courage has all gone. You have sapped me, unnatural woman that you are. You have taken my honour and my manhood. […] He reached out and grabbed her, pulling at her garments. 'Let me see you,' he cried. 'Let me see what other men desire! […]'You are beautiful,' he shouted. 'I admit it. I have desired you. While I taught you I lusted after you. It was my punishment for going against nature. I am completely corrupted by you. […]*
> *Held both her wrists in his left hand and pulled her towards him. With his right hand he reached under her hair, drew it aside, bent over her and put hi slips on the nape of her neck*[1257]*.*
>
> – Je ne peux pas, gémit-il. Tout mon courage s'est évanoui. Monstre à visage de femme ! tu as miné mes forces, tu m'as dérobé mon honneur et ma virilité. […]
> Il l'empoigna et tira sur ses vêtements en criant :
> – Laisse-moi te voir un peu ! Montre-moi ce qui excite le désir des autres hommes ! […] Il faut avouer que tu es belle, s'écria-t-il. Je t'ai désirée. Pendant que je te donnais tes leçons, je te convoitais. C'était mon châtiment pour avoir enfreint les lois de la nature. Tu m'as corrompu jusqu'à l'os. […]

[1252] Lian Hearn, *Grass for his pillow*, *op. cit.*, p. 84.

[1253] *Ibid.*, p. 87.

[1254] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, les neiges de l'exil*, *op. cit.*, p. 121.

[1255] *Ibid.*, p. 123.

[1256] Lian Hearn, *Grass for his pillow*, *op. cit.*, p. 89.

[1257] *Ibid.*, p. 116.

> De la main gauche, il emprisonna ses poignets et l'attira vers lui. Il glissa sa main droite sous les cheveux de la jeune fille, les écarta, se pencha sur elle et posa ses lèvres sur sa nuque[1258].

Kaede n'échappe au viol qu'en raison du meurtre de son père par un allié. Sire Shirakawa reproche à Kaede (et à ses sœurs cadettes) de ne pas être un garçon, voire de s'être substituée aux fils qu'il aurait dû avoir : « Mes vrais enfants, ce sont les fils que je n'ai jamais eus, puisque toi et tes maudites sœurs avez pris leur place. Tes pouvoirs démoniaques ont dû les tuer dans le ventre de votre mère [1259]! » / "*My real children are the sons I never had ; the sons you and your cursed sisters took the place of. Your demonic powers must have killed them in your mother's womb*[1260] *!*". Il n'est pas le seul père de notre corpus en manque de fils, mais ce manque n'affecte pas nécessairement la qualité des relations entre père et fille.

Dans le second schéma relationnel que nous voudrions évoquer ici, majoritaire dans notre corpus d'étude dans le cas où les parents de l'héroïne sont vivants, la figure paternelle tend à se confondre avec celle du maître, le père constituant un modèle à suivre pour les jeunes guerrières. Qu'il soit biologique, putatif ou adoptif, c'est en effet grâce à leur père que les héroïnes peuvent acquérir des compétences traditionnellement masculines : le maniement des armes, la chasse ou le pistage. On pense immédiatement à Katniss Everdeen qui dévoile au début du premier tome d'*Hunger Games* l'importance des savoirs transmis par son père pour faire survivre sa famille. Dans le roman de Paul Beorn, *Calame*, Maura apprend également à connaître la forêt grâce à son père adoptif, qui est garde-chasse :

> Avec sa voix d'amoureux des bêtes, mon père pouvait passer des heures à m'expliquer la différence entre les traces de pattes des gloutons et celles des loutres, entre les poils de lynx roux et ceux du chat sauvage. Moi, je l'écoutais avec de grands yeux. Dès que j'ai eu sept ou huit ans, mon père a commencé à m'emmener dans leurs tournées les plus faciles. Ils m'ont montré comment pister la belette et le renard, tirer à l'arc, tailler des javelines… J'avais perdu mes amies, mais j'avais découvert la forêt de Kenmare, et mon père m'a appris à l'aimer[1261].

La plupart des sociétés présentées étant patriarcales, il peut être étonnant de voir émerger ces liens et transmissions d'un père à sa fille. Mais pour la plupart de ces personnages leur fille est leur seul enfant, le seul héritier de leurs connaissances et savoir-faire ainsi que de leurs biens. Contrairement à Sire Shirakawa, ces pères dépourvus de fils vont choisir de transgresser

---

[1258] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, les neiges de l'exil*, *op. cit.*, p. 156-157.

[1259] *Ibid.*, p. 156.

[1260] Lian Hearn, *Grass for his pillow*, *op. cit.*, p. 116.

[1261] Paul Beorn, *Calame, les deux visages*, *op. cit.*, p. 46-47.

l'ordre établi pour leur fille. L'exemple le plus pertinent sur cette tentative de transmission est Kaelynn dans *La Maîtresse de guerre*. Le roman de Gabriel Katz s'ouvre sur la naissance de l'héroïne. L'annonce de son sexe est longuement retardée avant de tomber comme un couperet et de provoquer les effets décrits ici :

> Le village était en *deuil.* Devant une grande maison au toit couvert de neige, un groupe d'hommes se tenait *en silence*. Ils étaient tous là, malgré le froid, […] il ne manquait que Horn, le maître d'armes, et c'était lui qu'on attendait. […] Les villageois se dispersaient quand résonna le grondement sourd d'un galop sur la neige. C'était lui. […] il prit conscience que les yeux se détournaient pour éviter son regard. […] il pâlit comme *un mort.*
> – Qu'est-ce qui se passe ?
> Personne n'osa lui répondre.
> – Ma femme ? Elle est…
> – Non, ta femme va bien, Horn.
> – Alors c'est l'enfant ? Ne me dites pas que…
> Cet enfant, c'était le rêve d'une vie. Quinze ans déjà que le maître d'armes et sa femme essayaient d'avoir un enfant […] Valenia prenait de l'âge, les sages-femmes disaient que bientôt il serait trop tard. Horn avait refusé de la répudier, malgré les conseils des anciens ; il l'aimait comme au premier jour, elle et elle seule lui donnerait un héritier. […]
> – L'enfant aussi se porte bien, répondit le forgeron.
> – Eh bien alors ? tonna Horn. Pourquoi vous faites tous une tête d'*enterrement* ?
> – C'est que… […] C'est une fille[1262].

Le champ lexical de la mort crée un contraste saisissant avec le sujet de cette séquence, une naissance, jusqu'à la révélation de l'information : l'héritier tant attendu par le couple n'est pas du sexe espéré, mais son éducation sera fortement genrée : c'est « comme un garçon » que Kaelyn sera élevée.

> Depuis qu'elle avait été en âge de tenir un bâton, ses armes avaient été les mêmes que celles des hommes. Son père avait tant voulu un enfant pour lui succéder, envers et contre tous il avait tout misé sur elle. Et s'il n'était pas mort d'une mauvaise fièvre au matin de ses quinze ans, Kaelyn aurait repris sa charge – il avait même payé un clerc dans la vallée pour officialiser son héritage. La collection d'épées, la clientèle, la petite école, tout lui aurait appartenu[1263].

L'expression « envers et contre tout » illustre l'audace dont fait preuve Horn en choisissant d'élever Kaelyn comme l'héritier qu'il aurait aimé avoir. Toutefois l'utilisation du conditionnel et de la proposition subordonnée conjonctive de condition annonce au lecteur l'échec du projet d'Horn pour Kaelyn, échec sur lequel nous reviendrons ultérieurement. Ephron Vestrit, dans *Les Aventuriers de la mer*, est également en mal d'héritier mâle puisqu'il a eu deux filles : si la

[1262] Gabriel Katz, *La Maîtresse de guerre, op. cit.,* p. 9-11. Nous soulignons.

[1263] *Ibid.,* p. 39.

première se conforme parfaitement au rôle assigné aux femmes, la seconde fille, Althéa, montre une véritable passion pour la navigation. Son caractère aventureux et intrépide comble son père qui la prend sous son aile et la laisse naviguer avec lui. Kyle, le gendre d'Ephron, tente d'humilier Althéa en affirmant qu'elle n'est là que pour remplacer le fils qu'Ephron n'a jamais eu :

> *You believe that because your father has allowed you to play at sailoring you know how to command a vessel. You've come to believe you're destined to captain your father's ship. You're wrong. Your father only brought you aboard because he had no sons of his own. He as much as told me so*[1264] *[...]*
>
> Vous croyez que, parce que votre père vous a laissée jouer au matelot, vous connaissez toutes les ficelles du métier, et vous vous êtes convaincue que vous étiez destinée à commander le navire de votre père. Eh bien, vous vous trompiez : votre père vous a embarquée uniquement parce qu'il n'avait pas de fils ; c'est lui-même qui me l'a révélé[1265] […]

Althéa ne se considère pas comme « le substitut d'un fils : elle devait devenir l'héritière d'Ephron Vestrit[1266] » / "*a substitute for a son ; she was to be Ephron Vestrit's heir*[1267]". Pourtant, comme nous l'avons déjà évoqué, Althéa se trouve dépossédée au profit de son beau-frère, soutenu par le reste de la famille après la mort de son père qui, contrairement à Horn dans *La Maîtresse de guerre* n'a fait aucune démarche pour favoriser Althéa. Ainsi la préférence paternelle se confronte aux réalités sociales des univers souvent patriarcaux dépeints par les auteurs de fantasy.

Les relations père-fille sont généralement déterminantes pour les personnages de guerrières de notre corpus. Qu'elles soient fondées sur la violence, l'amour ou le désir de transmission, elles sont au cœur de la formation psychologique de la guerrière comme de ses motivations, nous l'avons observé pour Piria et sa haine des hommes, pour Kaede et sa soif de connaissance et d'indépendance, pour Althéa et sa lutte pour hériter de la *Vivacia*, pour Kaelyn et son envie d'être digne de son père même si elle ne peut hériter de ses biens.

[1264] Robin Hobb, *Ship of Magic, op. cit.*, p. 48.

[1265] Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer, le vaisseau magique, op. cit.*, p. 82.

[1266] *Ibid.*, p. 95.

[1267] Robin Hobb, *Ship of Magic, op. cit.*, p. 57.

Dans des univers de fantasy où les rôles féminins et masculins se distribuent spatialement entre un « intérieur » dédié aux femmes et un « extérieur » aux hommes[1268], ce lien particulier de formation, de transmission et d'héritage avec le père entraîne les filles à l'extérieur : plusieurs guerrières commencent leur carrière en suivant leur père, laissant ainsi derrière elles la mère gardienne du foyer. C'est le cas de Chien du Heaume (Justine Niogret, *Chien du Heaume*) et d'Axelle, l'héroïne du *Royaume de Vent et de colères* de Jean-Laurent Del Soccoro. Elles suivent leur père mercenaire dans ses expéditions et le deviennent à leur tour, mais leur parcours biographique diverge nettement puisque Chien voit son père devenir fou et n'a d'autre choix que de le tuer, tandis qu'Axelle voyage longtemps avec son père avant de prendre « naturellement » sa succession à la tête de sa troupe de mercenaires. Chien du Heaume, qui ne se souvient ni de son nom ni de son enfance, conserve en mémoire les circonstances de son départ :

> […] les guerriers n'aiment guère parler de leur enfance, mais [elle], Chien, ne s'en souvient tout simplement pas. Elle est incapable de revoir le visage de sa mère, […] Elle ne sait qu'une chose : qu'elle est partie quand elle avait sept ans, en tenant la main de son père, et qu'ils ont marché très longtemps[1269].

Axelle suit également son père. Plus âgée que Chien, elle doit convaincre son père de l'emmener :

> J'ai quinze ans. Mon père s'en va pour rejoindre sa compagnie. Je me campe devant lui pour lui barrer le passage.
> – Je pars avec toi.
> Ses yeux s'agrandissent. J'existe devant lui pour la première fois. […]
> – Écarte-toi, Axelle.
> Il n'ose pas me pousser. Maman me pousse déjà bien assez, alors il n'ose pas.
> – Je pars avec toi, papa.
> – Je suis mercenaire. J'me bats.
> – Apprends-moi à me battre.
> – C'est un métier d'homme, Axelle.
> […] Tu pleures devant ton père, alors que tu voudrais lui prouver que tu es une guerrière. Un guerrier, ça ne pleure pas.
> – Je t'en supplie.
> Papa regarde sa fille qui pleure devant lui. Une gamine au corps maigre couvert de bleus et de cicatrices.
> – D'accord. On y va.

[1268] Cette question de l'espace genré est aujourd'hui traitée par les géographes à propos de l'espace public, des aménagements urbains, des cours de récréation, etc. Voir par exemple Yves Raibaud, *La Ville faite par et pour les hommes*, Paris, Belin, 2015.

[1269] Justine Niogret, *Chien du Heaume*, *op. cit.*, p. 14.

> Il me met la main sur l'épaule et nous partons de la maison. Sans un mot, juste comme ça. Je m'agrippe à lui, ma main serre son bras[1270].

L'exemple d'Axelle nous permet d'interroger les relations mères-filles mises en scène dans notre corpus d'œuvres. On le devine à partir de l'extrait ci-dessus, le choix de suivre son père est une façon pour l'adolescente de fuir sa mère. Les auteurs peuvent s'attacher à dépeindre les violences psychologiques exercés par certains personnages de mère sur leur fille. Les conséquences en sont importantes, notamment lorsque la fille, une fois adulte, devient mère elle-même. C'est le cas d'Axelle la guerrière qui se trouve désarmée face à son bébé. Elle évoque alors pudiquement sa propre relation avec sa mère :

> Aube dort profondément dans son berceau, les poings serrées. Une mère voudrait la prendre dans ses bras et l'embrasser. Je ne ressens rien de cet amour que l'on doit porter à son enfant. Je ne dois pas être une bonne mère. La mienne ne m'a jamais appris la tendresse[1271].

Une visite d'Axelle chez sa mère est l'occasion pour le lecteur de découvrir leur relation et les souvenirs de l'ancienne mercenaire. Dans un monologue intérieur, Axelle s'adresse directement à sa mère :

> Tu aurais voulu un fils. Un homme ça sert à quelque chose. Une fille ça ne peut que se marier ou faire la putain. Dans les deux cas, elle n'est bonne qu'à écarter les jambes et à se taire. Mais tu n'as eu aucun fils à adorer. Tu n'as eu que moi, rien que moi. […] La violence, c'est toi qui me l'as apprise. Parfois, j'entends encore tes hurlements dans mes cauchemars. Quand tu criais sur moi. Tu crachais sur le monde qui était responsable de ta misère. Jamais ta faute […] Une fois, je t'ai demandé de t'arrêter, j'étais en pleurs, je devais avoir onze ans, douze peut-être. Tu m'as répondu : *Il faut que ça sorte, c'est ça ou je crève*. Tu préférais que ce soit moi qui crève. Tu m'as gavée de ta colère que j'ai tassée en moi sans avoir le choix. Jusqu'à en vomir[1272].

Axelle n'est pas la seule héroïne de notre corpus à avoir des relations violentes ou difficiles avec sa mère. Lorsqu'elles sont très proches de leur père, les personnages féminins semblent entrer en conflit avec les attentes de leur mère dont l'objectif est souvent d'élever leur fille selon les attendus sociétaux pour pouvoir la marier. Si les hommes ont un goût pour l'aventure et la liberté à transmettre à leur fille, les mères, elles, transmettent souvent des oppressions. Ce sont elles qui sont en charge des coutumes oppressives. Elles apparaissent alors comme celles qui ont le « mauvais rôle » car, paradoxalement, ce sont elles qui reconduisent les stéréotypes de genre et le système patriarcal.

[1270] Jean-Laurent Del Soccoro, *Royaume de vent et de colères, op. cit.*, p. 94-95.

[1271] *Ibid.*, p. 18.

[1272] *Ibid.*, p. 63.

Ainsi dans *Les Aventuriers de la mer*, Ephron apparaît comme un père laxiste tandis que Ronica, son épouse, aimerait voir Althéa se conformer au rôle attendu :

> *He had encouraged her wildness and stubbornness until Ronica despaired of her. Ephron had always denied itw as anything other than high spirits. He refused her nothing, and when Althea one day demanded to go with him on his next voyage, Ephron had even consented to that*[1273].
>
> Il l'avait encouragée dans sa nature indisciplinée et obstinée au point que Ronica avait fini par désespérer d'elle ; Ephron, lui, affirmait toujours qu'il s'agissait seulement de la preuve de la vitalité d'Althéa. Il ne lui refusait rien, et, quand Althéa avait exigé un jour de l'accompagner lors de son prochain voyage, même à cela il avait consenti[1274].

Cette différence de point de vue engendre des disputes entre Ephron et son épouse mais aussi entre Ronica et sa fille : cette dernière soupçonne sa mère d'avoir poussé Ephron à choisir sa sœur aînée, et son époux, comme héritiers lorsque Kyle affirme que « le fait a été consigné par écrit et ratifié par [son] père lui-même[1275]. » / "*it was put into writing and signed by your father himself*[1276]" ;

> *His words disembowelled her. She felt that everything that had ever given her strength had been torn from her. She had almost managed to convince herself that yesterday had been an accident, that her father could never have consciously intended to take the ship from her. […] But to hear that itw as in writing, and sealed by him… NO. Her eyes darted from Kyle to her mother and then back again. […] She suspected her mother of having deceived her father, of getting him to sign something he never intended*[1277].
>
> Ces mots anéantirent Althéa. Elle eut l'impression que tout ce qui l'avait soutenue jusque-là venait de lui être arraché ; elle était presque arrivée à se convaincre que la scène de la veille avait été un accident, que son père ne pouvait pas consciemment vouloir la déshériter du navire […] Mais apprendre qu'il l'avait couché par écrit et scellé… NON ! Elle regarda sa mère, puis reporta les yeux sur Kyle. […] elle soupçonnait sa mère d'avoir trompé son père, d'avoir obtenu de lui une signature qu'il refusait[1278].

Ronica n'est pas la seule mère de notre corpus à s'interposer entre la jeune héroïne et ses ambitions. À la mort du maître d'armes Horn, Kaelyn est censée héritier de ses biens mais sa mère, passive et effacée, ne la soutient pas face au reste du village :

[1273] Robin Hobb, *Ship of Magic, op. cit.*, p. 71.

[1274] Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer, le vaisseau magique, op. cit.*, p. 115.

[1275] *Ibid.*, p. 336.

[1276] Robin Hobb, *Ship of Magic, op. cit.*, p. 227.

[1277] Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer, le vaisseau magique, op. cit.*, p. 227-228.

[1278] Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer, le vaisseau magique, op. cit.*, p. 336-338.

> À la mort de Horn, tout avait basculé. Sa mère n'avait pas osé la soutenir. Les hommes s'étaient ligués pour protester contre son héritage : non, une femme ne pouvait se dire maître d'armes. À l'âge où les filles apprennent à se farder, elle avait couru le pays, ses maigres économies en poche, suppliant les maîtres d'armes de reprendre sa formation. Personne n'avait accepté[1279].

Face à ces mères, éduquées à être les principales actrices de la soumission de leur fille aux normes de genre, les héroïnes choisissent le départ. Ce schéma relationnel apparaît nécessaire à la mise en mouvement de l'héroïne : pas de départ sans conflit au sein du foyer. C'est le cas pour Kaelyn :

> Deux ou trois ans durant, elle avait paru se résigner se contentant de s'entraîner seule dans une grange, à coups d'épée sur un mannequin de paille. Au désespoir de sa mère, cette manie de garçon avait fait fuir les prétendants. […]
> Quand un sergent recruteur avait battu le rappel dans la vallée pour former la grande armée des Libérateurs, elle avait signé sans réfléchir. Sa mère avait pleuré, les anciens du village avaient montré les dents, mais elle avait fait son sac et rejoint les volontaires en partance pour le bout du monde[1280].

C'est aussi ce que fait Althéa. Les relations entre elle et sa mère sont aussi particulièrement difficiles, aucune des deux ne comprenant les choix de vie de l'autre. Alors que Ronica explique longuement les raisons pour lesquelles elle a convaincu son mari de ne pas partager son héritage entre ses filles, Althéa la supplie de lui laisser une place sur le navire familial :

> – Ma place est à bord de la *Vivacia*, répondit Althéa d'une voix faible.
> – Non, dit Kyle, et sa belle-mère lui fit écho en secouant la tête[1281].

L'éloignement d'Althéa et Ronica est perceptible dans la réponse faite à Althéa mais également dans la formulation choisie : Kyle, son beau-frère, reprend la parole devant Ronica et cette dernière est désignée comme la « belle-mère » de celui-ci, et non plus la mère d'Althéa. Ce choix souligne de façon nette la séparation qui existe entre la mère et la fille. Le départ est inévitable :

> – Alors, je n'ai de place ni dans cette famille ni à Terrilville. » Althéa s'entendit prononcer ces mots avec une sorte d'étonnement. Elle sentit leur ton définitif et elle en fut choquée[1282].

À ces mères violentes, démissionnaires ou soumises à l'ordre patriarcal, on peut opposer des personnages de mères modèles et pédagogues pour leur fille : Çeda (Bradley P. Beaulieu, *Les douze rois de Sharakhaï*) est élevée uniquement par sa mère, qui l'initie aux arts guerriers

---

[1279] Gabriel Katz, *La Maîtresse de guerre*, *op. cit.*, p. 40.

[1280] *Ibid.*, p. 40.

[1281] Robin Hobb, *Les Aventuriers de la mer, le vaisseau magique*, *op. cit.*, p. 353.

[1282] *Ibid.*, p. 353.

mais sans lui expliquer tous les enjeux. Après sa mort, Çeda trouvera une autre femme, Djaga, pour l'initier au métier de chien de guerre, et de combattante dans l'arène.

Dans les œuvres présentant des sociétés dites matrilinéaires ou matriarcales, on trouve également des mères combattantes qui prennent en charge l'éducation militaire des héroïnes. Ce rôle n'est pas toujours tenu par les mères biologiques : l'aspect communautaire ou sororal peut prendre le relais lorsque la mère n'est plus ou est défaillante. Andraste, modèle de guerrière au bouclier pour son clan et son époux, est morte en mettant au monde Boudicca (Jean-Laurent Del Soccoro, *Boudicca*). Mais sa mort fait d'elle un modèle indépassable et a séparé Boudicca de son père. Ce dernier lui reproche la mort d'Andraste, notamment lors d'une leçon d'armes :

> – Tu n'es rien Boudicca, tu m'entends ! Rien du tout !
> Mon père pousse brutalement avec une force nouvelle. Je suis projetée sur quelques mètres. Je me mords la lèvre en retombant. Je me redresse sur un genou, la bouche saignante. Mon père me domine, son bouclier prêt à s'abattre sur moi.
> – Ta mère, *elle*, était une guerrière. Mais les dieux me l'ont prise. Ils ne m'ont laissé que toi. Mais tu ne l'égaleras jamais. *Elle*, elle était la meilleure.
> – Mais, *elle*, elle était aimée ! […] *Tu* l'aimais ! […] Je ne suis pas elle ! Je ne le serai jamais[1283] !

C'est une autre femme du clan, Ysbal, qui va prendre en charge l'éducation de Boudicca.

> Ysbal a la charge de ma protection. Elle a les cheveux aussi blonds que les miens sont roux. Elle m'appelle *Matta*, un mot qui désigne aussi bien la fille de sang que la gamine. Seul le ton de la guerrière en le prononçant m'indique le sens qu'elle lui donne. Je la surnomme en retour suior, grande sœur, pour finir de m'inventer une famille avec mon brater Caratacos. Je suis fière de l'avoir comme garde du corps car c'est une vétérante qui a gagné la gloire par les batailles[1284].

Dans le cycle des Amazones Libres, Marion Zimmer Bradley présente tout un panel de personnages féminins aux origines sociales et familiales diverses, mais aussi de différents âges. Dans cette guilde très organisée, les dirigeantes sont nommées « Mères de la Guilde[1285] » / "*the Guild Mothers*[1286]" et certaines Amazones se consacrent à la formation des nouvelles arrivantes. Une formation très variée, notamment pour Magda, personnage principal de ce cycle : « faire le pain, traire les laitières, manier le balai et la pelle à l'écurie[1287] » / "*baking bread, trying to*

[1283] Jean-Laurent Del Soccoro, *Boudicca, op cit.*, p. 91.

[1284] *Ibid.*, p. 21.

[1285] Marion Zimmer Bradley, *La Maison des Amazones, op. cit.*, p. 16.

[1286] Marion Zimmer Bradley, *Thendara House, op. cit.*, p. 14.

[1287] Marion Zimmer Bradley, *La Maison des Amazones, op. cit.*, p. 153.

learn to milk dairy animals, struggling with heavy barn brooms and shovels[1288]". Les Maisons disposent toutes d'une salle dédiée à l'apprentissage et au maniement des armes qui jouent un rôle essentiel dans la formation :

> *The big room called the Armory was filled with the white light of the snow outside, for the windowshades had been rolled back to let in maximum light. Mats were unrolled on the floor, and a dozen women were doing beginning exercices in stretching and bending, in preparation for the lesson in unarmed combat which Rafaella was about to give*[1289].
>
> Tous les stores étaient relevés dans la Salle d'Armes, éclairée d'une lumière blafarde réverbérée par la neige. Les tapis étaient déroulés sur le sol, et une douzaine de femmes s'échauffaient en vue de la leçon de combat à main nues qu'allait donner Rafaella[1290].

Toutefois l'enjeu du cycle est davantage dans la création d'une sororité que d'une maternité, les Amazones étant en lutte contre les carcans imposés par les familles et la société, ce que nous avons pu étudier à travers le colloque « Imaginaire des Amazones : pouvoir, sacrifice, communauté » de Montréal. Nous aurons l'occasion d'étudier ces cas de sororité dans notre dernier chapitre.

Si certaines héroïnes de notre corpus ont dû chercher ailleurs un soutien ou un enseignement parce que leur cellule familiale n'a jamais existé (Cendres, Deirdra, Sigarni), ou bien parce que cette dernière a rejeté le choix de vie de la jeune fille, la majorité de nos femmes guerrières ont au moins un parent qui soutient leur démarche ou leur choix d'embrasser la carrière des armes : c'est généralement le père qui, en mal de fils, choisit d'élever sa (ou l'une de) ses filles « comme un garçon », en tirant parti du caractère aventureux de cette enfant. Les mères, au contraire, soutiennent le système patriarcal, s'opposant la plupart du temps à l'émancipation de leur fille. Le soutien et l'initiation aux armes par un parent apparaissent comme un point de départ essentiel pour ces héroïnes qui vont devoir affronter l'hostilité de leurs ennemis, mais aussi d'une société patriarcale qui n'aura de cesse de vouloir cantonner la guerrière au foyer domestique.

c. Aimer / Guerroyer

La représentation des relations amoureuses dans des médias populaires comme les littératures de genre ou le cinéma peut constituer un arrière-plan intéressant pour notre réflexion

---

[1288] Marion Zimmer Bradley, *Thendara House, op. cit.*, p. 140.

[1289] *Ibid.*, p. 140.

[1290] Marion Zimmer Bradley, *La Maison des Amazones, op. cit.*, p. 153.

dans la mesure où elle éclaire et interroge les rapports hommes-femmes à travers les questions du consentement, des rapports de domination au sein du couple ou des libertés individuelles. C'est ce que souligne David Wong dans son article « 7 Reasons So Many Guys Don't Understand Sexual Consent[1291] » publié en 2016 sur son blog. Auteur américain de plusieurs romans de science-fiction[1292], il illustre son article d'exemples tirés de la *pop culture* comme James Bond, Indiana Jones ou Star Wars. Si l'ensemble de l'article – traduit en français par un blogueur[1293] – nous semble très intéressant, nous retiendrons ici le premier point abordé par David Wong : la représentation de la séduction dans les relations hétérosexuelles, qui s'apparente à bien des égards à une prise de force, apparaît conventionnelle et stéréotypée. Pour illustrer son propos, il décrit la scène du premier baiser de Leia et Han Solo dans *Star Wars* (1977 pour le premier film) :

> *"Forcing Yourself On Women Makes Them Love You"*
> *Remember how everyone said it was great that they cast a female star in The Force Awakens[1294], because it's good for little girls to have role models?*
> *So we all agree that pop culture heroes do influence young people, right? That's why diversity in casting is so important, all that?*
> *All right, so here's the first lesson I got on sexual consent. I was six years old. My hero and lifelong role model, Han Solo, approaches a woman who has told him at every opportunity that she's not interested. Han comes up from behind and presses his body against hers. She's a strong woman, a fighter, so she physically shoves him off ... Undeterred, Han moves back in, grabs her hands, and starts rubbing them. She says, "Stop that," and looks nervous. When he doesn't stop, she clearly says it again. He still doesn't stop. Romantic music plays ... This exchange follows:*
>
> > *Han : What are you afraid of?*
> > *Leia : Afraid?*
> > *Han : You're trembling.*
> > *Leia : I'm not trembling.*
> > *Han : You like me because I'm a scoundrel. There aren't enough scoundrels in your life.*
> > *Leia : I happen to like nice men.*
> > *Han : I'm a nice man.*
> > *Leia : No you're not. You're ...*

[1291] David Wong, "*7 Reasons so many guys don't understand sexual consent*", https://www.cracked.com/blog/how-men-are-trained-to-think-sexual-assault-no-big-deal/, 03 novembre 2016, consultée le 03 janvier 2020.

[1292] Auteur, entre autres, de: *John Dies at the End*, NY, Permuted Press, 2007; *This Book is full of Spiders*, NY, St Martin's Press, 2012.

[1293] Aurélien, « 7 raisons pour lesquelles tant d'hommes ne comprennent pas le consentement sexuel », https://abompard.wordpress.com/2017/02/13/7-raisons-pour-lesquelles-tant-dhommes-ne-comprennent-pas-le-consentement-sexuel/, 13 février 2017, consultée le 03 janvier 2020.

[1294] Premier volet de la nouvelle trilogie Star Wars.

And he kisses her. Note: Her head is pressed up against a metal wall ... and all of this occurs in a sealed spacecraft floating in the cold vacuum of outer space. Even if she wanted to leave, she couldn't (because of the implications). The result of this encounter is that she falls in love with this man and they spend the rest of their lives together[1295].

« Imposer son désir aux femmes les fait tomber amoureuses »
Vous vous souvenez à quel point tout le monde trouvait génial qu'ils aient choisi une femme pour le premier rôle dans *The Force Awakens*, parce que c'est une bonne chose que les petites filles aient des modèles ?
Donc nous sommes bien d'accord que les héros de culture pop influencent les jeunes, n'est-ce pas ? C'est pour cela que la diversité dans les castings est aussi importante, n'est-ce pas ?
Très bien, voici la première leçon que j'ai reçue sur le consentement sexuel. J'avais 6 ans. Mon héros et modèle pour la vie, Han Solo, s'approche d'une femme qui lui a dit à chaque occasion possible qu'elle n'était pas intéressée. Han arrive par derrière et colle son corps contre le sien. C'est une femme forte, une combattante, donc elle le repousse physiquement…
Pas le moins découragé du monde, Han s'approche à nouveau, prend ses mains, et commence à les caresser. Elle dit « Arrêtez ça », l'air stressée. Alors qu'il continue, elle le dit clairement une seconde fois. Il ne s'arrête toujours pas. Une musique romantique démarre…
Cet échange suit :

Han : De quoi avez-vous peur ?
Leia : Peur ?
Han : Vous tremblez.
Leia : Je ne tremble pas.
Han : Vous m'aimez parce que je suis un vaurien. Il n'y a pas assez de vauriens dans votre vie.
Leia : Il se trouve que j'aime les hommes gentils.
Han : Je suis un homme gentil.
Leia : Pas du tout, vous…

Et il l'embrasse. Note : la tête de Leia est coincée contre un mur métallique…
…et tout cela arrive dans un vaisseau étanche naviguant dans le vide glacial de l'espace. Même si elle voulait partir, elle ne pourrait pas (à cause des implications). La conséquence de cette interaction est qu'elle tombe amoureuse de cet homme et qu'ils passent le reste de leur vie ensemble[1296].

À partir d'une étude portant sur la filmographie d'Harrison Ford ou encore sur la franchise des films James Bond, David Wong démontre clairement que le schéma de séduction proposé – et valorisé – met en avant l'efficacité de l'insistance du personnage masculin vis-à-vis du personnage féminin… jusqu'à ce que la femme cède à ses avances. Wong utilise des exemples modernes issus du cinéma, mais qui s'inscrivent dans une tradition ancienne, la littérature et les arts répétant un schéma de séduction qui se formule à travers les métaphores de la prise d'assaut, de la conquête, de la chasse, et où l'homme est le conquérant / le prédateur tandis que

[1295] David Wong, "*7 Reasons so many guys don't understand sexual consent*", *op. cit.*

[1296] Aurélien, « 7 raisons pour lesquelles tant d'hommes ne comprennent pas le consentement sexuel », *op. cit.*

la femme est une citadelle / une proie – que l'on songe à Énée[1297], Don Juan ou Valmont face à Didon, Elvire ou Mme de Tourvel. Les contributeurs•trices du site « Le genre et l'écran[1298] » s'attachent également à repérer les manifestations de la culture du viol dans les productions cinématographiques et sérielles. Comme le souligne Maxime Laxenaire, docteur en médecine psychiatrique, dans son article « La séduction dans la littérature[1299] », paru dans la revue *Dialogue :*

> Séduire, c'est tirer quelqu'un à l'écart du groupe avec lequel il se confondait, le sélectionner, le persuader qu'il est unique, remarquable, et qu'il a été remarqué. Ceci dit, la séduction opère de deux façons différentes, voire opposées : de façon active, quand une personne cherche à s'imposer à une autre par des moyens qui vont de la manipulation violente à la persuasion douce ; de façon passive, quand quelqu'un cherche à attirer une personne vers soi […] La manière active est qualifiée de virile, la seconde de féminine. […] Rôle pour rôle, les écrivains ont donc, semble-t-il, été plus tentés par le rôle actif du séducteur que par le rôle passif de la séduite[1300].

Les arts, quels qu'ils soient, ont ainsi hérité et transformé le schéma de l'amour courtois dans lequel l'homme cherche à posséder une femme qui doit se montrer passive et inaccessible, ne pouvant réellement exprimer ni ses envies ni son refus. Ces modèles ont figé les rôles attribués aux hommes et aux femmes dans les relations amoureuses, mais ont aussi durablement limité la place et les champs d'action laissés aux personnages féminins dans la fiction, comme le souligne un rapport de la *New York Film Academy* datant de 2012 au sujet des personnages féminins au cinéma, trop souvent muets, jeunes et dénudés[1301]. La journaliste et rédactrice en chef Victoire Tuaillon aborde les rapports amoureux dans notre société dans son podcast « Le Cœur sur la table[1302] ». L'épisode 6 s'intitule « le chasseur et la proie ». La présentation de cet épisode rappelle ce que nous avons abordé :

> La culture dominante de la séduction est, encore aujourd'hui, souvent associée à des rôles de genre étriqués : l'homme propose, la femme dispose. L'un est sujet de désir, l'autre en est l'objet. Parce qu'elle se calque sur une culture de la contrainte, cette

---

[1297] Si dans *L'Énéide* la métaphore de la chasse est utilisée pour désigner l'action des dieux, dans les réécritures ultérieures c'est bien Énée qui est devenu le chasseur (Jodelle, *Didon se sacrifiant*, 1555, par exemple).

[1298] https://genre-ecran.net/, consultée le 30 juin 2021.

[1299] Michel Laxenaire, « La séduction dans la littérature », « Dialogue », *ERES*, p. 3-12, n° 164, 2004, https://www.cairn.info/revue-dialogue-2004-2-page-3.htm, consultée le 04 janvier 2020.

[1300] *Ibid.*, p. 3-4.

[1301] https://www.nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film/, consultée le 08 janvier 2020. Ce premier rapport date de 2013. Il a de nouveau été réalisé en 2018.

[1302] Victoire Tuaillon, « Le Coeur sur la table », produit par Binge Audio depuis Janvier 2021, en ligne: https://www.binge.audio/podcast/le-coeur-sur-la-table, consultée le 30 juin 2021.

> mentalité ne permet aucune rencontre authentique. Plus encore, elle perpétue les violences sexuelles. Comment passer d'une culture du viol à une culture du consentement ? Comment faire éclore des scénarios de séduction plus joyeux, détachés des chorégraphies figées[1303] ?

Traditionnellement, en fantasy – comme dans les genres qui l'ont inspiré, tels le conte de fée ou le roman d'aventure –, les personnages féminins ne sont pas les héroïnes, au sens d'équivalents féminins des héros masculins, mais les objets de la quête, les récompenses des guerriers, éventuellement des obstacles ou des adjuvantes occasionnelles. Comme le synthétisent Elodie Bonnet, Privel Chevrollier et Jean-Baptiste Patyn dans leur notice « Femme[1304] » du *Dictionnaire de la fantasy*, les personnages féminins sont à sauver et/ou à aimer par des personnages masculins qui, eux, sont les héros :

> Les personnages féminins […] n'occupent que rarement un rôle important, réduits au rang de potiche sans caractère que l'on veut posséder […] ou d'un idéal inaccessible ne jouant finalement qu'un rôle assez mineur […] Point commun : elles ont besoin d'un homme pour les compléter, pour valider leur existence en quelque sorte[1305].

La notice souligne, malgré tout, les évolutions actuelles du genre – ce que vise à confirmer la présente étude sur les guerrières :

> Le stéréotype de la femme en fantasy – la princesse en détresse – ne correspond donc plus tout à fait à la réalité […] Dans la saga de George R. R. Martin *Le Trône de fer* (1996), les deux personnages qui auraient pu correspondre à ce stéréotype – Daenerys et Sansa – s'en détachent et prennent en main leur destin, chacune avec leurs armes[1306].

En dépit des quelques écarts évoqués ci-dessus, les personnages féminins demeurent majoritairement engagés dans une relation amoureuse hétérosexuelle dans ces œuvres de fictions[1307]. Favoriser l'introduction et le développement d'une sous-intrigue amoureuse semble être l'une de leurs fonctions principales, même lorsqu'elles sont présentées par ailleurs comme

---

[1303] Victoire Tuaillon, « Le Coeur sur la table », épisode 6 « Le chasseur et la proie », en ligne, https://www.binge.audio/podcast/le-coeur-sur-la-table/le-chasseur-et-la-proie, consultée le 30 juin 2021.

[1304] Élodie Bonnet, Privel Chevrollier, Jean-Baptiste Patyn, « Femme », *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 137-142.

[1305] *Ibid.*, p. 137.

[1306] *Ibid.*, p. 139.

[1307] Les représentations évoluent toutefois, notamment dans les films d'animations récents : *Frozen* en 2013 met en scene une reine célibataire et qui le reste, même dans la suite en 2019. Elsa est devenue finalement une icône LGBT, les militants demandant à Disney de lui developer une intrigue amoureuse homosexuelle. Mais on peut aussi songer à Vaiana qui, dans le film éponyme en 2016, ne connaît aucun développement amoureux.

de valeureuses combattantes. Un exemple récent illustre cette fonction d'amplification narrative dévolue aux femmes : Peter Jackson a inventé en 2013 le personnage de l'elfe Tauriel dans le cadre de son adaptation cinématographique du premier roman de Tolkien, *The Hobbit, or There and Back again*[1308]. Le personnel narratif du roman, paru 1937, était très masculin et le réalisateur a souhaité ajouter une héroïne à laquelle puissent s'identifier les jeunes spectatrices comme il s'en est largement expliqué dans la presse, par exemple dans une interview accordée au journal *20 minutes* lors de la sortie française *:*

> Il était bon de féminiser un peu l'action car de nombreuses femmes apprécient ces films. Il semblait aussi une bonne idée de donner aux adolescentes un personnage auquel s'identifier. Sur la fin de sa vie, Tolkien lui-même reconnaissait que ses livres manquaient de filles[1309].

L'ajout, que certains ont jugé artificiel, de ce personnage surnuméraire par rapport au roman, à partir du deuxième volet de la trilogie[1310], a permis au réalisateur d'inventer des sous-intrigues amoureuses et de complexifier certaines relations interpersonnelles, procédant ainsi à une amplification de l'hypotexte (Genette) : Legolas et Tauriel ont un passé amoureux implicite tandis que le nain Kili tombe sous le charme de l'elfe, enfreignant ainsi la règle voulant que les elfes et les nains ne s'entendent pas. Cette relation impossible s'achève avec la mort de Kili qui survient dans le troisième film[1311]. La guerrière Tauriel, pourtant douée avec ses dagues et son arc, ne trouve donc de consistance qu'à travers ses relations aux personnages masculins, comme l'ont souligné de nombreuses critiques pour le regretter – si l'idée initiale louable était de fournir aux adolescentes un modèle d'identification, le modèle proposé apparaît peu émancipateur :

> La seule ombre au tableau reste l'elfe Tauriel […] Certes, en incarnant avec brio l'agile capitaine de la Garde Sylvestre, qui nourrit une passion inébranlable pour la justice, elle asseoit son personnage, alors qu'il est déjà largement décrié par la communauté des fans de Tolkien, car n'existe pas dans le roman. Il n'empêche, en la plaçant au centre d'un triangle amoureux, partagée entre Legolas et le nain Kili (Aidan Turner), les scénaristes en ont trop fait. […] Si seulement elle n'avait été qu'une héroïne badass, et qu'elle avait fait plier son entourage à la seule force de ses flèches (et non pas grâce à son joli minois), elle aurait peut-être fait taire les admirateurs de l'écrivain anglais. Hélas, dans les superproductions

[1308] J.R.R. Tolkien, *The Hobbit, or There and Back again*, London, Allen & Unwin, 1937.

[1309] https://www.20minutes.fr/cinema/1261435-20131210-20131210-peter-jackson, consultée le 08 janvier 2020.

[1310] Peter Jackson, *The Hobbit, La Désolation de Smaug*, 2013.

[1311] Peter Jackson, *The Hobbit, La Bataille des Cinq Armées*, 2014.

> hollywoodiennes, même en 2013, exister en tant que femme sans faire les yeux doux est difficilement concevable[1312].

Théo Ribeton dans sa critique du film pour *Les Inrockuptibles* dénonce cet ajout qui « fabrique de bric et de broc un mélodrame lourdingue[1313] ». Qu'en est-il des guerrières repérées dans notre corpus ? Ne sont-elles que des ajouts permettant aux auteurs de développer une intrigue amoureuse ? Peut-on identifier d'autres schémas de représentation de l'amour que ceux véhiculés massivement par le cinéma et la littérature ? Dans un premier temps, nous évoquerons les quelques exemples de notre corpus proches de celui de Tauriel qui mettent en jeu des femmes qui savent se battre, des « héroïnes », mais qui apparaissent davantage caractérisées par leurs histoires d'amour que par leurs faits d'armes ou leur carrière militaire, auxquels elles choisissent souvent de renoncer par amour. À l'opposé, nous trouvons des célibataires endurcies pour lesquelles les auteurs n'ont pas développé d'intrigues amoureuses. Toutefois, nous verrons dans un troisième temps que nos auteurs, en choisissant une guerrière comme personnage principal, ont pu réinventer les poncifs amoureux pour proposer de nouveaux modèles aux lecteurs et lectrices : la vierge guerrière héritée de la littérature médiévale laisse place à des figures de combattantes aux vies amoureuses et sexuelles libres, en accord avec l'émancipation féminine des XXe et XXIe siècles. Leurs expériences amoureuses peuvent se multiplier et non plus se réduire à un seul grand amour, mais aussi se diversifier, l'hétérosexualité n'étant plus la seule orientation sexuelle possible.

Nous pouvons d'abord constater que la fantasy, comme les autres médias de la pop culture, véhiculent des schémas stéréotypés sur les relations amoureuses. Même lorsque les personnages féminins s'éloignent du rôle de la femme à sauver pour devenir des personnages forts et libres, à l'image de Tauriel dans la trilogie de Jackson, l'amour apparaît comme un élément essentiel de leur parcours de vie. L'exemple le plus frappant de notre corpus est sans doute celui du cycle *Edwenn, le monde des Faës* de Charline Rose. Le début du premier roman présente l'héroïne comme une jeune femme indépendante, qui fait figure d'étrangère au sein de son village :

[1312] Margaret Alwan, « Le Hobbit 2 : le dragon Smaug met le feu à l'écran », *Le Figaro*, https://www.lefigaro.fr/cinema/2013/12/09/03002-20131209ARTFIG00448--le-hobbit-2-le-dragon-smaug-met-le-feu-a-l-ecran.php, publiée le 9 décembre 2013, consultée le 08 janvier 2020.

[1313] Théo Ribeton, « "Le Hobbit" : pourquoi les fans de Tolkien vont plus que jamais détester Peter Jackson », *Les Inrockuptibles*, https://www.lesinrocks.com/2013/12/12/cinema/actualite-cinema/hobbit-les-fans-tolkien-vont-jamais-detester-peter-jackson/, publiée le 12 décembre 2013, consultée le 08 janvier 2020.

> Son village ne l'intéressait pas et il en était de même pour la perspective de fonder une famille. Jamais elle ne s'était reconnue dans la parfaite femme au foyer, tricotant, élevant ses enfants ou accompagnant son mari dans son dur labeur. L'image de toutes ces paysannes subissant leur destin ne lui inspirait que de la pitié[1314].

Si Edwenn n'est pas intéressée par la vie domestique et les jeunes hommes de son village, elle est fascinée par les Faës qu'elle rencontre lorsqu'elle pénètre dans leur monde. Très rapidement, s'amorce une relation amoureuse entre Edwenn, l'humaine, et le roi des Faës, Jezekael. Dès leur première conversation, le roi s'enquiert de la situation maritale de la jeune femme qui revient sur son incompatibilité avec ce que la gent masculine humaine attend des femmes :

> – Un homme vous attend-il de l'autre côté du Voile[1315] ?
> – Non, aucun. Je ne suis pas bonne à marier […] à vrai dire, aucun homme n'a su me séduire, […] De toute manière, les hommes de mon village ont peur de moi.
> Il l'interrogea du regard.
> – Qui veut d'une femme qui sait se battre et chasser ?
> Elle expira en regardant les alentours et poursuivit :
> – Elle se rebellerait bien trop souvent à leur goût, n'est-ce pas ? Je suis souvent en dehors de la maison, ce qui va à l'encontre de toutes les traditions. […] Je n'ai pas trouvé un homme qui puisse supporter mon caractère et accepter ma vision des choses.
> Il parut soulagé, ou était-ce son imagination[1316].

Alors que le roman se développe autour d'enjeux épiques, un ancien conflit entre les Faës et les Chimères qui surgit, l'intrigue amoureuse prend de l'ampleur et les capacités guerrières d'Edwenn passent souvent au second plan, servant davantage d'éléments de séduction auprès de Jezekael. Ainsi, lorsqu'elle s'entraîne aux armes pour se préparer au conflit qui menace, le lecteur peut l'observer à travers le point de vue de son amant, inquiet pour elle :

> Si l'Humaine avait été plutôt douée pour le maniement de l'épée, elle était bien meilleur au tir. Certainement son passé de chasseuse l'aidait-elle ? Le roi d'Alwena l'observa pendant un long moment. Ses yeux vert or scintillaient à chaque fois qu'elle lui adressait un regard discret. […] il ne souhaitait pas la voir disparaître. Et pourtant, lorsque cette bataille avec les Chimères se finirait, qu'adviendrait-il de leur amour ? Retournerait-elle en pays d'Hommes voir son frère ? Il n'aimait pas songer à cela[1317].

[1314] Charline Rose, *Ewenn, le monde des Faës, op. cit.*, p. 15.

[1315] Frontière qui sépare le monde des Humains et celui des Faës.

[1316] Charline Rose, *Ewenn, le monde des Faës, op. cit.*, p. 67-68.

[1317] *Ibid.*, p. 402.

Si l'histoire d'Edwenn apparaît comme fondamentalement construite sur sa grande et unique histoire d'amour avec Jezekael[1318], d'autres auteurs choisissent d'éliminer toute intrigue amoureuse impliquant leur personnage de guerrière, s'inscrivant dans la tradition de la vierge guerrière, étudiée au premier chapitre. Chien du Heaume, héroïne du roman éponyme de Justine Niogret, n'est associée à aucune intrigue amoureuse dans le diptyque qui lui est consacré. Sa quête concerne son identité, ses origines et nullement son avenir amoureux. Toutefois, dans quelle mesure ce célibat est-il choisi et non subi ? Tout comme celui de Brienne de Torth dans le cycle de George R.R. Martin, le physique de Chien du Heaume est présenté comme ingrat et « peu féminin », nous l'avons souligné précédemment. L'une des conséquences de ces physiques singuliers semble être leur manque d'attrait pour le sexe opposé. Chien du Heaume n'inspire apparemment qu'indifférence sexuelle ou mépris : les mercenaires du chevalier Sanglier qu'elle rejoint « l'avaient prise sous leur aile comme font les oiseaux avec ceux qu'ils s'en veulent protéger[1319] », tandis qu'un conteur rencontré dans un autre château la juge et la méprise :

> Chien du Heaume entra dans la salle aux pierres grises et froides, et la première personne qu'elle y vit fut le conteur. […] L'homme était grand, blond et élancé, et il posa des yeux acides de mépris sur la mercenaire. Chien vit qu'il regardait sa petitesse, sa peau noiraude et son visage gras en un battement de cœur ; elle devina qu'il la jaugeait à l'aune de toutes les belles femmes qu'il avait rencontrées. Le conteur méprisait la mercenaire, et elle sut qu'il n'était pas homme à ignorer ceux qu'il pense inférieurs à lui ; il préférait les blesser, le plus profondément possible[1320].

Toutefois, ce célibat ne semble pas être un sujet de souffrance pour la guerrière, qui reconnaît son absence d'émois sentimentaux.

> Chien pensa alors à son propre cœur, que rien, à part l'idée de son nom disparu, n'avait jamais réchauffé[1321].

Chien du Heaume a dissocié son accomplissement comme individu d'un accomplissement amoureux, ayant pour objectif supérieur de savoir d'où elle vient et donc qui elle est.

Le choix entre une intrigue centrée sur l'amour et une quête sans aucun enjeu sentimental n'est pas le seul, et bien souvent les auteurs entremêlent ces deux types d'intrigue : c'est le cas de Brandon Sanderson avec son premier roman, *Elantris*. Dans ce roman, la princesse Sarène,

---

[1318] Ce roman n'étant que le premier tome d'une trilogie, cela ne reste qu'une hypothèse à confirmer.

[1319] Justine Niogret, *Chien du Heaume*, *op. cit.*, p. 32.

[1320] *Ibid.*, p. 36.

[1321] *Ibid.*, p. 47.

princesse du Téod, est une jeune femme dotée d'un fort caractère et d'une véritable intelligence politique, nous l'avons déjà observé. Sarène a arrangé elle-même son mariage avec le prince Raoden, du royaume de l'Arélon, avec un objectif géopolitique[1322] précis :

> *Fjorden was a danger, and […] old allegiances needed to be reforged; that was why she was in Arelon. […] Teod was depending on her. She had to prepare Arelon for the war that was coming—a war that had become inevitable*[1323] *[…]*
>
> Le Fjorden représentait un danger et [il] fallait renouer les vieux liens. C'était dans ce but qu'elle se trouvait ici. […] Le Téod comptait sur elle pour préparer l'Arélon à la guerre qui s'annonçait – une guerre inévitable[1324] […]

L'alliance préparée par Sarène est donc éminemment politique et la jeune fille en est la conceptrice. Brandon Sanderson inverse ici le schéma de la princesse mariée à un prince étranger pour raison politique : Sarène n'est pas passive dans le choix de son destin marital, et elle insiste auprès de son père pour entretenir une alliance, nous l'avons étudié, car les enjeux sont importants. Toutefois, outre ces explications géopolitiques, le lecteur découvre des explications sentimentales à ce mariage arrangé. Sarène et le prince Raoden ont pu, sans se rencontrer, échanger de nombreuses fois par lettres et la jeune femme « se voyait déjà apprécier[1325] » / "*might actually grow to like*[1326]" Raoden :

> *She had spent the trip across the Sea of Fjorden in a state of disbelieving nervousness, both excited and apprehensive at the prospect of meeting the man who was to become her husband. More excited, however, than apprehensive. […] She had read and reread the prince's letters so many times that she had begun to feel thal she knew him, and the person she'd constructed from those sheets of paper was a complex, compassionate man whom she had been very anxious to meet*[1327].
>
> Elle avait traversé la mer de Fjorden dans un état de nervosité incrédule – excitée et inquiète qu'elle était à la perspective de rencontrer enfin celui qui devait devenir son mari. Plus excitée qu'inquiète, toutefois. […] Elle avait lu et relu ses lettres au point d'échafauder à partir de ces feuillets une personnalité complexe et sensible dont il lui tardait de faire la connaissance[1328].

L'annonce étonnante du décès du prince remet en cause cet espoir de bonheur personnel pour Sarène. Dans la mesure où le mariage est considéré comme valide, il ne lui reste plus qu'à

[1322] Le royaume de Téod et celui d'Arélon font face aux ambitions territoriales de l'immense empire de Fjorden. Sarène espère rassembler leurs forces pour éviter l'envahissement.

[1323] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 21.

[1324] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 44.

[1325] *Ibid.*, p. 40.

[1326] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 19.

[1327] *Ibid.*, p. 27.

[1328] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 52.

poursuivre son objectif politique et à renoncer à ses aspirations amoureuses, situation qui ravive chez elle une blessure narcissique :

> *She felt more than alone, she felt rejected—again. Unwanted. She had waited all these years, suffered by a patient father who didn't know how the men of her homeland avoided her, how they were frightened by her forward, even arrogant, personality. Finally, she had found a man who was wiling to have her, and Domi had snatched him away at the last moment*[1329].
>
> Plus que seule, elle se sentait rejetée – une fois de plus. Rejetée, indésirable. Elle avait attendu des années, tolérée par un modèle de patience en la personne d'un père qui ignorait que les hommes de leur pays évitaient sa fille parce qu'ils redoutaient son caractère tranché, voire arrogant. Et alors qu'elle en avait enfin trouvé un qui l'acceptait telle qu'elle était, Domu[1330] le lui dérobait à la dernière seconde[1331].

Sarène exprime une rancœur et un sentiment de rejet qu'elle ressent depuis longtemps et qu'elle explique par sa personnalité non conforme pour une princesse. Toutefois c'est bien ce caractère qui lui permet d'affronter la situation : elle se consacre à sa mission politique avec ardeur, luttant contre un prêtre rigoriste venu de Fjorden par exemple, ou bien en portant assistance aux victimes du Shaod, exilées dans la ville Elantris, en ruines. Ces hommes et femmes deviennent du jour au lendemain « des monstre […] dont le corps avait oublié comment mourir[1332] » / "*it changed them into sickly monstrosities*[1333]". C'est grâce à sa persévérance qu'elle retrouve Raoden, devenu un Elantrien. S'il la reconnaît, l'inverse n'est pas vrai et c'est du point de vue du jeune homme que les lecteurs découvrent leurs premiers échanges :

> *He was curious to see how they would have gotten along as husband and wife, without their separate political necessities getting in the way. His initial feelings seemed to have been correct. He liked her. Where the letters had hinted, Sarene fulfilled. She wasn't like the women he had grown accustomed to in the Arelish court. […] She was impressive in every attribute—intelligent, beautiful, and strong*[1334].
>
> Il voulait savoir comment ils se seraient entendus en ménage, sans l'obstacle des nécessités politiques. Ses sentiments initiaux paraissaient avérés. Il appréciait la jeune femme. Ce que ses lettres promettaient, elle le réalisait. Elle n'avait rien des dames qu'il avait eu coutume de côtoyer à la cour d'Arélon. […] En tout, elle était impressionnante – par son intelligence, par son énergie, par sa beauté[1335].

[1329] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 27.

[1330] Divinité.

[1331] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 52.

[1332] *Ibid.*, p. 19-20.

[1333] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 4-5.

[1334] *Ibid.*, p. 334.

[1335] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 489.

Sarène est une « créature politique[1336] » / "*political creature*[1337]" comme elle l'affirme elle-même et l'amour n'était qu'un avantage facultatif. Pendant une partie du roman, Sarène y a renoncé, envisageant même un autre mariage arrangé pour assoir sa position à la cour. La singularité de leur rencontre, si elle créait une inégalité – Raoden garde longtemps son identité secrète –, leur permet de faire connaissance dans un cadre très différent et de vivre une histoire d'amour fondée sur le respect et la considération des compétences de chacun. Toutefois, Sarène n'est pas une guerrière menant bataille. Elle pratique certes l'escrime, sait se battre, mais son terrain d'action reste la cour et ses véritables armes la diplomatie et la stratégie politique.

Pour aborder la question de la compatibilité, en termes de représentation des femmes, de la vie militaire et de la vie amoureuse, on peut aussi se demander ce que devient la carrière des guerrières de notre corpus lorsqu'elles s'engagent dans une relation amoureuse. Autrement dit, font-elles la guerre en attendant de trouver un partenaire amoureux et de s'engager dans une relation de type matrimonial, ou parviennent-elles à conjuguer en quelque sorte « travail » et vie amoureuse, voire maternité, en accord avec les évolutions sociales des dernières décennies ? Nos romans présentent plusieurs cas de figure, à mettre en relation avec différents modèles de parcours professionnels et de parcours de vie féminins – la guerrière, par son engagement dans une voie longtemps réservée aux hommes, par sa pratique des armes et son consentement à la violence, par le sacrifice qu'elle fait de sa sécurité, métaphorise au fond la femme « moderne » qui a investi les champs professionnels autrefois masculins et y revendique sa place, une maîtrise. En 2011, rapporte l'Insee, sur 15 millions de femmes âgées de 20 à 59 ans non étudiantes, 14% sont des « femmes au foyer », c'est-à-dire vivant en couple en étant inactives (ni travail, ni chômage). En 1991, elles étaient 24%. Cette baisse du nombre de femmes au foyer inactives[1338] est expliquée par deux faits selon cette même étude :

> La diminution de la proportion de femmes au foyer est d'abord liée à la progression de l'activité féminine. Ainsi, 82 % des femmes âgées de 20 à 59 ans non étudiantes sont actives contre 73 % en 1991. Et parmi celles qui vivent en couple, elles sont 81 % à être actives contre 68 % vingt ans plus tôt […]. Par ailleurs, la diminution de la proportion de femmes au foyer vient aussi d'une moindre propension à vivre en

[1336] *Ibid.*, p. 713.

[1337] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 481.

[1338] Au sens du Bureau international du travail qui ne considère pas les taches ménagères ou familiales comme des activités… Les féministes réclament une meilleure reconnaissance du travail au foyer depuis les années 1970.

> couple. De fait, toujours parmi les femmes âgées de 20 à 59 ans non étudiantes, 70 % vivent en couple en 2011 contre 77 % en 1991[1339].

La fantasy nous semble suivre ces évolutions en portant sur le devant de la scène des femmes actives et pas toujours en couple. Toutefois le modèle traditionnel de la vierge guerrière dont la carrière s'achève dans la mort ou le mariage n'a pas disparu, c'est le premier constat qu'on peut faire. Dans la trilogie de Tolkien, Eowyn renonçait à la guerre pour épouser Faramir, nous l'avons déjà mentionné. Ce renoncement aux armes est à contextualiser : Tolkien publie en 1954-55, époque à laquelle les femmes au foyer sont bien plus nombreuses qu'aujourd'hui.

Certains romans choisissent de mettre en tension les choix s'offrant aux femmes. Dans l'une des œuvres les plus récentes de notre corpus, *Royaume de vent et de colères* de Jean-Laurent Del Soccoro, le personnage d'Axelle met dans un premier temps fin à sa carrière de mercenaire en épousant Gilles, sergent de sa compagnie, à la demande de son compagnon – notons-le – qui exprime ici sa lassitude par rapport à une vie vouée aux combats :

> – La bataille est terminée, Gilles.
> – Une autre nous attend déjà. Il y en aura toujours.
> – Nous sommes payés pour nous battre.
> – Cela fait plus de dix ans que je me bats, Axelle. J'en ai assez. Je ne veux pas finir comme ça.
> *Ça*, c'est Saint-Denis. Je suis hantée moi aussi par le souvenir de cette bataille et de ses corps calcinés. […]
> – Tu veux faire quoi ? Acheter une ferme ou une auberge ? Tu nous vois traire les vaches et servir des pichets de vin toute la journée ?
> – Pourquoi pas ? Tu n'en as pas assez toi aussi[1340] ?

Cet échange, relaté dans un mouvement rétrospectif, a lieu en mars 1594, tandis que l'action principale se déroule en 1596. Depuis deux ans, Axelle et Gilles ont renoncé à leur métier pour tenir une auberge. À la question « Tu n'en as pas assez toi aussi ? » qui conclut le dialogue que nous venons de citer, Axelle répond qu'elle ne sait pas, mais la focalisation interne permet au lecteur d'accéder à la véritable pensée de la capitaine et au souvenir qu'elle conserve des combats menés :

> Où es-tu sergent ? Tu es mort avec les autres sur la plaine devant Saint-Denis. Je repense à l'excitation du combat, à mon corps tout entier tendu vers sa survie[1341].

[1339] Zohor Djider, « Huit femmes au foyer sur dix ont eu un emploi par le passé », division Études sociales, Insee, 2013, en ligne : https://www.insee.fr/fr/statistiques/1281066, consultée le 01 juillet 2021.

[1340] Jean-Laurent Del Soccoro, *Royaume de vent et de colères*, *op. cit.*, p. 171.

[1341] *Ibid.*, p. 171.

Axelle s'est laissé convaincre de mener une autre vie, mais « l'excitation du combat » lui manque. À plusieurs reprises, le lecteur peut percevoir ce goût pour le combat qui anime la jeune femme et la pousse, par exemple, à prendre des leçons d'escrime auprès d'un client de son auberge. Lorsque des combats éclatent à Marseille et qu'un autre client demande de l'aide à Axelle, elle n'hésite pas, malgré le refus de Gilles :

> Les derniers clients sont en train de partir quand Armand entre en trombe dans l'auberge, totalement paniqué. Je ne sais pas s'il va hurler ou se mettre à pleurer.
> […]
> – Les gardes… Les gardes l'ont arrêté. […] Je dois le libérer !
> – On ne peut plus rien pour lui. Désolé.
> Armand relève la tête, la rage dans les yeux. Il est en colère contre Gilles, contre lui, contre le destin qui condamne son amant.
> – Je vais t'aider.
> Ils tournent la tête vers moi. Je ne sais pas qui est le plus surpris de nous trois.
> – Je viens avec toi. On va le chercher.
> – Tu ne vas nulle part, Axelle !
> Gilles s'est levé.
> – On est des aubergistes, maintenant, Axelle ! De simples aubergistes.
> – Toi peut-être[1342].

Refusant de céder au ton péremptoire de Gilles et à sa tentative de chantage affectif – « Si tu m'aimes, alors reste. Pour moi. Et pour Aube [leur bébé]. Tu l'aimes aussi, non[1343] ? », Axelle est déterminée à reprendre son uniforme et ses armes de soldat, balayant les arguments que Gilles et, par son entremise, la société tentent de lui opposer :

> Je suis une femme, celle qui t'aime, une mère et un capitaine. C'est peut-être absurde, ridicule même. Mais ni toi, ni personne, ne pourront me changer[1344].

Cette affirmation de soi comme un être complexe, existant non pas seulement comme épouse et mère, est à mettre en relation non pas avec l'époque du roman, le XVIe siècle, mais bien avec sa date de publication, 2012, et la volonté idéologique de son auteur. Jean-Laurent Del Soccoro revendique des choix auctoriaux que l'on peut qualifier de féministes : créer des personnages complexes, aux multiples facettes, résolument modernes. Il s'éloigne ainsi très nettement du modèle de renoncement construit avec Eowyn chez Tolkien– cette dernière abandonne toute velléité de conquête de gloire par les armes pour devenir une guérisseuse (le *care* est plus conforme aux attentes sociales pesant sur les femmes) et l'épouse de Faramir.

[1342] *Ibid.*, p. 218-219.

[1343] *Ibid.*, p. 220.

[1344] *Ibid.*, p. 220.

La fantasy épique met régulièrement en scène des personnages-voyageurs qui parcourent le monde pour le sauver, affrontant un ou plusieurs ennemis, menant des batailles gigantesques comme des duels plus intimes et cruciaux. Ce mode de vie semble peu compatible avec une relation amoureuse stable, ce qui peut expliquer le renoncement aux armes illustré par nos exemples précédents. Toutefois d'autres cas de figure existent, comme celui d'Ellana, modèle d'indépendance féminine dans les œuvres de littérature jeunesse de Pierre Bottero. Personnage secondaire des trilogies *La Quête d'Ewilan* [2003-2006] et *Les Mondes d'Ewilan* [2004-2005], elle devient l'héroïne de sa propre trilogie, *Le Pacte des Marchombres* [2006-2008], dont la diégèse encadre les deux premières trilogies : le premier et deuxième tome dévoilent les origines d'Ellana, son enfance et sa formation tandis que le troisième se déroule chronologiquement après *La Quête d'Ewilan* et *Les Mondes d'Ewilan*.

La relation qu'Ellana noue avec Edwin s'amorce sous le signe du serment et de la dette : Edwin a sauvé la vie d'Ellana et « elle a prêté un serment de dette à Edwin. […] les marchombres ont un sens de l'honneur très développé ; Ellana ne se considérera comme libre qu'après lui avoir sauvé la vie trois fois[1345] ». Ce serment justifie l'intégration d'Ellana dans le groupe guidant l'héroïne, Ewilan, à travers le royaume de Gwendalavir. Ce n'est qu'au dernier tome de la première trilogie qu'Ellana parvient à solder sa dette, frôlant la mort pour y parvenir. Alors que leur ennemie, Éléa Ril'Morienval, lance une flèche magique vers Edwin, la marchombre s'interpose :

> Elle filait à une vitesse hallucinante, totalement imparable. Edwin n'eut que le temps de battre des paupières, mais Ellana fut plus rapide que le trait meurtrier. Elle bondit si vite que son geste parut presque flou […]
> Elle réussit à se placer devant Edwin, et eut un hoquet lorsque la flèche s'enfonça dans sa poitrine. […]
> – Ça fait trois fois, articula-t-elle avec peine. Je t'ai sauvé trois fois la vie. Je tiens toujours parole…
> – Chut, ne parle pas… murmura Edwin[1346].

La relation entre les deux personnages a évolué pendant cette première trilogie, se nourrissant d'une admiration partagée pour les compétences, les valeurs et le caractère de l'autre et c'est à cet instant où elle est blessée qu'Ellana choisit d'avouer ses sentiments à Edwin, déclaration que le narrateur ne laisse pas entendre au lecteur qui se retrouve au même plan que les autres personnages :

[1345] Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan, D'un monde à l'autre, op. cit.*, p. 214.

[1346] Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan, L'île du destin, op. cit.*, p. 748.

> – Si je ne parle pas maintenant, tu n'es pas près de m'entendre à nouveau, chuchota-t-elle en grimaçant. Viens plus près, que je te dise la suite.
> […]
> Il se pencha et approcha son oreille de la bouche de la jeune femme.
> Nul autre n'entendit ce qu'elle lui confia, mais lorsqu'il se redressa, son regard brillait.
> – Moi aussi, énonça-t-il simplement. Moi aussi[1347].

Happy end, puisque l'intervention d'une créature magique aux pouvoirs extraordinaires permet de sauver la vie d'Ellana. La marchombre et le maître d'armes finissent donc par former, dans cette saga conçue pour un lectorat d'adolescents et dont les personnages principaux sont très jeunes – Ewilan a 14 ans au début de la saga –, un couple adulte et stable qui ne ressemble pas aux standards des relations hétérosexuelles : Ellana ne renonce pas par amour à son statut de marchombre et son compagnon respecte ce choix. Dans le dernier tome de la trilogie *Le Pacte des marchombres*, Salim, Ewilan, Edwin et Ellana voguent avec le clan des Haïnouks sur d'immenses bateaux à roues, portés par le vent des Plaines Souffle. Mais ce voyage à destination d'un havre de paix et de repos pour les héros doit s'achever pour Ellana car, dit-elle :

> – Je ne suis pas une fille des plaines, expliqua la marchombre. Mon monde est fait de forêts, de villages et de falaises. De solitude aussi. L'immensité des plaines Souffle et l'amitié des Haïnouks ne suffisent pas à me combler[1348].

C'est Edwin, le personnage masculin, qui s'adaptera au mode de vie et aux décisions d'Ellana, comme il s'en explique aux Haïnouks :

> – Pendant des années j'ai dirigé par devoir. Aujourd'hui mon bonheur est de suivre par amour[1349].

Avec ce couple, Pierre Bottero propose à son lectorat un modèle de couple aimant mais aussi indépendant, source de réflexion pour les personnages plus jeunes – et par conséquent pour les lecteurs. Salim, compagnon d'Ewilan et apprenti marchombre d'Ellana, exprime à cette dernière son admiration, et ses doutes quant à sa propre relation avec Ewilan. Le jeune homme reconnaît sa dépendance à Ewilan :

> – Edwin et toi formez un couple magnifique. Comme si la vie vous avait sculptés pour que vous vous rencontriez. Mais…
> – Mais ?

[1347] *Ibid.*, p. 748.

[1348] Pierre Bottero, *Le Pacte des Marchombres, Ellana la prophétie, op. cit.*, p. 90.

[1349] *Ibid.*, p. 91.

> – Vous formez un couple magnifique et, en même temps, chacun de vous donne l'impression d'être parfaitement indépendant, de n'avoir pas besoin de l'autre pour exister.
> – C'est assez bien analysé, jeune apprenti. Où est le problème ?
> – C'est… c'est différent pour moi. J'ai… J'ai besoin d'Ewilan. Sans elle, je… je n'existe pas. Je veux dire… je n'existe pas du tout[1350].

Toutefois, nous pouvons noter la persistance du modèle amoureux « romantique » fondé sur la rencontre d'un grand et unique amour : si ce modèle évolue – comme le souligne Salim –, avec l'égalité et l'autonomie des partenaires, il valorise toujours la passion et l'intensité, comme le prouve la réaction d'Edwin lorsqu'il croit morte sa bien-aimée. Ewilan ne peut qu'observer impuissante l'immensité de sa peine :

> Il n'avait pas tourné la tête mais elle n'avait pas besoin qu'il la regarde pour voir les larmes qui coulaient sur son visage et sentir la plaie béante dans son cœur. Elle aurait voulu l'aider, lui insuffler vie et courage, le soutenir, l'épauler…
> Elle recula à pas lents et quitta la terrasse.
> Edwin n'avait pas bougé.
> On ne bouge pas quand on est mort, et une part de lui était morte[1351].

Bien qu'en couple et devenue mère, Ellana reste un personnage caractérisé par sa liberté et son goût pour les voyages en solitaire. Ainsi, après avoir rejoint Edwin, couronné seigneur des Marches du Nord, dans *Ellana et la prophétie*, et fêté avec leurs amis leurs nombreuses victoires, Ellana ressent le besoin de reprendre la route, seule et libre pour aller à l'aventure, une aspiration reconnue à de nombreux personnages masculins, rarement aux personnages féminins voués à l'espace domestique et à l'attente.

> Ellana se redressa sur sa selle et, tandis que Murmure se mettait lentement au pas, elle ouvrit les bras en grand.
> Sur sa droite, la chaîne du Poll barrait l'horizon de ses pics acérés, aiguilles de glace et sommets abrupts couverts de neige.
> Sur sa gauche, une prairie moutonnait à perte de vue, son vert profond éclaboussé par les myriades de fleurs nées du printemps.
> Derrière elle, invisible, la Citadelle.
> Devant elle…
> L'inconnu.
> L'aventure.
> La solitude.
> Murmure s'était arrêté. Les bras toujours ouverts, Ellana leva la tête vers l'azur.
> – Où ? demanda-t-elle à voix haute[1352].

[1350] *Ibid.*, p. 108.

[1351] *Ibid.*, p. 347.

[1352] *Ibid.*, p. 634-635.

Si l'archétype du grand et unique amour ne semble pas incompatible avec la construction d'une héroïne armée, les auteurs nous montrent qu'il faut le reconfigurer en lui ajoutant l'indépendance et la liberté des amants. Cette liberté est une valeur et une revendication partagées par de nombreux personnages féminins de notre corpus : si elle trouve à s'exprimer et à se vivre dans le choix des armes, elle sous-tend également la vie sexuelle et/ou amoureuse de plusieurs d'entre eux.

La représentation de la vie sexuelle des personnages, au sein du mariage ou pas, est rarement explicite en fantasy : si la séduction et les préliminaires sont mis en scène, les relations sexuelles sont traditionnellement éludées. Cette (auto)censure peut s'expliquer par la cible éditoriale de ces ouvrages, le public adolescent, et les tabous régissant la mise en récit de la sexualité, contenue dans des collections au genre bien définis (collection Harlequin, saga historico-érotique etc.). Malgré la libération sexuelle des années soixante-dix et une évidente hypersexualisation des sociétés occidentales[1353], parler librement d'une sexualité épanouissante pour les deux partenaires et à but non reproducteur reste difficile : la loi du 16 juillet 1949 régit en France les publications destinées à la jeunesse. Si la version de 1954 interdisait toutes publications « de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse[1354] », l'article 2 modifié en 2011 indique que les publications concernées :

> ne doivent comporter aucun contenu présentant un danger pour la jeunesse en raison de son caractère pornographique ou lorsqu'il est susceptible d'inciter à la discrimination ou à la haine contre une personne déterminée ou un groupe de personnes[1355].

On peut interroger ce que la loi entend par « pornographique ». La définition du Trésor de la Langue Française informatisé de « pornographie » indique :

> Représentation (sous forme d'écrits, de dessins, de peintures, de photos, de spectacles etc.) de choses obscènes, sans préoccupation artistique[1356] […]

[1353] On peut songer à l'hypersexualisation des publicités, régulièrement dénoncée, aux télé-réalités stéréotypées et à la banalité des contenus à caractère sexuel disponibles sur internet et les reseaux sociaux.

[1354] https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGIARTI000006421424/1954-12-01/#LEGIARTI000006421424, consultée le 01 juillet 2021.

[1355] https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGIARTI000024039824/2011-05-19/#LEGIARTI000024039824, consultée le 01 juillet 2021.

[1356] Notice « Pornographie », Trésor de la Langue Française informatisé, en ligne: https://www.cnrtl.fr/definition/pornographie, consultée le 01 juillet 2021.

L'ambiguïté et la subjectivité règnent alors que les adolescents ont de plus en plus accès à des contenus violents, dégradants et hors de contrôle sur internet. Reste que les maisons d'éditions distinguent les collections jeunesse, Young Adult et Adult sur l'explicitation de la violence et du sexe. Ne pas être dans la catégorie jeunesse permet à certains auteurs d'être plus explicite. C'est le cas de Jean-Laurent Del Soccoro qui écrit une scène racontée par une narratrice. Le point de vue adoptée nous semble ici essentielle. Le « *male gaze* » dominant la plus grande partie des créations artistiques, choisir un point de vue féminin, un « *female gaze* » permet de diversifier les représentations.

> Je me couche à côté de Gilles et l'enlace. Je l'embrasse plus fort que je ne le voudrais. Je mords sa lèvre et son cou en le pressant contre moi. Il répond à mon étreinte en me caressant avec douceur. J'écarte la couverture et me mets à cheval sur lui. Ma main cherche son sexe qui commence à durcir. Je l'introduis en moi d'un mouvement sec du bassin. Il étouffe un gémissement quand je commence à me balancer sur lui. La jouissance vient peu à peu, en silence. Je pétris son torse pendant qu'il relève la tête pour embrasser mes seins[1357].

Cette scène de sexe n'est pas gratuite : Jean-Laurent Del Soccoro dépeint un personnage féminin fort et actif, dans sa vie professionnelle comme sexuelle : c'est bien elle qui prend l'initiative des ébats avec Gilles, avec force (« Je l'embrasse plus fort »), tandis que son époux est dans la réponse et la « douceur ». Les rôles stéréotypés sont inversés dans cet exemple, en écho à d'autres domaines de la vie du couple : c'est Gilles qui a souhaité déposer les armes pour ouvrir une auberge, lui encore qui voulait un enfant, promettant alors de s'en occuper, comme nous l'avons étudié précédemment.

La fantasy peut ainsi présenter, populariser et peut-être légitimer d'autres modèles amoureux ou sexuels dans lesquels les femmes n'ont pas le rôle passif auquel on les assigne encore trop souvent. Sigarni, l'héroïne de *La Reine Faucon* de David Gemmell, mène pour sa part une vie sexuelle libre et active, en résistant aux jugements portés contre elle par les hommes. Ainsi lorsque Asmidir, l'un de ses amants la renvoie aux deux seuls modèles féminins envisageables, la putain et l'ange, elle ne se laisse ni intimider ni enfermer dans cette opposition réductrice :

> *'[…] The body of an angel and the mind of a whore. […] Ah, I have offended you,' he said.*
> *'Not at all,' she told him. 'But I expected better of you, Asmidir.'*
> *'You should expect better of yourself, Sigarni. There are dark days looming. A leader is coming – a leader of noble blood. You will probably be called upon those days to*

[1357] Jean-Laurent Del Socorro, *Royaume de vent et de colères, op. cit.*, p. 18.

aid him. […] Men will follow an angel or a saint […] but they will follow a whore only to the bedchamber.'
Her face flushed with anger. 'I'll take sermons from a priest – not from a man who was happy to cavort with me throughout the spring and summer, and now seeks to belittle me. I am not some milkmaid or tavern wench. I am Sigarni of the Mountains. What I do is my affair. I used you for pleasure, I admit it freely. […] And you used me. That made it a balanced transaction, and neither of us was sullied by it[1358].

– […] Tu as le corps d'un ange et l'âme d'une putain. […] Ah ! Je t'ai offensée, déclara-t-il.
– Absolument pas, répliqua-t-elle. Mais je m'attendais à mieux de ta part, Asmidir.
– C'est de toi-même que tu devrais attendre mieux, Sigarni. Des jours sombres se profilent. Un chef va se dresser, un chef au sang noble. À ce moment-là, tu seras sûrement appelée à lui venir en aide. […] Les hommes accepteront d'être conduits par un ange ou une sainte […] mais une putain, c'est seulement dans une chambre qu'ils la suivront.
Sigarni devint rouge de colère.
– J'accepte d'être sermonnée par un prêtre, mais pas par un homme qui était bien content de fricoter avec moi tout le printemps et tout l'été, et qui cherche maintenant à me rabaisser. Je ne suis pas une trayeuse ou une fille des tavernes. Je suis Sigarni des Montagnes. Ce que je fais, ça me regarde. Je t'ai utilisé pour mon plaisir, je l'admets volontiers. […] Et tu t'es servi de moi, ce qui fait qu'il n'a été question que d'un échange de bons procédés. Aucun de nous n'a été souillé[1359].

Sigarni revendique, à égalité avec son partenaire, d'avoir une liberté sexuelle comparable à celle d'Asmidir : s'il n'est pas déshonoré par leur relation, il n'y a aucune raison qu'elle le soit. La jeune femme aime le sexe et n'hésite pas à le faire savoir aux hommes qu'elle trouve à son goût et qui croisent sa route. Dans ce passage, alors qu'elle est nue au bord d'un étang, un étranger s'arrête pour se désaltérer. Le narrateur adopte le point de vue de la jeune femme (*female gaze*) pour décrire le jeune homme.

'Perhaps you would feel more comfortable dressed.' He was a handsome man, slender and beardless, his hair corn-yellow, his eyes dark blue.
Sigarni decided that she liked his smile. 'Perhaps you would feel more comfortable undressed', she said, her composure returning[1360].

– […] *Tu te sentirais peut-être plus à l'aise si tu étais habillée*.
C'était un bel homme, mince et glabre. Il avait les cheveux blonds comme les blés et les yeux bleu foncé.
Sigarni se dit que le sourire de l'homme lui plaisait.
– *Et peut-être que je me sentirais plus à l'aise en restant déshabillée*, répliqua-t-elle, retrouvant son aplomb[1361].

[1358] David Gemmell, *Hawk Queen*, *op. cit.*, p. 13-14.

[1359] David Gemmell, *La Reine Faucon*, *op. cit.*, p. 17-18.

[1360] David Gemmell, *Hawk Queen*, *op. cit.*, p. 27. Nous soulignons.

[1361] David Gemmell, *La Reine Faucon*, *op. cit.*, p. 29. Nous soulignons.

L'étrange censure exercée par la traduction française mérite d'être soulignée : Sigarni est bien plus entreprenante dans la version originale, reprenant et inversant l'énoncé du jeune homme "*dressed*" / "*undressed*" pour l'inviter à se déshabiller avant de la rejoindre. Le jeune homme, un dénommé Loran, ne manquera pas de raconter cette rencontre à Tovi, ancien guerrier devenu boulanger, en usant du même substantif qu'Asmidir, "*whore*", avant d'être corrigé :

> *'I met a whore on the road […] A young silver-haired woman. She offered herself to me without even asking a price.'*
> *Tovi suddenly chuckled. 'You should consider yourself most fortunate that you did not call her a whore to her face.'*
> *'How do you know I did not?'*
> *'The last man who called her such a name had his jaw broken in three places. […] She is no whore, Loran. True she has enjoyed many lovers, but she picks only men she likes, and there is no price to pay. She is a woman of fire and iron, that one, and well liked here*[1362].
>
> – […] Sur la route, j'ai rencontré une putain […] une femme aux cheveux argentés. Elle s'est offerte à moi sans même me dire son prix.
> Tovi se mit à glousser.
> – Estime-toi heureux de ne pas l'avoir traitée de « putain » en face.
> – Qu'est-ce qui te dit que je ne l'ai pas fait ?
> – Le dernier à l'avoir appelée ainsi a eu les mâchoires brisées en trois endroits. […] Ce n'est pas une putain, Loran. C'est vrai qu'elle a eu de nombreux amants, mais elle ne choisit que des hommes qui lui plaisent, et qui n'ont rien à payer. C'est une femme de feu et de fer celle-là, qu'on apprécie beaucoup ici[1363].

Le discours tenu par Tovi diffère de ceux d'Asmidir et de Loran, prisonniers de leurs préjugés patriarcaux et, finalement, erronés. Asmidir pense ainsi que la réputation de Sigarni la desservira lorsqu'elle devra rejoindre « un chef » : il devra reconnaître son erreur puisque ce « chef au sang noble » que les Highlanders suivront se révèlera être Sigarni elle-même. Asmidir et Loran sont tous les deux étrangers au clan de Sigarni et ne semblent pas comprendre le respect qu'éprouvent les hommes – dont Tovi fait partie – pour cette femme libre – la seule à pouvoir tenter de reconquérir leur liberté perdue face aux Outlanders.

Les personnages de femmes guerrières sont transgressifs à bien des égards, nous avons eu l'occasion de l'étudier. La représentation de leurs relations amoureuses et de leur sexualité pas toujours hétéronormée peut être également un axe intéressant à développer pour les auteurs qui souhaitent dresser des portraits de femmes novateurs en fantasy.

[1362] David Gemmell, *Hawk Queen*, *op. cit.*, p. 33-34.

[1363] David Gemmell, *La Reine Faucon*, *op. cit.*, p. 35-36.

Les femmes guerrières de notre corpus ne sont pas en effet toutes hétérosexuelles. Nous avons décompté 13% d'homosexuelles et 16% de bisexuelles[1364] dans notre corpus composé très majoritairement d'œuvres destinées à un public d'adultes et jeunes adultes. Femmes fortes, aux caractéristiques réputées « masculines », ces guerrières, parmi lesquelles Théodora (*L'Archipel des Numinées*, 2009) ou Ravenn (*L'Héritage des rois-passeurs*, 2015), ont une vie sexuelle libérée et sont des séductrices remarquables. Charlotte Bousquet campe une Théodora qui « avait ainsi commencé à marivauder au gré de ses désirs, enchaînant les conquêtes avec la virtuosité d'une courtisane. Elle avait rapidement acquis la réputation d'être une charmeuse et une incorrigible noctambule[1365] ». Cette liberté confine au libertinage assumé, Théodora se déclarant incapable de vivre une relation stable avec son amante Ornella :

> – Tu n'étais pas dans tes appartements, Théodora !
> – Et quand bien même ? Ce n'est pas parce que nous passons de bons moments ensemble que nous devons être engluées dans une même toile, Ornella. Nous sommes amantes, pas siamoises !
> – Il y a quelqu'un d'autre, c'est ça !
> – Je n'ai jamais prétendu être un modèle de fidélité. Et je ne t'ai fait aucune promesse, ma belle[1366] !

Dans le premier tome de la trilogie, Théodora rencontre une autre femme, la séduit et en tombe amoureuse, sentiment dont la jeune espionne prend conscience pour le repousser :

> Amoureuse. À peine ces lettres s'étaient-elles formées en elle qu'elles se dispersaient, refusant de prendre sens, au plus profond de son esprit.
> Amoureuse. Cela ne signifiait rien. N'avait aucun sens[1367].

Suivant un chemin inverse, Ravenn, le personnage de Manon Fargetton, a d'abord connu une histoire d'amour passionnelle avant de devenir une séductrice libertine. C'est avec son amante qu'elle fuit le royaume de ses parents et le mariage hétérosexuel arrangé pour elle, fuite prévue par son père qui souhaite éloigner cette héritière gênante pour ses projets. Si le lecteur n'a accès qu'à peu de détails sur ce premier amour, il comprend que cette relation a été brève, Ravenn évoluant seule pendant ses années d'exil :

[1364] Elles apparaissent dans les oeuvres les plus récentes de notre corpus, à l'exception du cycle des Amazones Libres de Marion Zimmer Bradley (1976 pour le premier tome).

[1365] Charlotte Bousquet, *L'Archipel des Numinées, Arachnae, op. cit.*, p. 45.

[1366] *Ibid.*, p. 74.

[1367] *Ibid.*, p. 167.

> Durant les deux années suivantes, Ravenn avait vécu en vagabonde, au gré des rencontres et de ses impulsions. Et chaque fois qu'elle reprenait la route, sa boussole intérieure pointait vers le sud, jusqu'au jour où elle était arrivée auprès de ce clan[1368].

Après neuf ans d'absence, elle revient réclamer son trône et malgré les luttes intestines et les complots qu'elle doit déjouer, Ravenn ne renonce pas à sa sexualité. L'autrice choisit, comme Jean-Laurent Del Soccoro, de ne pas éluder ces scènes. Alors qu'une peintresse, Jana, continue la fresque commandée dans la chambre/bureau de la princesse, elle surprend cette dernière dans ses ébats avec une servante :

> Jana jeta un coup d'œil vers le fond de la pièce [et] s'aperçut avec surprise que la princesse n'était pas seule. Une femme nue – probablement une servante – se tenait à genoux sur la couche. Plaquée dans son dos, Ravenn la caressait en embrassant sa nuque[1369].

La scène s'achève sur une conclusion quelque peu inattendue du point de vue narratif, mais qui n'est qu'une variante romanesque de plus sur les liens de la mort et du sexe :

> Le souffle de la femme s'accéléra, comme au bord de l'implosion. La main de Ravenn dansa de plus belle sur son sexe. […] Elle maintint le corps de la femme contre le sien jusqu'à ce que les tremblements refluent et que les muscles se détendent. Puis elle la libéra. […] Lorsqu'un éclair métallique fusa vers sa poitrine, Ravenn était prête. Elle roula sur elle-même, se retourna d'un bond et planta son propre poignard dans le ventre blanc de la femme. Cette dernière eut un hoquet de surpris […]
> – Tu…tu savais que j'étais là pour te tuer.
> – Oui, admit Ravenn
> – Alors pourquoi… ?
> […]
> – J'aime joindre l'utile à l'agréable[1370].

Jana, la peintresse, est également en mission, envoyée qu'elle est par les ennemis de Ravenn pour l'espionner et, pourquoi pas, la séduire, comme le suggère fortement le substantif utilisé par le Mage Supérieur – un mot que décidément nous retrouvons fréquemment associé à ces personnages de guerrières libres :

> – Qui est cette femme ? s'étonna-t-il après l'avoir croisée sur le pas de la porte.
> Til'Orfaël sourit.
> – La future putain d'Élouane[1371].

La relation de Jana et Ravenn est effectivement ambiguë : la peintresse est troublée par la princesse – « En moins d'une semaine, cette femme avait réussi à faire imploser ses certitudes

---

[1368] *Ibid.*, p. 16.

[1369] *Ibid.*, p. 173.

[1370] *Ibid.*, p. 174-175.

[1371] *Ibid.*, p. 168.

et son fragile équilibre affectif[1372] » –, troublée au point de renoncer à son rôle d'espionne pour devenir une véritable alliée de Ravenn, sans pour autant toujours comprendre les agissements de la princesse. Alors que la peintresse observe avec une fascination morbide une scène de massacre, Ravenn, la rejoint :

> – Tu cherches l'inspiration pour la fresque de mon bureau ? murmura Élouane.
> Jana lui lança un coup d'œil provocant.
> – J'en avais déjà bien plus que je n'en désirais, et ce, longtemps avant cette nuit.
> Élouane soutint son regard. Jana faisait référence à la nuit où une servante avait cherché à assassiner la princesse après avoir partagé sa couche. Dans les yeux sombres d'Élouane, elle ne lut ni repentir ni excuse pour cet acte. Elle était ce qu'elle était, superbement, et l'assumait. La princesse se pencha en avant et essuya du pouce la joue de Jana qui tressaillit à ce contact[1373].

L'autrice Manon Fargetton revendique la diversité des personnages et des schémas relationnels qui les construisent : avec Ravenn, elle réinvestit certains des stéréotypes propres au séducteur – parfois prédateur – qui vit une sexualité libre, sans tabous ni remords. Le parallèle se trouve renforcé par l'orientation homosexuelle de Ravenn, ou de Théodora chez Charlotte Bousquet ; elles aiment les femmes et en usent selon leur bon plaisir, comme des hommes. Si souvent leur partenaire partage le même état d'esprit, ce n'est pas toujours le cas : Ornella aimerait avoir une véritable relation amoureuse exclusive avec Théodora, ce qu'elle lui refuse.

Le personnage de Mary Gentle, Floria, travestie en homme, a également une réputation de séducteur, ce qui donne plus de crédibilité à son changement d'identité : elle joue l'homme à femmes et ne se fait pas prier pour commenter la poitrine généreuse de Cendres, alors que cette dernière est convaincue qu'elle s'adresse à un homme :

> *"That's what I call a pair of tits. Good Lord, woman! Beats me how you ever get those under an arming doublet. One day you really must let me have a closer look…"*
> *Ash stripped her chemise off over her head. She stood naked and confident, one fist on her hip, and grinned back at her surgeon. "Yeah, sure – your interest in women's bodies is purely professional. That's what all the camp girls tell me!"*
> *Florian leered. "Trust me. I'm a doctor*[1374]*."*

> « Ça, c'est ce que j'appelle une paire de nichons. Doux Seigneur, bonne femme ! Je ne comprends pas comment tu arrives à caser ça sous un gambison. Un de ces jours, faut vraiment que tu me laisses y regarder de plus près… »
> Cendres se dépouilla de sa chemise en la faisant passer par-dessus sa tête. Elle se tint là, nue et assurée, un poing sur la hanche, et rendit son sourire au chirurgien.
> « Mais bien entendu… Tu n'éprouves pour le corps des femmes qu'un intérêt strictement professionnel. C'est ce que m'ont raconté toutes les filles du camp ! »

[1372] *Ibid.*, p. 243.

[1373] *Ibid.*, p. 382.

[1374] Mary Gentle, *Ash, A secret history, op. cit.*, p. 66.

> Florian lui jeta un regard égrillard.
> « Fais-moi confiance ! Je suis docteur[1375] ! »

Ce type d'échanges entre Floria•n et les autres personnages prend rétrospectivement une autre dimension : à ce moment du récit, Cendres et le lecteur pensent avoir affaire à un médecin porté sur le sexe. Ce médecin n'est finalement pas un homme à femmes mais bien une « femme à femmes »

La bisexualité est également représentée dans notre corpus à travers les personnages d'Andromaque chez David Gemmell et de Boudicca chez Jean-Laurent Del Soccoro. Ce dernier personnage, permet à l'auteur de représenter une vision différente du mariage et de l'amour puisqu'issue d'une autre culture. Cheffe de clan, elle doit épouser un pair pour consolider sa position et son pouvoir, mais cette alliance essentiellement politique ne lui interdit pas, pas plus qu'à son époux, de nouer d'autres relations :

> […] il est courant chez les Icènes que les rois et les reines aient une seconde famille qu'ils bâtissent avant ou après leurs noces royales. Une tête couronnée peut ainsi garder une vie et un amour qui n'appartiennent qu'à elle seule[1376].

Si Pratsutagos a une première épouse, Boudicca a également une amante, Jousse, qu'elle a connue avant son mariage royal : « mon premier baiser de femme, c'est à Jousse que je le donne[1377]. » C'est également à Jousse, muette de naissance, que Boudicca rend visite avant son départ pour la guerre :

> Je vais d'abord trouver Jousse. Elle m'attend réveillée au bord de sa couche, comme si elle avait pressenti mon départ. Je m'assois à côté d'elle au bord du lit et sa main vient instinctivement se poser sur ma nuque. Ses bras vont me manquer davantage que ceux de Pratsutagos[1378].

Ainsi, mettre au premier plan du récit des femmes actives, indépendantes, guerrières, permet aux auteurs de bousculer les schémas de représentation des relations amoureuses dominants.

Longtemps la culture, qu'elle soit légitime ou populaire, n'a proposé que peu de variété dans les relations amoureuses. Depuis une trentaine d'années, on peut constater une volonté de diversifier les modèles et les femmes guerrières en fantasy participent à cette variété des schémas en sortant du cadre classique des relations de dominations hétérosexuelles. Ces

---

[1375] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, La guerrière oubliée, op. cit.*, p. 116.

[1376] Jean-Laurent Del Soccoro, *Boudicca, op. cit.*, p. 71.

[1377] *Ibid.*, p. 67.

[1378] *Ibid.*, p. 127.

héroïnes expriment ouvertement aussi bien leur envie d'amour que de sexe sans attaches, elles ne sont ni passives ou dominées, ni victimes, s'émancipant par là des comportements prêtés aux femmes dans d'innombrables représentations de l'amour. La scène de sexe entre Axelle et Gilles en est une illustration : c'est l'ancienne capitaine de mercenaires qui engage le rapport sexuel, qui dirige l'acte tandis que Gilles incarne la douceur et semble davantage recevoir le désir d'Axelle. Ellana et Edwin, le couple phare de Pierre Bottero, n'incarnent pas non plus une relation de domination, mais représentent pour les jeunes héros et les lecteurs un modèle de couple aimant mais libre. Enfin l'hétérosexualité n'est plus la seule orientation possible et les auteurs de notre corpus inventent des personnages aux personnalités et aux orientations sexuelles variées, allant des lesbiennes séductrices à des amoureuses romantiques et passionnées.

B. Essai de profilage de la guerrière en fantasy : quels rapports à la violence ?

Les études portant sur les rapports des femmes à la violence consistent majoritairement à considérer les femmes comme victimes de violences diverses. Nous l'avons observé à travers les propositions d'articles concernant les femmes dans le *Dictionnaire de la violence :* elles n'y figurent qu'en tant que victimes de viols, de violences conjugales ou du patriarcat en général[1379]. Colette Parent fait un constat analogue dans *Penser la violence des femmes*[1380] à propos des études féministes :

> La question de la violence des femmes, on le sait, est longtemps demeurée le point aveugle des analyses féministes en sciences sociales et plus spécifiquement en criminologie[1381].

Cet impensé de la violence féminine connaît plusieurs explications. Pour « la criminologie traditionnelle, qui a longuement reproduit les croyances de sens commun, la violence n'est pas considérée comme un comportement féminin[1382] » tandis que :

> La question des répercussions politiques négatives de la recherche, […], interpelle d'emblée les chercheuses féministes qui abordent le thème de la violence des

[1379] Introduction. Les femmes et la violence, p. 24.

[1380] Coline Cardi, Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes, op. cit.*

[1381] Colette Parent, « La criminologie féministe et la question de la violence des femmes », Coline Cardi, Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes, op. cit.*, p. 273-285 et p. 275.

[1382] *Ibid.*, p. 275-276.

> femmes. Certaines féministes signalent que leurs collègues qui abordent ce thème ne savent pas trop si elles trahissent ou appuient les causes féministes[1383].

Faire apparaître et reconnaître la violence féminine serait aller à l'encontre des revendications ou sujets mis en avant par les mouvements féministes, difficulté que souligne Eric Fassin dans son article « Représenter la violence des femmes : performance et fantasme[1384] » :

> Pour le féminisme, la violence est à la fois une donnée et un problème. Autant la violence des hommes fait figure d'évidence axiomatique, autant la violence des femmes reste pour l'essentiel impensée : elle est forcément problématique[1385].

Même constat pour Ilaria Simonetti dans son article « Violence (et Genre) » dans l'*Encyclopédie critique du genre*[1386] qui constate un tournant dans la recherche du XXIe siècle,

> à la suite de la découverte des crimes commis dans la prison d'Abou Ghraib en Irak. De nombreuses études se sont alors penchées sur la violence perpétrée par les femmes notamment dans les conflits armés, les contextes génocidaires ou les guerres d'occupation ou de libération. […] La violence qu'elles exercent jette un trouble sur l'ordre social et sur le rôle qu'elles sont censées incarner en tant que femmes. Ainsi, les femmes soldates de l'armée américaine, actrices des tortures sur des prisonniers irakiens, ne transgressent pas seulement les lois internationales, mais aussi la féminité militarisée […] tandis que les femmes kamikazes palestiniennes et irakiennes sont décrites comme des femmes égarées, infertiles ou célibataires, socialement et sexuellement dysfonctionnelles. Sous l'influence de ces stéréotypes, une grande partie des études escamotent la capacité d'agir [*agency*] des femmes, le fait qu'elles accomplissent des choix délibérés et qu'elles participent pleinement au contexte sociopolitique qui les entoure[1387].

Pourtant, étudier la possibilité pour les femmes de commettre des actes violents participe à les reconnaître comme sujets responsables et actifs dans la société. Les recherches féministes ont déjà démontré « une tendance vers la déresponsabilisation[1388] » des femmes accusées de crimes, « considérées comme victimes de leur vie, victimes de la violence de leur conjoint ou encore affectées par des problèmes de santé mentale[1389] ». Sans nier les violences subies et les

---

[1383] *Ibid.*, p. 276.

[1384] Eric Fassin, « Représenter la violence des femmes : performance et fantasme », Coline Cardi, Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes, op. cit.*, p. 343-349.

[1385] *Ibid.*, p. 343.

[1386] Juliette Rennes, *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2016.

[1387] Ilaria Simonetti, « Violence (et Genre) », Juliette Rennes, *Encyclopédie critique du genre, op. cit.*, p. 688.

[1388] Colette Parent, « La criminologie féministe et la question de la violence des femmes », Coline Cardi, Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes, op. cit.*, p. 281.

[1389] *Ibid.*, p. 281.

circonstances atténuantes, il s'agit pour les chercheuses en sociologie et en criminologie de démontrer que :

> Les femmes ont recours à la violence dans un grand nombre de circonstances et pour des motifs variés qui présentent d'ailleurs des similitudes avec ceux des hommes[1390].

Nos recherches portent sur la représentation de femmes violentes dans la fiction ; toutefois les études sociologiques et les faits de société nourrissent l'imaginaire des auteurs. Notre mémoire de master « Enquêtrices et criminelles dans le roman policier féminin[1391] » questionnait déjà la violence féminine et ses représentations. Ces deux ans de travail avaient abouti à une conclusion paradoxale :

> [L'] ambition féministe perceptible dans certains de nos romans pose problème car le féminisme lui-même met des limites à la libération de la violence féminine. Celle-ci a des cadres bien précis : une femme peut se venger d'un viol ou d'une agression antérieure. Son crime est alors pardonnable car justifié. Mais elle ne peut tuer gratuitement, sans raison spécifique car cela enfreindrait les principales caractéristiques du genre féminin. Les femmes violentes sont soit vengeresses, soit folles. […] La violence féminine reste un sujet glissant, que l'on n'ose pas aborder tant elle remet en cause les cadres fixés par les genres[1392].

Qu'elle soit légitime ou criminelle, la violence des femmes est un sujet délicat, socialement et politiquement, que les auteurs de fiction, notamment dans le cadre de genres littéraires qui confrontent le lecteur à la violence et à la mort, développent de plus en plus souvent, à travers des personnages de « représentantes légales de la force publique » dans le polar ou de femmes guerrières qui font couler le sang et tuent d'autres êtres vivants dans la fantasy épique. Pour compléter notre étude des parcours biographiques et portraits psychologiques des guerrières de notre corpus, nous voudrions donc interroger, dans le cadre de la réévaluation contemporaine de la violence exercée par les femmes, les relations de ces femmes combattantes avec la violence à partir de trois types de questionnements. Nous focaliserons d'abord notre attention sur la fréquence, dans la narration, de l'exercice de cette violence armée pour distinguer les personnages de guerrières violentes par choix de carrière ou par occasion / nécessité. Nous nous intéresserons ensuite à la façon dont est construite, dans nos fictions, la légitimation de la violence de ces personnages : lorsque leur choix de porter des armes enfreint les lois par exemple, leur pratique de la violence est-elle différente d'une violence légitime féminine ou de

---

[1390] *Ibid.*, p. 285.

[1391] Angélique Salaun, « Enquêtrices et criminelles dans le roman policier féminin », mémoire de master Lettres dirigé par Ariane Ferry, Université de Rouen, 2012-2014.

[1392] *Ibid.*, p. 178-179.

la violence légale pratiquée par les hommes ? Cette dernière comparaison est au cœur du travail anthropologique de Geneviève Pruvost dans son ouvrage *Profession : policier Sexe : féminin*[1393]. Rappelant dans son introduction que « le maniement des outils les plus sophistiqués[1394] » a longtemps été réservé aux hommes, elle interroge les rapports des femmes policiers à la violence :

> La féminisation de la police constitue un évènement dont il importe de mesurer la portée, en allant au-delà du simple comptage des effectifs féminins, et en déportant l'investigation sur l'accès concret des femmes policiers aux « pleins pouvoirs de la police ». Ont-elles le droit d'user en ultime recours d'une « force coercitive non négociable[1395] » ?

Si la police apparaît rarement au sens moderne du terme dans les univers imaginaires, les corps armés comme les milices, troupes ou armées existent et, nous pourrons le constater, n'appartiennent plus seulement au décor. Les auteurs de fantasy s'intéressent aujourd'hui aux métiers de la guerre et à ceux qui composent les armées, capitaines et simples soldats, ceux qui sont au premier front de la violence.

Nous conclurons cette sous-partie en interrogeant les réactions des guerrières face à la violence qu'elles exercent : expriment-elles du dégoût ou du plaisir à blesser ou tuer d'autres humains ? Ces réactions entraînent-elles une mise en crise de leur « féminité », les femmes étant traditionnellement placées du côté de la paix et de la douceur ? Geneviève Pruvost relève chez les policières une tendance à la virilisation et au rejet des valeurs considérées comme « féminines » :

> Ces femmes recrutées, toujours suspectées d'être conformes aux stéréotypes de leur sexe, sont capables de « muter » en devenant des policiers d'un autre genre : des policiers virils de sexe féminin. Il est ainsi attendu qu'elles accomplissent un double travail de transformation : elles doivent se relâcher par rapport aux normes en vigueur de la féminité bourgeoise en n'hésitant pas à faire preuve de violence et de vulgarité, par exemple. Dans le même temps, elles doivent se contraindre en évitant les débordements sexuels et en mettant à distance le modèle de la féminité compassionnelle[1396].

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer la masculinisation physique des personnages de guerrières présents dans notre corpus. Nous nous demanderons ce qu'il en est sur le plan des

---

[1393] Geneviève Pruvost, *Profession : policier Sexe : féminin*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007.

[1394] *Ibid.*, p. 1.

[1395] *Ibid.*

[1396] *Ibid.*, p. 22.

représentations de leurs réactions psychologiques et de leur possible mise à distance de qualités dites féminines comme la « compassion » ou la douceur.

a. Violence de carrière ou d'occasion

La violence est un élément intrinsèque de la fantasy et une notice lui est consacrée de manière attendue dans le *Dictionnaire de la fantasy*. Florian Besson distingue dans l'examen de cette « notion particulièrement difficile à définir[1397] » la *high fantasy* d'œuvres plus crues :

> Certaines œuvres, un peu datées aujourd'hui, se caractérisent par un très haut degré de violence, en multipliant les scènes de combat (récits consacrés à Conan par Robert E. Howard […]) ou les violences sexuelles (*Gor*, John Norman, 1966). Au contraire, la *high* fantasy héritée de Tolkien tend à euphémiser les batailles, qui ne sont jamais véritablement décrites, et à complètement passer sous silence toutes les autres formes de violence – économique, sociale, symbolique, etc.[1398]

Cette distinction existe au sein de notre corpus et du genre de la fantasy épique, le qualificatif *épique* pouvant se rapporter à des œuvres recherchant un hyper-réalisme à travers une description très concrète de la violence (Mary Gentle, *Le Livre de Cendres* par exemple) comme à des œuvres où la violence est plus implicite, parfois à destination d'un public jeune ou adolescent (les romans de Pierre Bottero). Toutefois si la violence n'est pas toujours décrite avec détails, les personnages principaux étant des guerriers en lutte, elle est présente et incarnée dans les deux camps qui s'opposent. Florian Besson observe que la violence entre ennemis peut « prendre plusieurs formes, depuis le déchaînement brutal […] jusqu'au raffinement sadique du seigneur du mal[1399] ». Des thèmes émergent au fil des œuvres : « viols […] esclavage […], torture[1400] […] ».

Toujours selon Florian Besson, le héros exerce rarement ce genre de violence. Toutefois, « le héros reste presque toujours un guerrier, généralement doté de prodigieux talents martiaux ou magiques qui font de lui une véritable machine à tuer[1401] ». Finalement, c'est la légitimation de cette violence ou sa possible légitimité aux yeux du lecteur qui différencie le héros de son ennemi :

[1397] Florian Besson, « Violence », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 400.

[1398] *Ibid.*

[1399] *Ibid.*

[1400] *Ibid.*

[1401] *Ibid.*

> […] cette violence qu'il [le héros] peut mettre en œuvre ne se présente que comme une réponse à la violence, plus importante et plus dangereuse, qu'incarne son adversaire. […] Fondamentalement, le héros est un être non violent, empreint d'un profond respect pour la vie, qui n'accepte de recourir à la violence que pour vaincre le mal et rétablir la paix[1402].

Cette définition de la violence héroïque, justifiée et utilisée à contrecœur, correspond au schéma du héros en quête ou en mission : le personnage principal, choisi ou élu, doit accomplir dans un temps limité un acte héroïque mais violent, avant de revenir, si possible, à une vie « normale ». Traditionnellement, le héros devient un guerrier à une occasion précise, comme les hommes et femmes mobilisés pendant les conflits mondiaux. Ces hommes et femmes n'étaient pas des soldats de profession et ont dû retrouver leur existence civile à la fin de la guerre. Cette expérience particulière, vécue par J.R.R. Tolkien, se retrouve en filigrane dans sa trilogie *Le Seigneur des anneaux :* Frodo, Sam, Merry et Pippin, issus d'un peuple casanier et pacifique – les Hobbits –, se retrouvent impliqués dans une lutte contre le mal qui les dépasse. S'ils sont entourés de guerriers expérimentés, élevés, du fait de leur race et de leur rang, pour faire la guerre, (Boromir, Legolas, Aragorn, Gimli) et d'un puissant magicien (Gandalf), ils doivent tout de même s'armer et apprendre à se battre. Une fois Sauron vaincu, les Hobbits retrouvent la Comté et, à l'instar des Poilus de la Première guerre mondiale dont Tolkien a fait partie, tentent de reprendre le cours de leur existence antérieure : adoptant le point de vue de Sam, compagnon d'aventures de Frodo, le narrateur brosse le dénouement pour les Hobbits.

> *All things now went well, with hope always of becoming still better; and Sam was as busy and as full of delight as even a hobbit could wish. Nothing for him marred that whole year, except for some vague anxiety about his master*[1403].
>
> Toutes choses allaient bien à présent, et il y avait toujours espoir qu'elles pussent encore s'améliorer ; et Sam fut aussi occupé et comblé que même un hobbit eût pu le souhaiter. Rien ne vint assombrir toute cette année pour lui, hormis une vague inquiétude au sujet de son maître[1404].

Mais cette inquiétude est justifiée : Frodo est resté profondément marqué par les évènements. Son retour à une vie de Hobbit lui semble impossible, comme il l'affirme à Gandalf alors qu'ils voyagent vers leur contrée et qu'il souffre encore de sa blessure à l'épaule. Une blessure physique moins grave et durable que d'autres blessures plus secrètes qui l'ont changé :

> *'Are you in pain, Frodo?' said Gandalf quietly as he rode by Frodo's side.*

[1402] *Ibid.*

[1403] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King, op. cit.*, p. 1025.

[1404] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi, op. cit.*, p. 362.

> *'Well, yes I am,' said Frodo. 'It is my shoulder. The wound aches, and the memory of darkness is heavy on me. […]'*
> *'Alas! there are some wounds that cannot be wholly cured,' said Gandalf.*
> *'I fear it may be so with mine,' said Frodo. 'There is no real going back. Though I may come to the Shire, it will not seem the same; I am wounded with knife, sting, and tooth, and a long burden. Where shall I find rest?'*
> *Gandalf did not answer*[1405].
>
> « Êtes-vous souffrant, Frodo ? » dit doucement Gandalf, chevauchant à côté de lui.
> « Enfin…oui, dit Frodo. C'est mon épaule. La blessure m'élance, et le souvenir de l'obscurité me pèse. […] »
> « Hélas ! certaines blessures ne peuvent être complétement guéries », dit Gandalf.
> « Je crains qu'il n'en soit ainsi de la mienne, dit Frodo. Il n'y a pas de véritable retour. Je reviendrai peut-être dans le Comté, mais il ne semblera plus le même ; car je ne serai plus le même. Je suis meurtri par le poignard, le dard, la dent, et par un long fardeau. Où trouverai-je le repos ? »
> Gandalf ne répondit pas[1406].

Finalement Frodo choisit de partir avec les Elfes pour les Havres Gris, contrée lointaine semblable à un au-delà choisi par ceux qui ne peuvent rester dans les Terres du Milieu, « car le Troisième Âge s'était achevé, les Jours des Anneaux étaient révolus, et c'en était fait de l'histoire et du chant de ces années[1407]. » / "*for the Third Age was over, and the Days of the Rings were passed, and an end was come of the story and song of those times*[1408]." Frodo et ses compagnons constituent dans l'histoire de la fantasy ce modèle du combattant occasionnel pour qui le combat n'est pas une fin en soi, mais le moyen de vaincre un mal avant de déposer les armes. Ils ne sont pas les seuls guerriers ou guerrières d'occasion de la trilogie : Eowyn prend les armes afin de suivre l'armée de son oncle, se travestissant en cavalier casqué. C'est avec Aragorn, héritier légitime du trône des Hommes, qu'elle évoque son désir de participer au combat :

> *'Lord,' she said, 'if you must go, then let me ride in your following. For I am weary of skulking in the hills, and wish to face peril and battle.'*
> *'Your duty is with your people,' he answered.*
> *'Too often have I heard of duty,' she cried. 'But am I not of the House of Eorl, a shieldmaiden and not a dry-nurse? […] Shall I always be left behind when the Riders depart, to mind the house while they win renown, and find food and beds when they return?'*
> *'A time may comme soon,' said he, 'when none will return. Then there will be need of valour without renown […]'*
> *And she answered: 'All your words are but to say: you are a woman, and your part is in the house. But when the men have died in battle and honour, you have leave to*

[1405] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King, op. cit.*, p. 989.

[1406] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi, op. cit.*, p. 362.

[1407] *Ibid.*, p. 367.

[1408] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King, op. cit.*, p. 1029.

be burned in the house, for the men will need it no more. But I am of the House of Eorl and not a serving-woman. I can ride and wield blade, and I do not fear either pain or death.'
'What do you fear, lady?' he asked.
'A cage,' she said[1409].

« Seigneur, reprit-elle, si vous devez partir, laissez-moi chevaucher à votre suite. Je n'en puis plus d'être terrée dans les collines ; je veux affronter le danger et tenter la fortune des armes. »
« Votre devoir est auprès des vôtres », répondit-il.
« Trop souvent m'a-t-on parlé de devoir, s'écria-t-elle. Pourtant, ne suis-je pas de la Maison d'Eorl, une fille guerrière et non une garde-malade ? […] Serai-je toujours laissée derrière quand les Cavaliers partiront, pour garder la maison pendant qu'ils se couvrent de gloire, et veiller à ce que le repas et le lit soient prêts à leur retour ? »
« Un jour viendra bientôt, peut-être, où nul ne rentrera, dit-il. Alors il y aura besoin de courage sans gloire […] »
Et elle répondit : « Tout cela revient à dire : vous êtes une femme, et votre place est à la maison. Mais quand les hommes seront morts au combat, dans l'honneur, vous pourrez brûler avec elle, car les hommes n'auront plus besoin d'un toit. Mais je suis de la Maison d'Eorl, et non une femme servante. Je puis monter à cheval, je sais manier l'épée ; et je ne crains ni la souffrance, ni la mort. »
« Que craignez-vous donc, madame ? » demanda-t-il.
« Une cage, dit-elle[1410].

Cet échange, assez long, nous semble révélateur de la complexité du personnage d'Eowyn : si elle apparaît d'abord comme une jeune fille désireuse de suivre l'homme qu'elle aime[1411], elle affirme rapidement son identité et son appartenance à une maison noble, noblesse justifiant à elle seule sa présence sur le champ de bataille dans un système féodal. Mais c'est surtout en tant que femme qu'Eowyn s'oppose ici à Aragorn : elle décrit en quelques mots le sort réservé aux femmes, obligées de garder la maison sans pouvoir connaître la « gloire » / *"renown"*. L'énumération des tâches domestiques (préparer les repas et les lits) est opposée aux compétences guerrières d'Eowyn (« monter à cheval », « manier l'épée »), tout comme la fonction de « garde-malade » à celle de « fille guerrière[1412] ». Finalement, à l'instar d'autres personnages de notre corpus, c'est la liberté de choisir son destin que réclame Eowyn. Plus particulièrement, elle apparaît comme une dame fière, souhaitant connaître l'honneur et la

[1409] *Ibid.*, p. 784.

[1410] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi, op. cit.*, p. 62-63.

[1411] Un amour qu'elle sait non réciproque.

[1412] Le terme « fille » / *"maiden"* renvoie ici au statut marital : Eowyn a conscience des limites de son envie de liberté, qui ne peut être satisfaite que dans le cadre de son célibat.

gloire. Elle refuse que « l'espoir d'accomplir de hauts faits soit au-delà de tout souvenir et de toute envie[1413] » / "*all chance of doing great deeds is gone beyond recall or desire*[1414]".

Face au refus d'Aragorn de l'accepter dans sa suite, Eowyn change d'identité et, prenant Merry[1415] sous son aile, elle suit son oncle, le roi Théoden, réussissant à s'infiltrer parmi sa garde rapprochée pendant la bataille des champs du Pelennor. Gravement blessée au cours de son combat contre le Seigneur des Nazgûl, Eowyn est soignée par Aragorn, qui reconnaît néanmoins les limites de ses soins :

> *'I have, maybe, the power to heal her body, and to recall her from the dark valley. But to what she will awake: hope, or forgetfulness, or despair, I do not know. And if to despair, then she will die, unless other healing comes which I cannot bring. Alas! for her deeds have set her among the queens of great renown*[1416]*.'*
>
> « J'ai, peut-être, le pouvoir de guérir son corps et de la rappeler du sein de la vallée ténébreuse. Mais à quoi elle s'éveillera, à l'espoir, à l'oubli ou au désespoir, je ne puis le dire. Et si c'est au désespoir, alors elle mourra, à moins que vienne une autre guérison que je ne puis lui apporter. Hélas ! car ses exploits l'ont portée au rang des plus grandes reines[1417]. »

Eowyn a atteint son objectif : obtenir de la renommée *("renown"*, que l'on ne retrouve pas dans la traduction tel quel). Toutefois elle ne semble pas rassasiée : c'est la belle mort qu'elle souhaite trouver sur le champ de bataille. Elle l'explique à Faramir, Intendant de la Cité qu'elle souhaite voir intercéder en sa faveur auprès du Gardien des Maisons de Guérison où elle est en convalescence forcée :

> *'But I do not desire healing,' she said. 'I wish to ride to war like my brother Éomer, or better like Théoden the king, for he died and has both honour and peace*[1418]*.'*
>
> « Mais je ne souhaite pas la guérison, répondit-elle. Je désire aller à la guerre comme mon frère Éomer, ou mieux, comme le roi Théoden, car il est mort et a trouvé l'honneur et la paix[1419]. »

[1413] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi, op. cit.*, p. 63.

[1414] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King, op. cit.*, p. 784.

[1415] Merry que le roi Théoden souhaitait voir rester à l'arrière avec sa nièce — « Vous resterez ici et, si vous le désirez, vous servirez la dame Eowyn qui dirigera le peuple à ma place », J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi, op. cit.*, p. 83. / *"You shall abide here, and if you will, you shall serve the Lady Eowyn, who will govern the folk in my stead."* J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King, op. cit.*, p. 801.

[1416] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King, op. cit.*, p. 867.

[1417] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi, op. cit.*, p. 166.

[1418] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King, op. cit.*, p. 960.

[1419] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi, op. cit.*, p. 283.

Comme l'avait diagnostiqué Aragorn à son chevet, Eowyn a besoin d'une « autre guérison ». Cette guérison, qui lui sera apportée par l'amour de Faramir, la jeune guerrière semble en ressentir les effets dès sa première rencontre avec l'Intendant :

> *[...] it seemed to him that something in her softened, as though a bitter frost were yielding at the first faint presage of spring*[1420].
>
> […] il lui sembla que quelque chose en elle s'adoucissait, comme si une terrible gelée s'avouait vaincue aux tout premiers présages du Printemps[1421].

Ses sensations intérieures sont comparées aux premiers effets du changement de saison après l'hiver. L'image revient dans une métaphore qui évoque son entière guérison. Faramir vient de déclarer son amour à la Cavalière et de lui demander s'il était réciproque :

> *Then the heart of Eowyn changed, or else at last she understood it. And suddenly her winter passed, and the sun shone on her*[1422].
>
> Alors, quelque chose se retourna dans le cœur d'Eowyn, ou elle comprit enfin son sentiment. Et soudain, son hiver passa, et le soleil brilla sur sa joue[1423].

Le schéma de la guerrière qui renonce aux armes et la belle mort par amour est reconduit dans différentes fictions plus récentes évoquées précédemment. Mais c'est le caractère unique de l'acte guerrier d'Eowyn qui nous intéresse ici : bien qu'étant une noble dame, éduquée au maniement de l'épée, la guerre n'est pas son métier, ni sa fonction. D'autres guerrières de notre corpus ont un profil identique : elles ont reçu une formation aux armes en raison de leurs origines sociales, mais elles ont eu peu d'occasions d'utiliser leurs talents. Cassandre dans *La Trahison des dieux* en est un exemple frappant : formée par les Amazones elles-mêmes pendant un an, elle se dédie au service d'Apollon après son retour à Troie. En tant que prêtresse, ses talents de cavalière et d'archère ne lui sont d'aucune utilité. Lorsque la guerre avec les Grecs éclate, la jeune femme souhaite participer aux combats, mais les occasions manquées se succèdent. Lorsque les Grecs saccagent la ville basse, Cassandre se morfond depuis les remparts :

> *If only I had my bow; I am out of practice, but I could still manage to drive back some of them before they come near the palace*[1424].

[1420] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King, op. cit.*, p. 960.

[1421] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi, op. cit.*, p. 283.

[1422] J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings, The Return of the King, op. cit.*, p. 964.

[1423] J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux, Le Retour du roi, op. cit.*, p. 289.

[1424] Marion Zimmer Bradley, *The Firebrand, op. cit.*, p. 241.

> Si seulement j'avais mon arc, se dit Cassandre, suivant attentivement l'évolution de la mêlée. Même à court de pratique, je pourrais certainement atteindre quelques ennemis[1425]…

Alors qu'Achille n'a pas encore rejoint les rangs d'Agamemnon, Priam lui propose d'épouser l'une de ses filles et de se battre à ses côtés. Achille jette son dévolu sur Cassandre, que Priam lui refuse car elle est vouée à Apollon. Cette tentative d'alliance échoue, lorsque le fils de Pélée demande ensuite Andromaque, la femme d'Hector. C'est finalement Briséis, jeune fille membre de la suite d'Hécube, qui tombe éperdument amoureuse d'Achille et demande à le rejoindre chez les Grecs. Cassandre, voyant Briséis « sous l'empire d'Aphrodite[1426] » – le texte anglais évoque plutôt une malédiction et suggère que la jeune femme tient à distance les discours sur l'amour, "*a curse of their Goddess of Love*[1427]", – revient en pensée sur les opportunités que lui aurait offertes un mariage avec Achille :

> *Women dream of this kind of love. And then comes the rope piercing the ankles, the slavery, the degradation.*
> *I should be in her place; Kassandra thought. Akhilles asked for me, and he would certainly receive me as befits my rank. And then while he slept, a dagger for the throat, and perhaps an end to this war… The great Akhilles, conquered by no hero but by a woman*[1428]
>
> Cassandre la regarda. Toutes les femmes d'abord rêvent d'amour, pensa-t-elle. Ensuite, trop tard, elles découvrent l'esclavage, l'humiliation… Je devrais être à la place de Briséis puisque Achille a demandé ma main… il m'aurait reçue avec tous les honneurs, puis la nuit, après qu'il se fût endormi, j'aurais pu lui trancher la gorge, peut-être en finir ainsi avec la guerre… Le grand Achille, l'illustre Achille, vaincu non pas par un héros mais par une simple femme[1429] !

En évoquant ainsi le scénario biblique de Judith et Holopherne, Marion Zimmer Bradley ouvre la possibilité d'une mort différente de celle fixée par les sources antiques pour Achille. Si l'*Iliade* ne raconte pas la mort du héros grec, son trépas y est annoncé à diverses reprises. Achille lui-même n'ignore pas qu'il ne survivra pas à la guerre, en raison d'une prophétie rapporté par sa mère Thétis :

> Elle me disait que, sous les murs des Troyens cuirassés, je périrais par les flèches rapides d'Apollon[1430] !

[1425] Marion Zimmer Bradley, *La Trahison des dieux, op. cit.*, p. 191.

[1426] *Ibid.*, p. 240.

[1427] Marion Zimmer Bradley, *The Firebrand, op. cit.*, p. 296.

[1428] *Ibid.*, p. 297.

[1429] Marion Zimmer Bradley, *La Trahison des dieux, op. cit.*, p. 241.

[1430] Homère, *L'Iliade*, trad. Eugène Lasserre, *op. cit.*, Chant XXI, v. 244-288, p. 353.

Cette prophétie se précise dans la bouche d'Hector agonisant :

> Prends garde maintenant que les dieux ne s'irritent contre toi à cause de moi, le jour où Pâris et Phébus Apollon, tout noble que tu es, te perdront près de la porte Scée[1431].

C'est finalement Virgile qui confirme la mort d'Achille par la flèche de Pâris dans son *Énéide*. *La Trahison des dieux* appartient, nous l'avons mentionné précédemment, au mouvement du *revisionist mythmaking* : Marion Zimmer Bradley revisite le matériau troyen en adoptant un point de vue féminin (et féministe), celui de Cassandre essentiellement. L'autrice tord l'imaginaire collectif et propose une autre version de ce récit à son lectorat. La mort se présente à Achille juste après sa victoire contre Penthésilée, dépeinte avec beaucoup de violence et de brutalité :

> *Penthesilea dismounted to face him head on, sword to sword. She was actually taller than he was, and had a longer reach with the sword. They clashed together, with a flurry of sword-strokes too swift to follow. […] Then his relentless sword pressed her until she went down. Kassandra heard the breath sob out of her as Akhilles fell to the Amazon's side. What was the madman doing? He tore at her clothes in a frenzy, leaned forward and, as they watched in horror, violently raped the corpse. Monstrous, she thought. If only I had my bow! Akhilles had finished and was fighting off the four Amazons who had come to attack him. […] a single Amazon warrior remained alive*[1432].
>
> Glaive au poing, Penthésilée mit à son tour pied à terre. Plus grande qu'Achille, elle courut à sa rencontre poussant son cri de guerre. S'en suivit un furieux échange de coups si rapides qu'il fut un moment impossible de dire qui avait l'avantage. […] Hurlant comme un damné, Achille alors lui enfonça jusqu'à la garde son glaive de fer dans la poitrine. Frappée à mort, la vieille reine glissa mollement à terre, pour ne jamais se relever.
> Du haut des remparts, Cassandre, horrifiée, assista alors à une scène innommable : arrachant la cuirasse de cuir de sa victime, le vainqueur monstrueux dénuda son corps et le couvrit frénétiquement pour le violer sans merci. Son abject forfait accompli avec une bestialité furieuse, il se releva tel un halluciné pour affronter avec une indescriptible violence quatre cavalières qui se précipitaient sur lui, […].
> Les Amazones n'existaient plus[1433].

La traduction française s'éloigne du texte original – c'est assez récurrent pour ce roman et on pourra le vérifier dans les citations suivantes –, éliminant certains détails (l'allonge plus grande de Penthésilée sur Achille dans cet extrait) ou bien effaçant certaines remarques des personnages. Ici, particulièrement, Hubert Tezenas ne retranscrit pas l'exclamation de

---

[1431] *Ibid.*, Chant XXII : 328-370, p. 371.

[1432] Marion Zimmer Bradley, *The Firebrand*, *op. cit.*, p. 515-516.

[1433] Marion Zimmer Bradley, *La Trahison des dieux*, *op. cit.*, p. 421.

Cassandre : « Si seulement j'avais mon arc ! », qui dénote encore une fois l'impuissance guerrière de la jeune femme.

Le grand héros grec est ici transformé en brute épaisse ("*madman*", "*monstrous*") et s'éloigne totalement de l'image presque romantique d'Achille découvrant l'identité de sa victime chez Quintus de Smyrne. Spectatrice impuissante, Cassandre entre dans une rage impie, renie ses vœux à Apollon[1434] et recupère l'arc offert par Penthésilée elle-même ainsi que ses deux dernières flèches dont l'une a la pointe empoisonnée. Plus audacieux encore, la jeune fille s'empare des attributs du dieu :

> *And from a chest […] she took a certain robe adorned with gold, and the golden Sun Lord's mask. […] Sandals were a part of the costume; gilded sandals with small golden wings attached to the heels*[1435].
>
> Soulevant le couvercle d'un coffre, elle choisit une somptueuse tunique brodée et le masque éclatant du Dieu Soleil, dont elle se couvrit le visage. […] Ayant donc revêtu la tunique sacrée, elle glissa ses pieds dans les sandales de l'Immortel, ornées de petites ailes d'or ciselé[1436] […].

Sous cette apparence divine, Cassandre se dresse en haut du temple et après avoir évalué la force nécessaire pour atteindre sa cible avec la première flèche, elle tire avec le trait empoisonné. Marion Zimmer Bradley reprend le motif du « talon d'Achille », seul point de vulnérabilité du héros, en rationnalisant le récit de sa mort : Cassandre vise une partie mal protégée du corps et le coup n'est fatal qu'à cause du poison et non d'une faiblesse particulière à cet endroit précis.

> *Now where to shoot when the iron armor covered so much of his body? She looked up and down to see that though the helmet covered face and hair, on his feet he wore sandals which were no more than a couple of narrow strips of leather. So be it, then; she let fly at his feet.*
> *The arrow struck his bare heel. […] One by one the Trojan soldiers looked up at the Temple to see what Akhilles' Myrmidons were staring and pointing at. Kassandra stood motionless; she was probably out of ordinary bowshot […] even if anyone had the courage to shoot an arrow at what could have been the God. […]*
> *He strode arrogantly about the field; then he stumbled and fell. He was on the ground now in convulsions. […] When she came out again, the people of Troy were crowding to the wall, pushing and shoving to find out what had happened. "One of the Akhaian leaders is dead," someone told her. "It may even be Akhilles. Apollo*

[1434] « Puisque Apollon n'intervient pas, je renie mes voeux, je refuse de continuer à lui vouer ma vie pour rien. Ainsi accomplirai-je ce que tous les prêtres qui le servent sont en droit d'attendre de lui. », Marion Zimmer Bradley, *La Trahison des dieux, op. cit.*, p. 422. *"And if Apollo will not act, it is not for nothing that I am sworn to serve Him—if only by doing what a more innocent priest would expect the God to do."*, Marion Zimmer Bradley, *The Firebrand, op. cit.*, p. 516.

[1435] *Ibid.*, p. 517.

[1436] Marion Zimmer Bradley, *La Trahison des dieux, op. cit.*, p. 423.

> *Himself appeared, they say, high on the walls above Troy, and shot him down with His arrows of fire."*
> *"Oh, did he?" she replied, sounding skeptical, and when the story was repeated, said no more than "Well, it's about time*[1437]*."*
>
> Où allait-elle viser ? Le corps d'Achille était presque entièrement protégé par sa splendide armure. En revanche, il n'était chaussé que de légères sandales de cuir. C'était donc là, au pied, qu'il fallait frapper. Impavide, Cassandre lança son second trait.
> Cette fois, la pointe de bois empoisonnée vint se ficher avec force dans le talon du Grec. […] Alors, tous ensemble, les soldats grecs et troyens, levant la tête, tendirent le bras en direction du temple. Sur la terrasse, Cassandre était parfaitement immobile, sachant que personne n'oserait décocher un trait vers la silhouette de l'Immortel. […] le fils de Pélée fit encore quelques pas, puis s'écroula, soudain secoué par d'atroces convulsions.
> L'instant suivant, il expirait. […]
> Chez les Troyens, […], une formidable ovation montait vers le ciel en l'honneur du Dieu qui venait de délivrer la cité du plus redoutable et sanguinaire de ses adversaires[1438].

Tout en restant très proche de la version homérique qui, à travers la prophétie de Thétis, rend les flèches d'Apollon responsables de la mort d'Achille, Marion Zimmer Bradley attribue à Cassandre tout le mérite de la destruction du héros grec – motivée aussi par son désir de venger Penthésilée. Elle en fait une guerrière accomplie qui agit avec intelligence, maîtrise et succès. Mais, contrairement à Eowyn qui sera reconnue pour son haut fait, (J.R.R. Tolkien, *Les Deux Tours*) L'exploit de Cassandre ne sera pas reconnu et elle-même ne tentera pas de rétablir la vérité, à laquelle se substitue rapidement une autre histoire, maintes fois répétée ; notons que la traduction française supprime purement et simplement le dialogue entre un Troyen et Cassandre – voir fin de la précédente citation – qui rend compte de la façon dont les légendes se fabriquent. Cet exploit guerrier sera le seul accompli par la prêtresse qui est, lors de la prise de Troie par les Grecs, violée par Ajax et réduite en esclavage par Agamemnon.

À l'échelle du corpus choisi, les personnages de guerrières se révélant à travers un coup d'éclat unique apparaissent dans les œuvres les plus anciennes. L'examen des dates de parution des romans présentant ce cas de figure (voir le tableau figurant en annexe[1439]) nous permet de constater que les guerrières occasionnelles laissent de plus en plus la place à des personnages pour qui la guerre est un véritable métier : sur les trente-et-une œuvres prises en compte, cinq seulement mettent en scène des guerrières qui n'accomplissent qu'un seul exploit. Les plus

[1437] Marion Zimmer Bradley, *The Firebrand, op. cit.*, p. 518-519.

[1438] Marion Zimmer Bradley, *La Trahison des dieux, op. cit.*, p. 423-424.

[1439] Annexes : Tableau « Violence métier ? », p. 532.

récentes sont Sarène (Brandon Sanderson *Elantris*, 2005) et Andromaque (David Gemmell, *Troie*, 2005), escrimeuse et archère dont les talents sont peu mis à l'épreuve. Sarène, nouvelle arrivée à la cour d'Arélon, propose aux femmes de la noblesse de les initier à l'escrime. Alors qu'une séance d'entraînement prend fin dans les jardins de son allié le duc Royal, un jeune aristocrate, Kaloo, vient semer le trouble parmi les femmes. Méfiante quant à son identité, Sarène le défie afin de « le percer à jour[1440] » / "*test him*[1441]" :

> *"Duladen citizens are said to be the finest fencers in all of the land […] I am certain the ladies here would be much intrigued to see a true master at work*[1442]*."*
>
> « […] Les citoyens duladènes passent pour être les plus fines lames de tout le royaume […] Je suis certaine que ces dames ici présentes seraient enchantées d'observer un maître d'armes à l'œuvre[1443].

Le lecteur connaît la véritable identité de cet homme : il s'agit de Raoden, dissimulant son visage grâce à la magie. Les deux personnages échangent coups et bottes jusqu'à ce que Raoden/Kaloo mette fin à l'assaut en une pirouette courtoise.

> *Sarene spun, raising her blade to strike again, but Kaloo was on his knee, his syre stuck point-first into the soft earth. He held up a bright yellow flower to Sarene.*
> *"Ah, my lady," he said in a dramatic voice. "You have found my secret—never have I been able to face a beautiful woman in combat. […]*
> *Sarene studied the man closely, searching for a wound. She'd been certain her blade had scratched him on the face as he jumped out of the fountain, but there was no sign of a hit*[1444]*.*
>
> Sarène se retourna, l'épée levée, prête à attaquer, lorsqu'elle vit Kaloo, à genoux, la lame de son épée fichée dans la terre jusqu'à mi-hauteur, une belle fleur jaune à la main.
> « Ah, madame, déclara-t-il d'une voix dramatique. Vous avez découvert mon secret – je n'ai jamais été capable d'affronter une belle femme en combat singulier. […]
> La princesse étudia l'homme de plus près, cherchant la blessure qu'elle lui avait faite. Elle était certaine de l'avoir frappé au visage au moment où il avait bondi dans la fontaine, mais elle ne voyait aucune marque[1445].

[1440] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 771.

[1441] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 517.

[1442] *Ibid.*, p. 517.

[1443] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 771-772.

[1444] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 519.

[1445] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 774.

Cette marque ne se voit pas grâce à la magie dissimulant le visage de Raoden. Une fois la vérité découverte par Sarène[1446], ce dernier lui montrera son vrai visage, révélant alors sa blessure. Sarène exprime alors des remords d'avoir blessé son fiancé sans le savoir :

> *Her finger found the cut on his cheek, and she gasped slightly. "I did thiss, did'nt I?"*
> *Raoden nodded. "As I said—I had no idea how good of a fencer you are."*
> *Sarene ran her finger down the wound. "It confused me terribly when I couldn't find the wound*[1447] *[...]"*
>
> Elle suffoqua presque lorsqu'elle effleura l'entaille sur son cou. « C'est moi qui t'ai fait ça, n'est-ce pas ? »
> Raoden acquiesça. « Je te l'ai dit, je ne savais pas que tu maniais si bien l'épée. »
> Sarène passa ses doigts sur la blessure.
> « J'étais certaine de t'avoir blessé[1448]. […] »

Cette seule effusion de sang, si elle prouve les compétences d'escrimeuse de Sarène, n'est pas finalement un sujet de gloire pour la jeune aristocrate, mais plutôt une erreur qui aurait pu avoir des conséquences douloureuses. Sarène se définit avant tout une comme « créature politique » selon ses propres mots et ses talents d'escrimeuse complètent la construction de ce personnage sans présenter d'intérêt narratif majeur.

Les compétences d'Andromaque ont bien plus d'importance dans la trilogie de David Gemmell, même si les occasions de les mettre en avant restent rares. Andromaque, formée aux armes à Théra, démontre ses talents d'archère à Troie en sauvant Priam de l'attaque d'un condamné à mort – une prouesse qui atteint les oreilles d'Hélicon lorsqu'il demande des nouvelles de la jeune femme à Nasiq, un scribe allié du héros :

> *'[...] She is the talk of Troy… for many reasons. Some high, some low.'*
> *'I want no low tales concerning her,' said Helikaon sharply. […]*
> *'Very well. You heard she saved the king's life?'*
> *Helikaon was shocked, then he chuckled. 'Is there some fine and witty line that ends this Odyssean fable?'*
> *'No, it is true,' insisted Nasiq. Helikaon listened as the Phrygian told the story of the archery tourney, and how Andromache had killed the assassin. 'The traitor had reached the king and was poised to strike him down when Andromache's arrow pierced his heart. The king praised her before the crowd, saying she was indeed a fit bride for his Hektor.'*

[1446] Derrière le visage de Kaloo se cache Esprit, l'Elantrien, derrière qui se cache Raoden, l'héritier du trône, maudit et banni à Elantris. Sarène va donc assister à deux révélations : elle va tout d'abord découvrir Esprit derrière Kaloo puis Raoden, qu'elle pensait mort, derrière Esprit.

[1447] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 551.

[1448] Brandon Sanderson, *Elantris*, *op. cit.*, p. 826.

> *'By the gods,' whispered Helikaon, 'she is a woman to treasure*[1449]*.'*
>
> – […] Trois ne parle plus que d'elle… pour de nombreuses raisons. Toutes sortes de rumeurs circulent sur son compte, nobles ou vulgaires.
> – Je ne veux rien entendre de vulgaire la concernant ! répliqua vivement Hélicon. […]
> – Très bien. Vous avez su qu'elle avait sauvé la vie du roi ?
> D'abord surpris, Hélicon s'esclaffa.
> – Y a-t-il une chute spirituelle à cette fable digne d'Ulysse ?
> – Non, c'est vrai, insista Nasiq.
> Hélicon l'écouta narrer le tournoi à l'arc, et la façon dont Andromaque avait abattu le condamné.
> – Ce traître avait atteint Priam et s'apprêtait à le tuer quand la flèche d'Andromaque lui a percé le cœur. Le roi a fait son éloge devant l'assemblée, déclarant qu'elle était digne en effet d'épouser son Hector.
> – Par les dieux ! ..., chuchota Hélicon. Cette femme est un trésor[1450].

Andromaque ne retrouvera son arc qu'au dernier tome de la trilogie, alors que Troie est prête à tomber : ayant entraîné les veuves et filles des soldats d'Hector, le Cheval de Troie, cette troupe improvisée défend le palais avec elles dans un chapitre intitulé « Les Troyennes » / "*The Trojan women*" :

> *Andromache laid her bundle of arrows on the balcony wall. She dragged her unruly hair back with a leather strip, then dried her damp palms on her tunic. She looked along the palace balcony at the other women. […] She watched the men on the wall and pride surged in her breast. They are Trojan warriors, she thought. We are Trojan warriors. We will fight here, and we may die, but our tale will be told and the name of Troy will not be forgotten*[1451].
>
> Andromaque posa son tas de flèches sur le mur du balcon. Elle attacha sa chevelure indisciplinée avec une bande de cuir puis sécha ses paumes moites sur sa tunique. Elle parcourut du regard les autres femmes, placées le long du balcon. […] Elle regarda les hommes sur le mur, et la fierté enfla en elle. *Ce sont des guerriers troyens*, pensa-t-elle. *Nous sommes des guerriers troyens. Nous combattrons, et nous mourrons peut-être, mais notre souvenir vivra dans les légendes et le nom de Troie ne sera pas oublié*[1452].

La reformulation, mise en valeur par la typographie dans la version originelle, « nous sommes des guerriers troyens », inclut les femmes dans le combat. Le titre donné à ce chapitre fait écho à la tragédie d'Euripide qui évoque le sort des femmes de Troie après sa chute : mais chez Gemmell, ces victimes sont devenues des figures de la résistance. L'auteur anglais inverse le cours de la légende jusqu'à permettre à Andromaque de fuir Troie aux côtés d'Énée. Andromaque reprend à son compte l'ambition de gloire éternelle traditionnellement attribuée

---

[1449] David Gemmell, *Troy, Lord of the Silver Bow, op. cit.*, p. 456.

[1450] David Gemmell, *Troie, Lord of the Silver Bow, op. cit.*, p. 483.

[1451] David Gemmell, *Troy, Fall of Kings, op. cit.*, p. 561-562.

[1452] David Gemmell, *Troie, Fall of Kings, op. cit.*, p. 541-542.

aux héros masculins. Remarquons toutefois que c'est le nom de la cité qui « ne sera pas oublié » et non celui d'Andromaque ou de ses compagnes d'armes.

À côté de ces personnages féminins formées aux armes qui peuvent jouer un rôle important dans l'intrigue, mais n'y agissent en guerrières que rarement, un nouveau type de guerrière semble émerger dans la fantasy épique, celui de la guerrière de formation et de métier, de la professionnelle de la guerre. Entre ces deux pôles, nous recensons aussi des personnages qui deviennent des combattantes le temps de leur quête, à l'instar de Mériane, élue Héraut de Wer et cheffe de file des hommes contre les démons du dieu antagoniste Aska (Lionel Davoust, *Les Dieux Sauvages*), ou bien de Maura (Paul Beorn, *Calame*) qui prend les armes pour conduire une révolte de femmes contre le tyran en place. Ces sagas n'étant pas achevées, il est difficile de savoir si ces femmes qui n'étaient pas des guerrières de métier déposeront les armes une fois leur mission remplie ou leurs objectifs initiaux atteints. Le panel des œuvres retenues pour cette étude permet de faire l'hypothèse d'une valorisation du métier de soldate dans le genre à partir des années 2010 : nous ne trouvons plus d'héroïnes construites sur le modèle d'Eowyn, mais des personnages qui font de la guerre leur métier, comme Hod ou Cendres dans les cycles plus anciens (années 1990) que sont *L'Assassin Royal* de Robin Hobb, et *Le Livre de Cendres* de Mary Gentle. Si Hod est un personnage secondaire de la saga – elle est le maître d'armes du château et donne quelques leçons au héros –, elle est emblématique d'une spécificité de l'œuvre de Robin Hobb où la garde royale est mixte. Hommes et femmes peuvent donc faire carrière au service de la famille royale. L'information, sans être soulignée, est délivrée au lecteur alors que le héros, Fitz, dans le deuxième tome de la saga, surprend deux gardes qui s'entraînent :

> *I returned from one of my early morning expeditions to find two soldiers sparring with one another in the kitchen yard. They had staves and were good-naturedly insulting one another as they huffed and shifted and traded whacks in the cold clear air. The man I not know at all, and for a moment I thought both were strangers. Then the woman of the pair*[1453] *[…]*
>
> Un jour, de retour d'une de mes expéditions matinales, je tombai sur deux gardes, un homme et une femme, qui s'exerçaient au bâton dans la cour des cuisines. Tout haletants, ils échangeaient des coups, esquivaient et s'envoyaient des insultes bon enfant dans l'air froid et limpide. Je ne reconnus pas l'homme et, l'espace d'un instant, je crus qu'il s'agissait d'étrangers au château ; puis la femme[1454] […]

La saga de Mary Gentle n'est pas aussi égalitaire que celle de Robin Hobb : Cendres a dû se faire une place dans un univers très masculin. Elle grandit au sein d'une troupe de mercenaires,

[1453] Robin Hobb, *Royal Assassin, op. cit.,* p. 184.

[1454] Robin Hobb, *L'Assassin du roi, op. cit.,* p. 274.

mais refuse le destin de prostituée réservé aux filles qui suivent les soldats. Encore enfant, elle rêve d'avoir une armure, à l'image du capitaine qu'elle observe avec attention et envie. La description, minutieuse, est révélatrice de la fascination éprouvée par l'enfant pour ce symbole de pouvoir et de richesse.

> *The Captain wore a close-fitting steel shell that covered all his body. Full harness: from the pauldrons and breastplate enclosing his shoulders and body, the vambraces on his arms, his gauntlets, his tassets and cuisses and greaves that armoured his legs, down to the metal sabatons that covered his spurred boots. He carried his armet under his arm. Winter light dulled the mirrored metal. […]*
> *Ash wanted such armour. It was that desire, more than curiosity, that made her follow them away from the farm buildings. To walk with that invulnerability. With that amount of wealth on one's back…Ash ran, dazzled*[1455].
>
> Le capitaine portait une carapace d'acier qui le moulait étroitement et lui couvrait tout le corps. Le harnois complet : des spallières et du corselet qui enclosaient ses épaules et son torse, aux canons sur ses avant-bras, à ses gantelets, aux tassettes, aux cuissards et aux grèves qui lui protégeaient les jambes, jusqu'aux solerets de métal qui couvraient ses bottes munies d'éperons. La lumière d'hiver ternissait le métal lustré comme un miroir. […]
> Cendres désirait une pareille armure. C'était cette envie, plus que la curiosité, qui la poussa à les suivre loin des bâtiments de la ferme. Marcher avec une telle invulnérabilité. Avec une telle *fortune* sur le dos… Cendres trottait, éblouie[1456].

Le choix de l'italique pour le terme « fortune » est significatif – l'objectif de Cendres en étant mercenaire est bien la richesse, et plus précisément la propriété, comme elle le rappelle à Robert Anselm, son lieutenant, alors que se termine son entrevue avec l'empereur Frédéric, son employeur :

> *"[…] You know what I want us to get, this year."*
> *"Land," Anselm murmured. "Not a mercenary's reward of money. You want him to give us land and estates."*
> *"I want in." Ash sighed. "I'm tired of winning castles and revenues for other people. […]*
> *His tanned, creased face smiled. "It isn't every company can do that."*
> *"I know. But I'm good." Ash chuckled, deliberately immodest, getting less of an answering grin from him than she expected. She sobered. "Robert, I want somewhere permanent we can go back to, I want to own land. That's what all this is about – you get land by fighting, or inheritance, or gift, but you get land and you establish yourself. Like the Sforza in Milan*[1457]*."*
>
> « – […] Tu sais ce que je veux obtenir pour nous, cette année.
> – Des terres, murmura Anselm. Pas de l'argent, la rétribution du mercenaire. Tu veux qu'il nous attribue des terres et des propriétés.

[1455] Mary Gentle, *Ash, A secret history, op. cit.*, p. 15-16.

[1456] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, la guerrière oubliée, op. cit.*, p. 25.

[1457] Mary Gentle, *Ash, A secret history, op. cit.*, p. 47-48.

> – Je veux ma part du gâteau. » Cendres soupira. « Je suis lasse de conquérir châteaux et revenus pour les autres. […]
> Le visage tanné, buriné, de l'homme sourit. « Ce n'est pas à la portée de n'importe quelle compagnie.
> – Je sais. Mais je suis douée. » Cendres gloussa, avec une immodestie délibérée, recevant de Robert en réponse un sourire moins large qu'elle ne s'y attendait. Elle recouvra son sérieux. « Robert, je veux une place permanente vers laquelle revenir, je veux *posséder* des terres. C'est comme ça que ça marche — on obtient des terres par combat, par succession ou donation, mais on obtient des terres et on s'y établit. Comme les Sforza à Milan[1458]. »

Un tel personnage féminin, une mercenaire à la moralité guidée par l'appât du gain, est loin du héros typique de la fantasy épique, si l'on suit Isabelle Périer qui énumère les caractéristiques du héros dans le *Dictionnaire de la fantasy*, notamment lorsqu'il devient un anti-héros, c'est-à-dire « un personnage ordinaire mis dans une situation extraordinaire[1459] », ou bien « un anti-héros tragique, voire méchant[1460] ». Si elle n'évoque pas à proprement parler le métier de mercenaire, elle termine son énumération de ces différents modèles de héros par un exemple intéressant :

> Parfois, l'anti-héros possède une moralité douteuse, à l'image de celle de Benvenuto, le personnage de Jean-Philippe Jaworski dans *Gagner la guerre* (2009), qui ment, vole, pille, tue et n'hésite pas à suivre ses pulsions, jusqu'à parfois abuser des jeunes filles[1461].

Dans ce premier roman de Jaworski, Benvenuto, personnage déjà présent dans un recueil de nouvelles paru en 2007, *Janua Vera*[1462], est un spadassin, un tueur à gages qui offre ses services contre rémunération. Avoir une « moralité douteuse » est une caractéristique du mercenaire : il ne s'agit pas pour lui de lutter dans le camp du Bien, mais plutôt de combattre pour celui qui rémunère le mieux. Plusieurs guerrières de notre corpus sont, à la suite de Cendres (Mary Gentle, *Le Livre de Cendres*), identifiées comme des mercenaires : si Chien du Heaume, dans le diptyque éponyme de Justine Niogret, est une mercenaire solitaire, les autres guerrières sont, comme Cendres, capitaines de troupe : Axelle (*Royaume de vents et de colère* de Del Soccoro) est également capitaine d'une troupe de soldats à louer, tout comme Sorenz dans *Les Seigneurs de Bohen* d'Estelle Faye. Toutefois ces deux dernières dissimulent leur identité, temporairement dans le cas d'Axelle, à leurs hommes. Nous avons pu étudier comment

---

[1458] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, la guerrière oubliée, op. cit.*, p. 81-82.

[1459] Isabelle Périer, « Héros », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 172.

[1460] *Ibid.*

[1461] *Ibid.*

[1462] Jean-Philippe Jaworski, *Janua Vera*, Bordeaux, Les Moutons électriques, 2007.

Axelle intègre la troupe puis révèle son genre à ses compagnons d'armes[1463]. Le cas de Sorenz est plus complexe, puisqu'il s'agit d'un personnage hermaphrodite dont nous étudierons la dualité au troisième chapitre.

Bien qu'elles soient mercenaires et se présentent comme telles, l'argent ne semble pas être un motif récurrent pour nos guerrières. Lorsqu'il est la motivation première pour elles, comme c'est le cas pour Cendres, il est finalement dépassé : la capitaine se retrouve à lutter contre l'armée wisigoth qui tente d'envahir et de détruire la Bourgogne puis le monde. Pourtant la capitaine s'interroge sur son implication, rappelant son statut de mercenaire à Floria, mais aussi à elle-même, alors qu'une partie de sa compagnie est coincée à Dijon, assaillie par les Wisigoths :

> *A wry smile touched Florian's features, and faded. "Do what you like with it. Ash, wake up! This isn't just getting half the company out of a siege. We're back in the Duchy; you spent one night on the beach outside Carthage telling us that these," her voice hesitated, "these ferae machinae have spent two hundred years tricking House Leofric into breeding a slave for them to conquer Burgundy with – and you've said nothing since. Now you're here, Ash. This is Burgundy. This isn't a war that people had anything to do with. Are you going to carry on acting like it's just another campaign? Like you and your – sister – are just war-leaders?" […]*
> *"No, you're right, Florian. No, I'm not."*
> *"Then, what?"*
> *"This isn't 'just another campaign'. But – don't take this wrong – Burgundy isn't my business. Or yours."*
> *"But Carthage is*[1464]*."*
>
> Un sourire acerbe toucha les traits de Florian, et s'effaça. « Fais ce que tu veux. Cendres, réveille-toi ! Il ne s'agit pas seulement d'extraire d'un siège la moitié de la compagnie. Nous sommes revenus dans le Duché ; tu as passé une nuit sur la plage, devant Carthage, à nous raconter que ces… » sa voix hésita. « ces *ferae machinae* ont employé deux cents ans à tromper la maison Léofric pour faire créer à leur profit un esclave qui conquerrait la Bourgogne – et depuis, tu n'as plus dit un mot. Maintenant, tu es ici, Cendres. On est en Bourgogne. Ce n'est pas une guerre que des gens auraient déclenchée. Est-ce que tu vas continuer à te comporter comme s'il s'agissait d'une campagne ordinaire ? Comme si toi… et ta sœur… vous n'étiez que des chefs de guerre ? » […]
> « Non tu as raison, Florian. Non, je ne suis pas que cela.
> – Alors, quoi ?
> – *Ce n'est pas une campagne ordinaire*. Mais… ne le prends pas mal…la Bourgogne, ce n'est pas mon affaire. *Ni la tienne*.
> – Par contre, Carthage, si[1465]. »

[1463] Chapitre 2. 1. B. c. Travestissements et identité, p. 214.

[1464] Mary Gentle, *Ash, A secret history*, *op. cit.*, p. 572.

[1465] Mary Gentle, *Les Machines Sauvages*, *op. cit.*, p. 64.

Malgré ses réticences, Cendres se retrouve impliquée, notamment lorsque Floria devient la nouvelle Duchesse de Bourgogne, jusqu'à devenir la commandante en chef des forces bourguignonnes. Pareillement, si le lecteur découvre Sorenz comme un simple capitaine de mercenaires, un « chien de guerre[1466] » employé par des petits seigneurs en conflit, il apprend peu à peu les projets plus ambitieux de l'hermaphrodite : préparer le renversement de l'Empire. Pour ce faire, il use de moyens variés : bâtard de l'Empereur, il peut participer à un tournoi réservé aux nobles. Il combat revêtu de la tenue traditionnelle des pêcheurs pauvres de sa région d'origine pour passer un message politique :

> Je ne suis pas un margrave, clama-t-il d'une voix sonore. Je ne suis ni chevalier ni bogatyr. Je suis l'un des vôtres. Peuples des Sicambres et d'ailleurs, quand vous quitterez cette lice, allez raconter ce qui s'est passé aujourd'hui. Aujourd'hui, vous avez vu un rat de rivière, un bâtard du Denerp en tricot de laine abattre un chevalier en armure. Pensez-y la prochaine fois que vous vous agenouillerez devant un noble. Leur sang ne vaut pas mieux que le nôtre[1467].

Plus insolite en fantasy, Sonia/Sorenz diffuse également un ouvrage interdit intitulé *De la fin des Empires* :

> Des exemplaires imprimés du traité *De la fin des Empires*. Sorenz les offrait à ceux qui savaient lire et qui n'étaient pas à la botte des puissants de ce monde, des margraves et de l'Église. Ils n'étaient pas nombreux : quelques instituteurs crottés, de jeunes clercs faméliques, un ermite apostat, une poignée de moines et de sœurs défroqués, parfois un artisan chanceux[1468]…

Finalement le/la mercenaire conduit une bataille majeure dans la chute de l'Empire, y perdant la vie. Éloigné par la ruse, son amant Sainte-Étoile rêve du fantôme de Sorenz, venu lui annoncer sa réussite :

> Je suis un mercenaire, un chien de guerre. Je devais mourir jeune. Mais toi, tu vas vivre. Nous avons impulsé un mouvement qui nous dépasse, toi et moi. Tu vas vivre, et Bohen va changer[1469].

Alors qu'en tant que mercenaires ces personnages sont des « anti-héros », on peut constater que les auteurs ont remplacé leur « moralité douteuse » présupposée au début des œuvres par des valeurs hautement héroïques : la protection des faibles, la lutte pour le Bien et la justice. Cette transformation semble liée à leur rôle de leader : Cendres et Sonia/Sorenz sont capitaines d'une troupe d'hommes. Leurs intérêts ou ambitions ne sont pas individuels. Axelle chez Jean-

---

[1466] Estelle Faye, *Les Seigneurs de Bohen, op. cit.*, p. 257.

[1467] *Ibid.*, p. 438.

[1468] *Ibid.*, p. 352.

[1469] *Ibid.*, p. 520.

Laurent Del Soccoro était également capitaine d'une troupe de mercenaire avant de s'installer avec Gilles comme aubergiste. Bien que retirée du monde des armes et non concernée par les destins des autres personnages, elle s'implique pour sauver l'amant d'Armand, l'un de ses clients. Son époux, Gilles, ancien mercenaire, a une réaction individualiste :

> – Tu ne le connais pas. Tu ne lui dois rien !
> […]
> – On est plus des soldats, Axelle. On est une famille. Tu penses à nous ? […]
> – Je ne pense qu'à ça.
> – Vraiment ? En risquant ta vie pour un inconnu ? En allant attaquer des gardes, merde ! […] C'est son problème, pas le nôtre. On s'en fout, Axelle[1470] !

Finalement, la seule mercenaire solitaire de notre corpus, Chien du Heaume, est celle qui a une quête profondément personnelle : elle recherche son nom, son identité, et le métier de mercenaire lui offre une grande liberté de déplacement et d'enquête. Le mercenariat est un moyen d'être libre pour ces femmes mais l'on peut s'interroger sur la notion de choix pour toutes les guerrières de notre corpus. Ces mercenaires sont nées dans des milieux très difficiles et prendre les armes étaient le meilleur moyen de survivre. Cendres l'explique notamment à La Faris, sa « sœur » ennemie, qui n'imagine pas se battre sans l'aide de la voix du Golem de pierre[1471] :

> *I could already fight when I was five. They had us in training, the kids on the wagons. I could already kill a man with a stone from a sling. By the time I was ten, I could use a half-pike. The women on the baggage train weren't there for ornament. Big Isobel taught me how to use a light crossbow. […] I killed two men when I was eight. They'd raped me. I was in sword-training with the other pages by the time I was nine, with somebody's broken, re-ground blade. […] I was ten or eleven, and a woman, before the Lion ever spoke to me. […] I made my mind up that I would never come to rely on anything – not a Saint, not Our Lord, not the Lion: nothing and nobody. So I taught myself to fight with and without my voices*[1472].
>
> Je savais déjà me battre quand j'avais cinq ans. On nous a fait nous entraîner, les gamins sur les charrois. J'étais déjà capable de tuer un homme avec une pierre de fronde. Lorsque j'avais dix ans, je savais déjà me servir d'une guisarme. Les femmes du train des bagages n'étaient pas là pour faire joli. La grande Isobel m'a appris à me servir d'une arbalète légère. […] J'ai tué deux hommes quand j'avais huit ans. Ils m'avaient violée. J'apprenais à manier l'épée avec les autres pages, quand j'avais neuf ans, avec une quelconque lame cassée et réaffutée. […] J'avais dix ou onze ans, et j'étais femme, avant même que le Lion commence à me parler. […] J'avais pris

[1470] Jean-Laurent Del Soccoro, *Royaume de vent et de colères, op. cit.*, p. 219.

[1471] Alors que Cendres pense entendre la voix d'un saint (qu'elle appellee Le Lion) qui lui prodigue des conseils militaires, elle apprend que cette voix est celle d'un golem de pierre à Carthage. Le seigneur Léofric a tenté de créer une esclave capable de l'entendre. Cendres et La Faris ont cette capacité toutes les deux.

[1472] Mary Gentle, *Ash, A secret history, op. cit.*, p. 724-725.

> la décision de ne jamais commencer à dépendre de quoi que ce soit — ni d'un saint, ni de Notre Seigneur, ni du Lion : rien, ni personne. Je me suis donc appris à combattre avec et sans mes voix[1473].

Les origines sociales des héroïnes semblent avoir une grande importance sur leur carrière de guerrières : s'il s'agit d'une question de survie pour les plus modestes, comme Cendres ou encore Deirdra (*La Tueuse de dragon*, Héloïse Côté), les plus nobles d'entre elles, telle Boudicca, sont cheffes de guerre de par leur naissance. La guerrière celte est formée dès l'enfance pour ce rôle. C'est entre ces deux pôles que nous trouvons des héroïnes qui semblent avoir effectué un véritable choix de carrière, entrant parfois en conflit avec leur milieu d'origine. C'est le cas de Jéhanne : issue d'une famille de forains, son destin professionnel en tant qu'acrobate était tracé. Nous avons déjà étudié les véritables origines de Jéhanne et son manque d'intégration parmi les Gitans[1474]. Apprenant que son père ne l'est pas réellement, « Jyl-Anna était tombée d'une corde, elle, la petite fée des airs. Et elle ne pouvait plus y remonter depuis[1475]. » Méfiante quant à la manière de rendre justice au sein des Gitans, elle préfère se tourner vers le Bailli pour dénoncer les agissements du fils du chef des clans.

> Non, les Gitans n'auraient pas jugé Aldo. Ils n'auraient pas fait justice. Elle les connaissait trop bien, elle n'avait même pas essayé de leur faire entendre raison. Au lieu de cela, elle s'était rendue directement à la forteresse du Bailli dans l'île-des-Roches. Elle avait demandé une audience au Capitàn Richard, ce bourreau de son peuple, ce sanglant messire ennemi des cirques. […] Quelques jours plus tard, lorsqu'on apprit qu'au Parlement, la petite Jyl-Anna avait porté son témoignage contre son frère de sang devant un tribunal de terriens, la nouvelle fit le tour des clans et réconcilia toutes les familles aux dépens de la traîtresse. Jyl-Anna fut condamnée à mort dans le secret de leurs assemblées nocturnes. Elle fut déclarée morte pour les Gitans et maudite trois fois[1476], […]

Sa soif de justice l'amène à trahir les Gitans et à devoir les quitter. Elle devient acrobate au sein d'un cirque tenu par un autre Gitan paria, Felippo. Mais ce désir de rendre justice la pousse à entrer dans l'école des Lieutenantes lorsque celle-ci est ouverte aux femmes.

> La justice est le fait des hommes, ceux qui tiennent les épées du Bailli tiennent un grand pouvoir. Si un Gitan, pensais-je, pouvait accéder au grade de Capitàn, alors il pourrait protéger tous les sujets du Royaume, terriens et saltimbanques réconciliés. Voilà quelle était ma grande ambition, voyez […] Je ne savais même pas que la charge d'officier était fermée aux femmes. Et pendant ces six années de cirque, l'entraînement d'acrobate était si dur que je n'ai pu apprendre ni l'escrime ni aucun

---

[1473] Mary Gentle, *Les Machines Sauvages, op. cit.*, p. 347-348.

[1474] Chapitre 2. 2. A. a. Origines sociales et déterminismes de genre : entrée en guerre et émancipation, p. 231.

[1475] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, Livre II, Le Hussard Amoureux, op. cit.*, p. 19.

[1476] *Ibid.*, p. 176.

> des arts nécessaires au service du Bailli. Quand Felippo est mort […] Je me suis enfuie, j'ai volé la moitié du trésor du cirque […] je me suis payé les services d'un maître d'épée et d'un professeur de Légation, avant de passer les épreuves du concours des Lieutenantes qui venait de s'ouvrir[1477].

Ellana apparaît également dans notre corpus comme une guerrière qui choisit véritablement sa carrière de marchombre : lors d'une première expérience au sein d'une caravane, elle rencontre Sayanel, un combattant mystérieux qui l'interroge sur ses projets :

> – Où vas-tu ?
> Ellana sursauta. Sayanel se tenait à côté d'elle sans qu'elle l'ait vu ou entendu approcher. Elle ne put résister au plaisir de lui rendre la monnaie de sa pièce :
> – Suivre mon chemin.
> Il sourit.
> – Mais encore ?
> Elle frôla la bourse dans sa poche.
> – J'ai des amis à voir en ville, puis j'achèterai un cheval et je partirai à la découverte du monde.
> Elle s'attendait à ce qu'il tente de la dissuader en arguant de son âge ou tout au moins qu'il lui enjoigne la prudence, il se contenta de hocher la tête.
> – Je crains qu'acheter un cheval soit encore au-dessus de tes moyens.
> Elle haussa les épaules.
> – Dans ce cas, je travaillerai pour gagner de quoi me l'offrir et si j'en ai assez d'attendre, je partirai à pied[1478].

Sayanel laisse Ellana à ses projets, lui soufflant un seul mot : « marchombre[1479] ». C'est plusieurs mois plus tard que la jeune femme rencontre celui qui deviendra son formateur, Jilano, ami de Sayanel. Il lui explique la curiosité qu'il a éprouvée en écoutant son ami :

> – Sayanel aurait souhaité te prendre comme élève, mais il a déjà Nillem. De mon côté, j'avais juré de ne plus guider personne…
> Un bref arrêt, le temps d'une respiration, puis un sourire, et il poursuivit :
> – … mais je ne peux ignorer la force qui émane de toi. La décision doit toutefois rester tienne.
> – Quelle décision ?
> – Écoute-moi avec attention. Les marchombres arpentent une voie qui leur est propre. Une voie pavée d'absolu mais périlleuse et solitaire. Une voie sans retour. Rares sont ceux qui s'y lancent. Elle ne t'apportera ni richesse ni consécration, elle t'offrira en revanche un trésor que les hommes ont oublié : ta liberté. Si tu le désires, je peux accompagner tes premiers pas.
> […]
> Elle sentait dans chacune des fibres de son être que la voie des marchombres était sienne et l'envie de s'y engager hurlait en elle[1480].

[1477] *Ibid.*, p. 179-180.

[1478] Pierre Bottero, *Le Pacte des Marchombres, op. cit.*, p. 169.

[1479] *Ibid.*, p. 170.

[1480] *Ibid.*, p. 203-204.

À travers notre corpus, nous avons pu étudier l'évolution des relations des guerrières au métier des armes : si les plus anciennes de notre sélection sont des combattantes aguerries, elles restent les héroïnes d'un coup d'éclat unique, singulier, avant de revenir à un rôle plus traditionnel pour des personnages féminins. Ce modèle, largement utilisé et recyclé, apparaît quelque peu éculé. Les auteurs les plus récents ont choisi de mettre en scène des guerrières de formation, qui ont fait des armes leur métier, leur moyen de gagner leur vie. Cet aspect plus professionnel semble de prime abord incompatible avec des valeurs héroïques, les mercenaires à la « moralité douteuse » ne luttent pas pour le Bien ou la justice mais pour l'argent et leurs intérêts. Pourtant les héroïnes de notre corpus s'affranchissent de ce stéréotype : si elles font la guerre pour l'argent et la liberté qu'elle procure, ces guerrières ont aussi des valeurs et des idéaux. La plupart sont aussi des cheffes de troupes et semblent attachées au destin de leurs hommes : Cendres ne peut envisager d'abandonner ses hommes à Dijon tandis que Sonia/Sorenz tient à améliorer la vie des pauvres de l'Empire. Enfin nous avons remarqué que les guerrières de notre corpus, lorsqu'elles sont mercenaires ou nobles, n'ont pas eu réellement d'autre choix que de prendre les armes : les plus pauvres devaient survivre et les plus nobles sont formées dès l'enfance à devenir des cheffes de guerre. Finalement seules quelques guerrières apparaissent comme véritablement libres de choisir leur carrière : Jéhanne, Ellana, ou encore Kaleyn, avaient d'autres possibilités pour gagner leur vie, que ce soit acrobate, convoyeuse ou simple femme au foyer, mais elles ont choisi une voie singulière pour s'épanouir, au risque de remettre en cause leur féminité.

b. Violence et mise en crise du féminin

Les femmes sont traditionnellement des victimes et non des actrices de la violence, nous avons déjà pu le constater, notamment à travers les notices les concernant dans le *Dictionnaire de la violence* ou dans l'*Encyclopédie critique du genre*. Arlette Farge, dans sa préface à *Penser la violence des femmes*, rappelle pourtant que la « femme non violente » est une représentation historiquement et idéologiquement construite, qui a pu aussi être entretenue par les femmes elles-mêmes :

> […] le silence se fit longtemps sur les aspects qui ne correspondaient pas au schéma commode (et qui, soyons franche, rendit bien des services au tout début de l'histoire des femmes) du couple domination/oppression ; d'où la femme dominée ressortait

> obligatoirement comme étant passive, et « vierge » de toute activité exprimant un désir de violence[1481].

Selon ce schéma, les femmes n'éprouveraient pas « naturellement » un goût pour la violence, incompatible avec l'éthique du « care » qui leur est traditionnellement associée. Cette éthique a été élaborée par la philosophe et psychologue Carol Gilligan dans *In a Different Voice : Psychological Theory and Women's Development*[1482] paru en 1982. La philosophe Laurence Harang dans son article « Care et politique : la voix des femmes[1483] » en rappelle le contexte tout en éclairant les différents sens du mot *care :*

> Le mot « Care » en anglais comporte des significations différentes. Ainsi il implique le fait de « se soucier » d'autrui, de « prendre soin » de lui, de lui prêter « attention ». C'est pourquoi ce terme peut aussi bien désigner des dispositions morales comme la bienveillance ou l'empathie […] que le fait de prodiguer des soins à autrui au sein d'une activité sociale. […] Mais pour comprendre la nature du « care », de cette « éthique de la sollicitude », il faut la situer dans un contexte de revendication féminine, notamment par le travail de Carol Gilligan dans son livre devenu une référence, « Une voix différente, pour une éthique du care ». D'emblée, Gilligan, psychologue de formation, oppose une conception de la justice fondée sur des principes universels et l'éthique du *care* caractérisée par des sentiments moraux spécifiques[1484].

Si les développements sur la morale et la justice ne nous concernent pas directement, retenons que l'éthique du « care » a été dès le début, plus spécifiquement mise en relation avec les femmes en raison des « liens de maternité entre un être vulnérable et un adulte[1485] » :

> La relation entre une mère et son enfant repose sur la capacité à saisir des émotions, des besoins. […] Il semble donc logique dans la perspective de Gilligan […] que les femmes soient dotées d'une sensibilité particulière qui prime sur toute forme de raisonnement ; ce constat sera à l'origine d'une certaine conception de la politique par les femmes[1486].

Soulignant les risques de faire « reposer la spécificité du *care* sur une opposition tranchée entre la sensibilité masculine et la sensibilité féminine[1487] », Laurence Harang souhaite

---

[1481] Arlette Farge, « Préface », Coline Cardi et Geneviève Pruvost (dir.), *Penser la violence des femmes*, *op. cit.*, p. 9-10.

[1482] Carol Culligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press, 1982. *Une voix différente, pour une éthique du care*, trad. Annick Kwiatek et Vanessa Nurock, Paris, Flammarion, 1986.

[1483] Laurence Harang, « Care et politique : la voix des femmes », *Le Philosophoire*, 2009/2 (n° 32), p. 139-155, https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2009-2-page-139.htm.

[1484] *Ibid.*, p. 140.

[1485] *Ibid.*, p. 142.

[1486] *Ibid.*

[1487] *Ibid.*, p. 143.

« montrer comment cette sensibilité-là peut constituer un idéal politique à l'aune duquel des revendications politiques et égalitaires puissent se faire entendre[1488]. »

En dépit des travaux récents moins essentialistes[1489], le « care » et ses valeurs restent associés au féminin, tandis que l'empathie des hommes n'est pas développée ou encouragée :

> Ces représentations imaginaires véhiculent paradoxalement des attentes selon son propre genre ; c'est ainsi que l'on exigera plus de sollicitude de la part d'une femme que d'un homme ! Les effets de la critique de Gilligan engendrent donc des conséquences perverses : en insistant sur la sensibilité morale des femmes, on les enferme dans un rôle social qui risque de faire d'elles des éternelles exploitées[1490].

Cette affirmation entre particulièrement en résonance avec l'actualité récente : la crise sanitaire liée au Covid-19 a mis en lumière que les métiers dévalorisés et pourtant essentiels sont majoritairement féminins[1491]. À la fois réalités sociales et constructions culturelles, les liens entre le « care » et les femmes sont complexes et sources de luttes féministes : une meilleure reconnaissance, mais aussi une universalisation de ces valeurs permettrait, selon Laurence Harang, de « reconnaître en chaque être humain une certaine vulnérabilité [qui] condui[rait] inexorablement à nous engager par nos actions à construire un monde meilleur[1492]. »

Cette empathie, ce « souci des autres » que l'on présente comme « naturels » pour les femmes, entrent en opposition avec l'idée d'une violence féminine assumée, et qui ne serait pas seulement passionnelle ou accidentelle. La culture populaire véhicule toujours des modèles de femmes occupées par le « care ». Nous prendrons l'exemple du jeu vidéo en évoquant deux franchises phares : *Final Fantasy* et *League of Legends*, pour confronter ce qui s'y donne à voir avec les représentations des femmes guerrières dans la fantasy épique.

Final Fantasy est une franchise de jeux vidéo produite par Square Enix (anciennement Square) dont le premier *opus* est sorti au Japon en 1987. Chaque jeu présente une histoire, des

---

[1488] *Ibid.*, p. 143.

[1489] Laurence Harang cite notamment Marilyn Friedman, « Au-delà du care : dé-moraliser le genre », dans *Le Souci des autres*, EHESS, 2005, p. 79-101.

[1490] Laurence Harang, « Care et politique : la voix des femmes », *op. cit.*, p. 144.

[1491] Christiane Taubira à propose de la "bande de femmes" qui fait tenir la société : https://www.francetvinfo.fr/sante/maladie/coronavirus/lutte-contre-le-coronavirus-ce-qui-fait-tenir-la-societe-c-est-d-abord-une-bande-de-femmes-affirme-christiane-taubira_3913227.html, consultée le 09 mai 2020.

[1492] Laurence Harang, « Care et politique : la voix des femmes », *op. cit.*, p. 148.

personnages et des univers différents, avec toutefois des similitudes, notamment sur le plan des rôles (appelés aussi « classes » ou « jobs ») attribués aux personnages. Inspirés des jeux de rôle sur table[1493], chaque personnage a un rôle précis, avec ses caractéristiques propres qui seront actualisées lors des combats : guerrier, chevalier, voleur, mage noir, ou encore, mage blanc – ce dernier trouvant son utilité comme « guérisseur » pendant les combats. Il est donc celui qui porte les valeurs du « care » dans ces jeux. Les jeux appartenant à cette franchise étant nombreux, nous avons choisi de nous concentrer sur trois opus : *Final Fantasy VII*[1494], *VIII*[1495], *IX*[1496]. Ces jeux, créés entre 1997 et 2000, se distinguent de leurs prédécesseurs en raison de leur succès mondial[1497] et de leur portage sur la Playstation One, mais aussi par un approfondissement des intrigues et des personnages. Nous avons cherché à identifier quel personnage avait en charge le rôle de guérisseur dans ces jeux qui ont marqué l'histoire du jeu vidéo. Voici les résultats de nos recherches sous forme d'un tableau récapitulatif :

Jeu	**Nombre de personnages jouables**	**Nombre de personnages féminins dans l'équipe**	**Personnages chargés du *care* dans l'équipe**
Final Fantasy VII 1997	9	3	Aerith, personnage féminin
Final Fantasy VIII 1999	6	3	Linoa, personnage féminin
Final Fantasy IX 2000	8	3	Grenat et Eiko, personnages féminins

[1493] Jeu d'immersion dans lequel un MJ (maître du jeu) fait vivre une aventure à ses joueurs qui doivent auparavant créer leur personnage, choisissant leur race, sexe, physique, et surtout, leur rôle, afin de former une équipe complémentaire : protecteur (appelé *tank*) qui encaisse les coups, guerrier, voleur, mage etc.

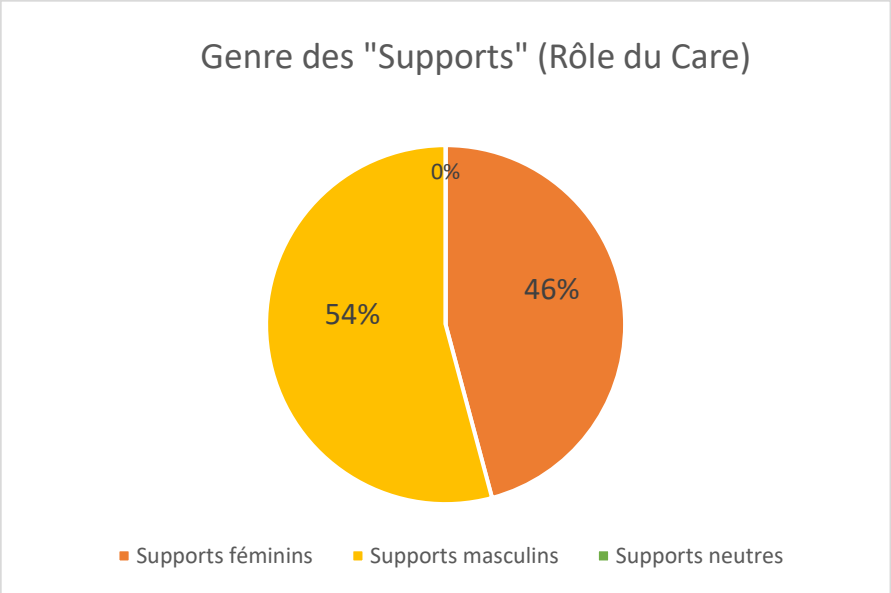
[1494] *Final Fantasy VII*, jeu édité par Square, sous la direction de Yoshinori Kitase, sorti en 1997 sur Playstation 1.

[1495] *Final Fantasy VIII*, jeu édité par Square, sous la direction de Yoshinori Kitase, sorti en 1999 sur Playstation 1.

[1496] *Final Fantasy IX*, jeu édité par Square, sous la direction de Hiroyuki Ito, sorti en 2000 sur Playstation 1.

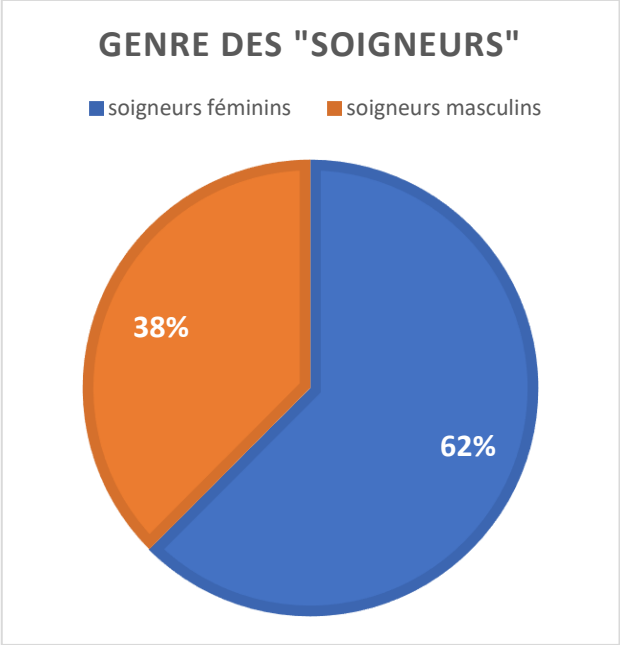
[1497] Respectivement 9,7 ; 7,8 et 5,3 millions d'exemplaires vendus dans le monde à leur sortie. *Final Fantasy VII* a largement contribué au succès de la nouvelle playstation 1 et à l'exportation de ce type de jeux vidéo (RPG, *role playing game*) en dehors du Japon.

Ainsi, même si d'autres personnages peuvent développer des compétences liées à la magie blanche, et donc au « care », on constate que les personnages féminins, souvent moins nombreux que les masculins, sont, pour une forte proportion d'entre eux, dévolus au soin des autres. Toutefois ce constat peut évoluer avec le temps : nous avons déjà, au cours de cette étude, évoqué le jeu *League of Legends*[1498]. Les joueurs doivent sélectionner un personnage pour former avec quatre autres joueurs une équipe complémentaire et équilibrée. Chaque personnage, ou « champion », appartient à une catégorie : tandis que les *« AD carry »* (dégâts physiques) et les *« AP carry »* (dégâts magiques) attaquent violemment les ennemis en gardant leurs distances, les *« tanks »* et les *« bruisers »* encaissent les coups et se battent au corps à corps. À ces rôles il faut rajouter les assassins, dont le but est d'éliminer rapidement une cible, et enfin les *« supports »* qui s'occupent de soigner et protéger leurs compagnons d'armes, mais aussi d'améliorer leurs capacités. Nous avons observé la répartition entre les personnages masculins et féminins au sein de cette dernière catégorie. Nous avions précédemment constaté une prédominance des personnages masculins dans le catalogue proposé aux joueurs : 61% des personnages sont de genre masculin pour 35% de personnages féminins (5% sont non genrés dans la version originale anglaise). Sur les 141 personnages présents en 2018, 24 sont des « supports » et encore une fois les personnages masculins sont majoritaires :



[1498] Chapitre 2. 1. A. c. Le corps armé : entre souci de vraisemblance et fantasme, p. 186.

Pourtant, ce résultat ne contredit pas réellement les stéréotypes sur le « care » : si l'on distingue parmi ces « supports » ceux qui soutiennent leurs alliés en attaquant ou en jetant des sorts sur les ennemis (33% des « supports ») et ceux qui ont un véritable rôle de guérisseurs (67%), la tendance s'inverse :



Finalement, les soigneurs sont encore une fois majoritairement des personnages féminins. Ainsi, au cœur de jeux dont l'objectif est de vaincre et de triompher par la force, les personnages féminins restent minoritaires et se voient attribuer de manière privilégiée les fonctions de soin et d'amélioration : leur participation à la violence reste périphérique.

Pourtant, notre étude l'a rappelé : les figures féminines de femmes violentes ne manquent pas dans les cultures occidentales comme orientales et notre corpus réunit des personnages de guerrières qui font preuve d'habileté, de courage et, aussi, de violence envers les autres. Nous voudrions donc, dans un dernier temps de cette section consacrée aux parcours et profils de guerrières, interroger le goût, ou le dégoût ressenti et exprimé pour la violence par ces personnages de guerrières. Quand les femmes sont « censées » être empathiques et soucieuses d'autrui, exercer des violences semble peu compatible avec cette représentation et en éprouver un plaisir ou une jouissance apparaît inacceptable – tandis qu'il est admis par le sens commun que les hommes aiment la violence. Les explications données à ce goût de la violence chez les hommes sont multiples – gènes, hormones, culture et éducation, environnement, etc. – et la doxa confirme souvent ce stéréotype : les petits garçons aimeraient se battre et faire la guerre une fois adultes alors que les femmes seraient rebutées à l'idée même d'être violentes. Victoire

Tuaillon, journaliste et chroniqueuse pour le podcast « Les Couilles sur la table[1499] », souligne les liens entre les violences et les hommes dans l'ouvrage tiré du podcast :

> En grandissant dans les années 1990, j'ai été aussi marquée par l'époque, par ce que je voyais du monde – les soldats responsables des massacres de la guerre du Kosovo, les terroristes islamistes, les lycéens qui mitraillaient leurs camarades aux États-Unis, les tueurs en série, les violeurs et les pédocriminels dans les journaux télévisés, les films et les livres : des hommes, encore et encore. La première question qui m'obsède donc depuis longtemps, c'est celle du sens de la violence. Pourquoi, partout dans le monde, ces violences sont-elles majoritairement commises par des individus de genre masculin[1500] ?

Ces observations concernant un supposé genre de la violence et les questions qu'elles génèrent de plus en plus permettent de mesurer, au sein de notre corpus, la singularité d'Axelle, le personnage de Del Soccoro qui aime avoir son épée à la main et ressent le besoin d'évacuer par l'exercice la violence qu'elle ressent toujours en elle, malgré sa réorientation professionnelle. Devenue aubergiste après avoir été capitaine d'une troupe de mercenaires, elle profite de la présence d'un chevalier dans son établissement pour s'entraîner avec lui.

Axelle n'est pas la seule guerrière de notre corpus à aimer se battre. Alors qu'elle n'est encore qu'une enfant, Boudicca prend goût à une violence libératrice, violence qu'elle semble avoir du mal à canaliser et qu'elle impute à un trop-plein d'énergie, comme le montre la gradation de verbes d'action. On peut aussi remarquer l'avantage donné par le rang social de Boudicca : fille de roi, les autres enfants refreinent leurs attaques.

> Je cours, je saute, je brûle cette énergie en moi en me mesurant aux autres enfants. À la lutte je les bats presque tous. Je me défoule sur eux alors qu'ils n'osent pas frapper trop fort la fille de leur roi. J'en mords un jusqu'au sang et profite de sa surprise pour le jeter à terre plus violemment que je ne le voudrais[1501].

Le verbe « mordre » accompagné du complément circonstanciel de manière « jusqu'au sang » octroie à l'enfant un caractère animal. Cette animalisation apparaît également chez Chunsène, personnage secondaire de la saga des *Dieux Sauvages* de Lionel Davoust. Jeune fille ayant assisté au massacre de son village et de ses parents par les troupes du dieu Aska, elle ne survit que pour se venger et tuer le plus d'ennemis possible, développant un goût très prononcé pour le sang et la douleur infligée à autrui :

[1499] « Les Couilles sur la table », podcast présenté par Victoire Tuaillon et produit par Binge Audio depuis le 14 septembre 2017.

[1500] Victoire Tuaillon, *Les Couilles sur la table*, Paris, Binge Audio Editions, 2019, p. 9-10.

[1501] Jean-Laurent Del Soccoro, *Boudicca*, *op. cit.*, p. 24.

> Elle n'avait pas imaginé à quel point cela faisait du bien de prononcer ces mots à voix haute. *Leur faire du mal*. Elle savoura ces mots sur sa langue, les répéta silencieusement avec ses lèvres grasses. C'était ce qu'elle ferait, dorénavant. Du mal aux Askalites. Qu'ils éprouvent, comme elle, la peur et l'horreur. Qu'ils meurent tous, mais pas sans avoir hurlé, pas sans que Chunsène voie d'abord la terreur dans leurs yeux, pas sans qu'elle les entende implorer d'abord sa pitié[1502].

Cette envie d'exercer une grande violence se teinte d'érotisme. La jeune fille ne vit plus que pour tuer et en ressent du plaisir. Le parallélisme entre la sexualité et la mort, notamment lorsque la mise à mort implique le maniement d'armes blanches, est classique : le couteau ou le poignard ont une symbolique phallique, héritée des travaux de Freud. Mais Lionel Davoust renverse ici le schéma puisque c'est Chunsène, et non un homme, qui poignarde à plusieurs reprises un soldat :

> Avec un râle d'extase, Chunsène plongea sa lame dans ses reins, et la résistance de son corps offert à son arme fut pour elle la plus suave des textures. Elle brûlait de l'éprouver encore ; sans laisser à l'homme le temps de réagir, elle retira son épée, puis la replongea encore, et encore, et encore, assoiffée de sentir l'impact, puis la chair soyeuse cédant à son fer. Le soldat s'effondra dans une flaque et elle le suivit dans sa chute, frappant toujours, fascinée par les gerbes de sang qui giclaient à chaque impact, et déçue de les voir faiblir peu à peu[1503].

Les personnages de guerrières sont nombreux dans cette saga de Lionel Davoust, qui propose ainsi différents profils. Outre Chunsène, l'adolescente assoiffée de sang[1504], on découvre Nehyr, la magnifique et mystérieuse archère qui ne semble pas tout à fait humaine[1505], et surtout Mériane, le personnage principal et l'élue du dieu Wer[1506]. Cette dernière, contrairement à Chunsène, ne manifeste pas un goût particulier pour la violence. À l'épée, elle préfère sa cognée, « outil polyvalent, mortel *si nécessaire*[1507] » et refuse de suivre les ordres de Wer s'il s'agit d'attaquer des villageois récalcitrants : « Vos Hérauts précédents massacraient peut-être joyeusement en votre nom, mais je ne suis pas comme eux, et je ne veux pas de ça[1508] ! ».

[1502] Lionel Davoust, *Les Dieux Sauvages, la messagère du ciel, op. cit.*, p. 315.

[1503] Lionel Davoust, *Les Dieux Sauvages, le verrou du fleuve, op. cit.*, p. 452.

[1504] « Chunsène n'avait rien tué depuis leur depart de Loered et ça commençait à la démanger. », Lionel Davoust, *Les Dieux Sauvages, la fureur de la terre, op. cit.*, p. 231.

[1505] « Finalement, Mériane passa son arc en bandoulière, imitée par Nehyr, et dégaina la lame offerte par le duc de Belnacie. Sa compares se retrouva à mains nues. […] — Je vous laisse les armes de corps à corps, répliqua Nehyr. J'en ai assez manié pour plusieurs existences. », Lionel Davoust, *Les Dieux Sauvages, le verrou du fleuve, op. cit.*, p. 467.

[1506] Nous pourrions également évoquer, dans le camp ennemi, Daphn, la Première des Décharnés.

[1507] Lionel Davoust, *Les Dieux Sauvages, le verrou du fleuve, op. cit.*, p. 20. Nous soulignons.

[1508] *Ibid.*, p. 30.

Finalement, grâce à Nehyr, Mériane utilise une armure géante qui lui permet d'infliger de lourds dégâts à l'ennemi mais exige d'elle un douloureux sacrifice : l'armure utilise en effet son énergie vitale pour fonctionner, l'épuisant peu à peu, comme l'en avertit Nehyr :

> Tandis que l'armure puisera dans ta force – la décuplant au passage, bien entendu–, elle atténuera tes sensations. Ce qui te permettra de combattre en toute liberté, mais tu devras prendre garde à ne pas la laisser siphonner ton énergie trop longtemps […] Vertiges, éblouissements, mais aussi difficultés de réflexion ou de mémoire, autant de signaux clairs que tu dois ôter l'armure au plus vite pour te reposer[1509].

Alors que Chunsène semble savourer chaque mise à mort et se repaître du spectacle qu'elle s'offre à elle-même, Mériane en combattant avec cette armure devient « plus machine que femme[1510] » s'interdisant toute émotion et toute pensée :

> La jeune femme chargea dans la mêlée, l'esprit entièrement vide, refusant de penser, de mesurer ce qu'elle accomplissait, la violence et la mort qu'elle distribuait avec largesse. […] Elle frappa et tua, sans finesse ni pensée, […] Sans plaisir ni satisfaction autre qu'une conscience aigüe du travail macabre à réaliser, elle n'abandonnait pas seulement une part de son énergie vitale, mais aussi son humanité au service de la nécessité pure[1511].

Dans le cas de Mériane, cette violence est nécessaire pour sauver les habitants du royaume. Ravenn (Manon Fargetton, *L'Héritage des Rois Passeurs*) ne lutte pas contre une force maléfique menaçant le pays mais pour survivre et accéder au pouvoir. Son accession au trône a toutefois des conséquences pour son royaume et ses habitants comme les magiciennes, chassées depuis des siècles. Sans plaisir ni dégoût, Ravenn exprime une détermination sans faille :

> Bien sûr, il se peut que je périsse avant de m'enchâsser sur le trône. Mais je suis une combattante, je l'ai prouvé. Je ferai *tout* pour survivre. Et croyez-moi, lorsque je serai reine, je retrouverai et j'évincerai chacun de ceux qui m'auront mis des bâtons dans les roues[1512].

D'autres guerrières de notre corpus n'ont aucun plaisir à tuer, voire sont révulsées par ce qu'elles font. La plupart d'entre elles, nous l'avons déjà évoqué, sont avant tout des chasseresses. Comme Mériane et Ravenn, Deirdra, ou encore Sigarni aiment la traque et le pistage du gibier, mais prendre des vies humaines relève d'autre chose, comme l'éprouve Deirdra, tueuse de dragons engagée dans un conflit d'hommes :

[1509] Lionel Davoust, *Les Dieux Sauvages, la fureur de la terre*, *op. cit.*, p. 113.

[1510] *Ibid.*, p. 297.

[1511] *Ibid.*

[1512] Manon Fargetton, *L'Héritage des Rois Passeurs*, *op. cit.*, p. 305.

> Elle éprouvait une lassitude profonde et le désir de partir très loin dans les monts de Maestas, là où elle ne serait plus mêlée aux histoires de ses semblables. Dans la chasse, il était aisé de savoir qui était l'ennemi à abattre. C'était infiniment plus compliqué avec les humains[1513].

Sigarni, devenue Reine du Nord, mène les Highlanders à la guerre contre leurs envahisseurs. La narration adopte majoritairement le point de vue des personnages masculins observant Sigarni et le lecteur n'a que peu accès à l'intériorité de la jeune femme. Après une victoire militaire et alors qu'elle vient d'apprendre la mort de son amant Fell, elle dit à son ami et conseiller Asmidir sa révulsion pour le champ de bataille :

> *'[...] I never saw a battle before. It is the most evil sight. Why do men lust after it so*[1514] *?'*
>
> – […] Je n'avais encore jamais assisté à une bataille. Je n'ai jamais rien vu d'aussi horrible. Comment les hommes peuvent-ils autant convoiter la guerre[1515] ?

À cette question reprenant les stéréotypes de genre, Asmidir apporte une réponse nuançant l'idée que les hommes aiment la guerre :

> *'Few soldiers do,' he told her. 'They know the reality of it. But your warriors will grow old, and they will remember this day above all others. The sun shining, the enemy defeated. They will remember it as a golden day, and they will tell their children of it, and their children will long to know a day like it. That is the way of things, Sigarni*[1516]*'.*
>
> – Peu de soldats aiment ça, répondit-il. Ils en connaissent la réalité. Mais tes guerriers, une fois vieux, se rappelleront ce jour avant tout. Le soleil qui brille, l'ennemi vaincu. Ils garderont le souvenir d'une journée magnifique dont ils parleront à leurs enfants, et leurs enfants rêveront de vivre un jour comme celui-là. Ainsi vont les choses[1517].

Les hommes aimeraient donc moins la guerre que l'image idéalisée qu'ils en gardent et qu'ils mettent en récits pour les plus jeunes, surtout en cas de victoire. L'euphémisation apparaît comme le meilleur moyen de sublimer la guerre et d'oublier la violence, subie et perpétrée. Pourtant certaines guerrières de notre corpus ne semblent pas prêtes à oublier leurs actes. C'est le cas d'Eona, jeune femme travestie depuis des années, dont l'objectif est de devenir Œil du dragon. Elle se retrouve impliquée dans un conflit et, armée de sabres magiques, elle se bat contre un simple soldat pour sauver sa vie :

[1513] Héloïse Côté, *La Tueuse de dragons*¸ *op. cit.*, p. 104.

[1514] David Gemmell, *Hawk Queen, op. cit,* p. 309.

[1515] David Gemmell, *La Reine Faucon, op. cit.*, p. 287.

[1516] David Gemmell, *Hawk Queen, op. cit,* p. 309.

[1517] David Gemmell, *La Reine Faucon, op. cit.*, p. 287.

> *His agonised cry was lost in the clicking rasp of a last breath. He collapsed onto the ground beside me, the sour release of urine mixing with the coppery stink of fresh blood. The smell of death. […] My swords dropped from my hands. I had done this to him; stopped the flow of precious Hua. I groped for reason: he was trying to kill me. I was defending myself. I had survived. Relief surged into fierce exhilaration then just as quickly drained into shivering horror […] I looked away from the sightless stare. This man's death would matter to me forever*[1518].
>
> Après un cri d'agonie, il poussa un râle ultime et s'effondra à côté de moi. L'odeur âcre de l'urine se mêla à celle du sang. Tel était le parfum de la mort. […] Mes mains lâchèrent les sabres. Voilà donc ce que je lui avais fait. J'avais arrêté le cours précieux du *hua*. Je me raccrochai à la raison. Il essayait de me tuer, je n'avais fait que me défendre. Et j'avais survécu. Une joie féroce succéda à mon soulagement, puis je frissonnai d'horreur […] Je me détournai de ces yeux sans regard. La mort de cet homme serait à jamais importante pour moi.[1519].

Ces guerrières semblent donc violentes à contrecœur : la nécessité de défendre son peuple ou bien sa propre vie les conduit à être violentes contre leur gré et leur caractère.

Enfin notre corpus voit émerger un troisième profil de guerrière : celles qui n'expriment ni plaisir ni déplaisir lorsqu'elles se battent. Les choix narratifs de focalisation peuvent expliquer cette absence de réactions : dans *Le Trône de fer*, George R.R. Martin alterne les points de vue de nombreux personnages. Néanmoins il n'adopte pas celui de Brienne et c'est par le regard de Catelyn Stark que le lecteur découvre la chevaleresse. Elle l'observe combattre à plusieurs reprises, mais la guerrière ne semble pas exprimer un quelconque goût pour la violence et le sang. Toutefois, elle a choisi de devenir une chevaleresse et Catelyn perçoit son envie de se battre alors qu'elle lui a demandé de rester dans l'enceinte du château :

> *Beside her, Brienne's misery was almost palpable. Catelyn had ordered garments sewn to her measure, handsome gowns to suit her birth and sex, yet still she preferred to dress in oddments of mail and boiled leather, a swordbelt cinched around her waist. She would have been happier riding to war with Edmure, no doubt, but even walls as strong as Riverrun's required swords to hold them*[1520].
>
> À ses côtés, presque palpable était la détresse de Brienne. Catelyn avait eu beau lui faire tailler des vêtements sur mesure et l'atourner de robes aussi séantes à son sexe qu'à sa naissance, la chevalière n'en persistait pas moins à préférer s'empaqueter de maille et de cuir bouilli, taille sanglée par un ceinturon. Certes, elle aurait été plus heureuse de partir guerroyer botte à botte avec les autres, mais il fallait bien des épées pour tenir Vivesaigues, tout puissants qu'en étaient les murs[1521].

[1518] Alison Goodman, *Eon, Rise of the Dragoneye, op. cit.*, p. 406.

[1519] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon, op. cit.*, p. 565.

[1520] George R.R. Martin, *A Clash of Kings, op. cit.*, p. 488.

[1521] George R.R. Martin, *Le Trône de fer, l'intégrale 2, op. cit.*, p. 639.

Autre professionnelle de la guerre, Cendres n'est pas qu'une guerrière : elle est aussi capitaine d'une troupe de mercenaires. Contrairement à Axelle (*Royaume de vent et de colères*) qui est à la retraite au moment du récit, Cendres est toujours en activité et conduit ses hommes sur le champ de bataille. La description de sa lutte adopte un vocabulaire précis, pragmatique et, encore une fois, très réaliste et détaillé. Les verbes d'action s'enchaînent et la description se veut efficace, transcrivant les sensations physiques que lui procure chaque coup donné, sans émotion particulière :

> *Ash grasped the leather-bound hilt of her sword and whipped it out of its sheath. In a continuation of the same movement she smashed it pommel-first into the face of an armoured man. The strike jarred her wrist. She brought her sword round and slammed it down on his right upper arm and elbow. The impact jarred and numbed the whole length of her arm.*
> *He swung his mace up.*
> *The sliding plates of his arm defences squealed where her blow had crushed metal, and stuck. Jammed.*
> *He could not bring his arm up – or down—*
> *She struck her blade in hard towards his vulnerable under-arm mail*[1522].
>
> Cendres empoigna la prise liée de cuir de son épée et la fit jaillir du fourreau. Dans une prolongation de ce même mouvement, elle frappa, pommeau en avant, la face d'un homme en armure. Elle sentit l'impact se répercuter dans son poignet. Elle renversa son épée et l'abattit sur l'avant-bras et le coude droits de l'homme. Le choc secoua et engourdit le bras de Cendres sur toute sa longueur.
> L'adversaire leva sa masse.
> Les plaques chevauchantes de son garde-bras grincèrent à l'endroit où le coup de Cendres avait tordu le métal, et se coincèrent. Bloquées.
> Il ne pouvait lever le bras — ni le baisser…
> Elle plongea fermement sa lame en visant la maille sous le bras de l'homme[1523].

Toutefois, alors qu'elle négocie les contrats et alliances pour sa compagnie, « une petite voix intérieure s'exclamait : *Bon Dieu, mais que j'aime ce boulot*[1524] *!* » / "*some tiny inner voice was exclaiming* God, but I love this job[1525] !".

Finalement, il apparaît que peu de guerrières de notre corpus ont développé une véritable soif de sang. Celles qui souhaitent se venger ou venger leur peuple ont à cœur de détruire leurs ennemis, mais il semble que la violence ne soit, pour la majorité de nos guerrières, qu'une conséquence de leur métier ou fonction. Certaines répugnent même à user de trop de violence ou à tuer. C'est le cas d'Ellana : si la quête des marchombres n'est pas la performance guerrière

---

[1522] Mary Gentle, *Ash, a secret history, op. cit.*, p. 45.

[1523] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, la guerrière oubliée, op. cit.*, p. 76.

[1524] *Ibid.*, p. 459.

[1525] Mary Gentle, *Ash, A secret history, op. cit.*, p. 246.

ou la violence, mais que « seule compte la liberté[1526] », la jeune femme se retrouve souvent les armes à la main. Pour autant, tuer, et plus précisément assassiner quelqu'un n'est pas un plaisir pour elle :

> Réprimant son dégoût pour ce qu'elle projetait, Ellana se glissa dans son dos. […]
> Ellana relâcha sa prise. Elle essuya rapidement son poignard, refusant de regarder le corps du mercenaire et la blessure béante au travers de sa gorge. Elle avait envie de vomir[1527].

Ellana exprime même la peur de prendre goût au meurtre. Alors qu'elle est en conflit avec un garde, elle imagine une façon radicale de continuer sa route :

> Pendant une fraction de seconde, Ellana se vit écraser du talon le genou du guerrier, tirer son poignard pendant qu'il s'écroulait, empoigner ses tresses rousses, lui…
> Elle se figea, horrifiée. Tuer ne pouvait pas devenir un réflexe. Ne devait pas devenir un réflexe. Même en rêve.
> Épouvantée par l'envie qui lui avait traversé l'esprit[1528] […]

Notre hypothèse initiale était que la répulsion à l'égard de la violence était un stéréotype de genre associé aux femmes : être violente ne serait pas « naturel » chez elles. La répugnance pour la violence que nous avons relevée chez certains personnages de guerrières serait-elle donc pour les auteurs une façon de leur assurer une part de « féminité » immédiatement identifiable ? Nous avons, au cours de ce chapitre, abordé la question de la masculinisation et de l'hyperféminisation des descriptions des personnages de femmes guerrières[1529] et il apparaît que les plus « masculines » de nos combattantes sont aussi celles qui expriment l'appétence la plus forte pour la violence : Axelle (*Royaume de vent et de colères*), « ni belle, ni gracieuse[1530] », Brienne (*Le Trône de fer*), ou Chien du Heaume (*Chien du Heaume*) n'ont ni le physique ni le caractère attendus chez une femme, alors que Kaelyn (*La Maîtresse de guerre*), Ellana (*Le Pacte des Marchombres*) et même la paria Mériane (*Les Dieux Sauvages*) ont un apparence plus féminine et un rapport distancié à une violence qu'elles n'approuvent pas : si elles en usent, elles ne s'en réjouissent pas.

Pour autant, il nous semble plus pertinent de voir dans ce dégoût pour la violence moins un stéréotype de genre qu'une concordance avec leur statut d'héroïnes : aimer faire souffrir

---

[1526] Pierre Bottero, *Le Pacte des marchombres, Ellana*, *op. cit.*, p. 247.

[1527] Pierre Bottero, *Le Pacte des marchombres, Ellana, L'Envol*, *op. cit.*, p. 173-174.

[1528] *Ibid.*, p. 194.

[1529] Chapitre 2. 1. B. a. Masculinisation et hyperféminisation, p. 195.

[1530] Jean-Laurent Del Soccoro, *Royaume de vent et de colères*, *op. cit.*, p. 20.

autrui est une caractéristique non du héros mais de son ennemi, comme le rappelle Isabelle Périer la notice « Héros » du *Dictionnaire de la fantasy :*

> Le héros se définit […] par trois traits structurels, […]. D'une part, il possède un caractère exceptionnel, qu'il s'agisse de puissance physique, de pouvoirs particuliers ou de *qualités morales admirables*. D'autre part, ces dernières lui confèrent une *exemplarité* qui en fait le champion des *valeurs positives* ou dominantes d'une époque ou d'un peuple. Enfin, le héros se confond généralement avec le personnage principal […] Bien souvent, en fantasy, le héros réunit ces trois qualités[1531] […].

Le héros ou l'héroïne de fantasy est ainsi très souvent le garant de valeurs morales positives, permettant une identification plus simple pour le lecteur, notamment lorsque ce dernier est jeune. Toutefois, l'émergence de la figure de l'anti-héros « tragique, voire méchant[1532] », à la « moralité douteuse[1533] » explique également l'existence de personnages plus troubles, attirés par la violence et le sang. Enfin cette attirance n'est pas irréversible : Chunsène prend peu à peu conscience du caractère excessif de sa violence et de ce que cet excès signifie : plonger dans la violence, c'est chercher à oublier celle qu'elle a subie. C'est finalement « l'esprit totalement vide[1534] » que la jeune fille se bat lors de l'ultime affrontement du troisième tome de la saga :

> Au-delà de la fureur, de la peur et des regrets. Il ne s'agissait même pas de l'oubli qu'elle avait autrefois recherché dans la violence ; il n'y avait plus rien dans sa tête. […] Une clarté détachée, presque irréelle, l'habitait.
> Silence et détermination tandis qu'elle levait sa lame, […]. Froideur et insensibilité, tel un roc[1535].

L'évolution de ce personnage n'est toutefois pas achevée, Lionel Davoust ayant choisi de composer une pentalogie, – si Chunsène n'est pas le personnage principal, elle a pris une place de plus en plus importante pour l'auteur[1536].

[1531] Isabelle Périer, « Héros », *Dictionnaire de la fantasy, op. cit.*, p. 167. Nous soulignons.

[1532] *Ibid.*, p. 172.

[1533] *Ibid.*

[1534] Lionel Davoust, *Les Dieux Sauvages, la fureur de la terre, op. cit.*, p. 706.

[1535] *Ibid.*

[1536] « […] Chunsène […] a failli ne jamais apparaître dans la série du tout. Mais elle m'a tiré la manche, tellement fort que j'ai dit « okay, on va faire un bout d'essai » et… elle s'est révélée l'un des personnages les plus importants et les plus intéressants de la saga. », https://lioneldavoust.com/2020/du-processus-de-construction-de-les-dieux-sauvages?fbclid=IwAR0qDuDGtMMom0PIF5DAZ9629bdLSBEFph2LSqAFE2TAd674y8o8N3fR8dk, consultée le 10 juin 2020.

Ce deuxième chapitre de notre étude nous a permis d'élaborer une typologie large du personnage de la femme guerrière. Après avoir étudié les descriptions physiques des personnages de guerrières à travers différents motifs comme la chevelure, le travestissement ou le traitement de la grossesse et de la maternité, nous nous sommes attachée à analyser les portraits biographiques et psychologiques de ces héroïnes. Nous avons pu constater les points de convergence existant entre des personnages de femmes guerrières aux origines sociales très différentes : qu'elles soient riches héritières ou parias, ces femmes sont majoritairement en fuite. Elles fuient les rôles genrés que la société et les hommes tentent de leur imposer. Leur chemin de fuite dessine souvent une boucle puisque, à l'instar de Ravenn (Manon Fargetton, *L'Héritage des Rois Passeurs*), ces guerrières reviennent, armées et endurcies, pour s'affirmer, notamment face à des parents devenus des antagonistes. Lorsqu'elles ne sont pas orphelines, les femmes guerrières de notre corpus ont dû parfois affronter le refus de leurs parents de les voir embrasser la voie des armes. Toutefois, nous avons pu mettre en lumière l'existence d'un schéma narratif récurrent : le père de l'héroïne, lorsqu'un fils lui fait défaut, peut reporter ses ambitions sur sa fille et, tirant parti de son caractère aventureux, la former aux armes. L'héroïne n'est donc pas toujours seule face à une société conservatrice : elle peut avoir eu, au moins dans son enfance, un allié au rôle déterminant. Les personnages féminins ont longtemps été cantonnés aux intrigues amoureuses dans la fiction. Nous souhaitions donc terminer l'étude de ces parcours biographiques fictionnels particuliers en étudiant le devenir de certains stéréotypes dans des œuvres mettant en scène des femmes armées : lorsque la princesse n'a plus besoin d'un homme pour être sauvée et avoir une raison d'exister, que devient l'amour ? Il est apparu que, si certains auteurs avaient choisi d'évacuer de leur récit toute intrigue amoureuse, la majorité d'entre eux préférait maintenir un arc narratif sur cette question, leur permettant d'interroger les schémas classiques : la métaphore de la proie et du chasseur n'est plus fonctionnelle dès lors que la proie présumée est une prédatrice capable de violence. Cette violence a été au cœur de nos analyses à la fin de ce chapitre. Dans un premier temps, nous avons étudié sa place dans la vie des personnages féminins de notre corpus : sont-elles présentées et construites comme des guerrières temporaires ou bien comme des combattantes de métier ? Une évolution chronologique semble émerger : les œuvres les plus anciennes de notre corpus présentent souvent des guerrières d'occasion, au coup d'éclat guerrier unique – c'est le cas d'Eowyn dans la trilogie de J.R.R. Tolkien – alors que les œuvres les plus récentes mettent en scène des professionnelles de la guerre. La diversification des figures héroïques a permis à des personnages traditionnellement à la marge de devenir des protagonistes : les

simples soldats ou les mercenaires intéressent aujourd'hui les auteurs, car de tels personnages leur permettent de travailler autour de nouveaux schémas narratifs. Cendres (Mary Gentle, *Le Livre de Cendres*) est ainsi une guerrière, mais aussi une capitaine de troupe : Mary Gentle décrit avec précision son rôle aussi bien sur les champs de batailles qu'à propos des négociations de contrat ou de la gestion du camp. Autant de responsabilités qui incombent à son héroïne et qui, auparavant, n'étaient que peu abordées en fantasy épique. Enfin nous avons souhaité interroger les rapports des guerrières à la violence dans les fictions examinées : alors que les femmes sont traditionnellement considérées comme étant rebutées par l'exercice de la violence, ces guerrières sont-elles attirées par elle ? Il est apparu que peu d'entre elles manifestent un véritable goût pour le sang : la plupart, en tant que professionnelles de la guerre, exercent une violence nécessaire, pragmatique et sans affect. Certaines semblent se résoudre à être violentes à contrecœur. Mais ces choix narratifs ne nous semblent pas, pour autant, le signe d'un retour aux stéréotypes de genre. Nous voyons plutôt dans ce rapport à la violence une concordance avec les critères de l'héroïsme : le héros de fantasy, à moins d'être un anti-héros, est violent par nécessité et non pour en tirer du plaisir, et afin de combattre le mal qui menace le monde.

Ainsi ce deuxième chapitre nous a permis de montrer la diversité des guerrières proposées par notre corpus : le cliché de la guerrière en cotte de maille bikini a fait son temps et les auteurs de fantasy ont su investir ce rôle type afin de proposer de nouvelles thématiques et des schémas narratifs novateurs. La fantasy épique a été enrichie par le développement de thèmes comme le travestissement ou la maternité et les auteurs donnent à voir d'autres modèles au lectorat, faisant bouger les lignes du genre, ce que nous nous efforcerons de démontrer dans le dernier chapitre de notre travail.

Chapitre 3. Troubles dans le genre de la fantasy : comment les guerrières font bouger les lignes

Les littératures de l'imaginaire ne sont pas uniquement des littératures de divertissements. Anne Besson interroge les « usages politiques de la fantasy et de la science-fiction » dans son récent ouvrage, *Les Pouvoirs de l'enchantement*[1537] (2021). Si « la science-fiction embrasse naturellement des enjeux politiques en ce qu'elle réfléchit sur les futurs probables[1538] », l'engagement de la fantasy a été plus difficile à reconnaître car « elle est manifestement plus loin du réel, merveilleuse, magique, escapiste, exotique[1539] » et ses enjeux semblent davantage tournés vers le spirituel et l'individuel.

Pourtant, nous avons déjà pu l'aborder au chapitre 2, les auteurs de fantasy peuvent réinvestir ce genre littéraire pour faire de leurs romans des lieux de transmissions de valeurs et de réflexions sur notre propre monde, et plus précisément dans notre étude, sur les représentations des femmes, de leurs corps et des intrigues qui peuvent les concerner (rapport à la beauté, grossesse et maternité, viols etc.). Cette question de la représentation semble de plus en plus cruciale en ce qui concerne les fictions de l'imaginaire. Anne Besson revient sur l'évolution du terme :

> Aujourd'hui en effet le terme, dans son emploi absolu (sans complémentation grammaticale), signifie pour chacun « image médiatique donnée d'une catégorie de population » (en général un groupe dominé). Mais cette valeur, récente, témoigne du rapprochement de ses deux principaux sens antérieurs, l'un du côté des processus fictionnels (le fait de donner à percevoir quelque chose : l'opération de la *mimesis*), l'autre du côté du fonctionnement démocratique (le fait de représenter quelqu'un, la « chambre des représentants[1540] » …).

Il s'agit bien du cœur de notre travail : étudier les représentations des personnages féminins et plus précisément les femmes guerrières dont l'existence ne va pas de soi dans la fantasy épique. L'émergence de ces personnages, inspirée par une variété de figures que nous avons étudiée au premier chapitre, et leur essor ne sont pas idéologiquement neutres, comme le relève Anne Besson :

[1537] Anne Besson, *Les Pouvoirs de l'enchantement, usages politiques de la science-fiction et de la fantasy*, Paris, Vendémiaires, 2021.

[1538] *Ibid.*, p. 33.

[1539] *Ibid.*, p. 46.

[1540] *Ibid.*, p. 140.

> La multiplication des héroïnes prenant les armes et s'y révélant plus douées que leurs homologues masculins a été repérée et discutée – ces personnages dites « badass » (ou « kickass » plutôt dans le monde anglophone) incitent les jeunes filles d'aujourd'hui à prendre confiance en leur propre force, à refuser de subir, à se construire en dehors d'un besoin de validation masculine, dans une indépendance qui sait être féroce s'il le faut[1541].

La fantasy, en mettant en scène des univers imaginaires, ne donne pas uniquement une occasion d'évasion au lecteur souhaitant s'échapper de notre monde. Elle forme davantage une boucle en ce que le monde imaginaire emporte le lecteur pour mieux le faire réfléchir à sa propre réalité. C'est ce que souligne Lionel Davoust, auteur présent dans notre corpus (*Les Dieux Sauvages*, 2017), à l'entrée « Littérature marginale » du *Dictionnaire de la fantasy* :

> Dès lors, le divertissement n'est pas le témoin d'un manque d'ambition littéraire, mais au contraire, le mode fondamental par lequel interroger le monde. […] Les littératures de l'imaginaire ont ceci de commun qu'elles effectuent un « pas de côté » par rapport au monde communément admis et l'observent d'un point de vue délibérément extérieur […] la fantasy permet à l'auteur comme au lecteur de laisser les préjugés culturels à la porte (autant qu'il est humainement possible) pour aborder des thèmes anciens avec un œil, s'il ne peut être neuf, au moins candide[1542].

Toutefois, Anne Besson le rappelle, « la majorité des œuvres concernées n'apporte pas grand-chose à une quelconque réflexion d'ampleur[1543] ». Les œuvres que nous avons pu étudiées ne sont que des « goutte[s] d'eau, [des] grain[s] de sable, dans une masse de texte[1544] » qui, néanmoins, opèrent un trouble dans le genre littéraire grâce au trouble dans le genre qu'elles mettent en scène par leurs personnages de guerrières. Ces dernières rejettent, de manière plus ou moins radicale et consciente, les stéréotypes de genre attribués aux personnages féminins dans la fantasy épique. Les réflexions de Judith Butler dans son ouvrage *Trouble dans le genre*[1545] (1990) portent sur la remise en cause du genre par la sexualité : elle entreprend de « "dénaturaliser" le genre[1546] » pour

> contrer la violence des normes qui gouvernent le genre – une violence implicite au niveau des morphologies idéales du sexe – et aussi de déterrer les présupposés les

---

[1541] *Ibid.*, p. 80.

[1542] Lionel Davoust, « Littérature marginale », Anne Besson, *Dictionnaire de la fantasy*, *op. cit.*, p. 303-304.

[1543] Anne Besson, *Les Pouvoirs de l'enchantement*, *op. cit.*, p. 57.

[1544] *Ibid.*, p. 57.

[1545] Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, NY, Routledge, 1990; *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

[1546] *Ibid.*, p. 43.

> plus tenaces concernant le caractère naturel ou évident de l'hétérosexualité, des présupposés pétris par les discours ordinaires ou académiques sur la sexualité[1547].

Par ailleurs, elle interroge la notion de subversion qui nous semble fondamentale dans notre étude sur les guerrières dans la fantasy épique. La création de tels personnage est une première subversion : leur existence n'est pas « naturelle » dans ce genre littéraire de l'action et de l'aventure. Nous avons pu étudier la mise en scène de leur corps au chapitre 2 : femmes d'actions et de pouvoir, leur apparence physique peut différer des critères de beauté standards et se troubler entre une féminisation outrancière et une masculinisation qui les éloigne du genre féminin. Ce trouble s'incarne dans le travestissement que de nombreuses guerrières de notre corpus utilisent pour rejoindre une armée et prendre les armes. Mais le portrait physique n'est pas le seul à connaître une subversion lorsque le personnage féminin est une combattante et héroïne car le parcours biographique et psychologique est aussi majeur pour le ou la protagoniste d'une œuvre qui, souvent, se déploie sur de nombreux tomes.

Ce troisième chapitre sera pour nous l'occasion d'interroger ce choix de troubler le genre en proposant des personnages féminins subversifs. Est-ce une manière, voire une stratégie, pour renouveler le genre de la fantasy, en s'ouvrant la possibilité de faire entendre des discours et des voix différents et de montrer des parcours de femmes qui sont en rupture avec ceux que le genre privilégie d'ordinaire ? Certaines œuvres de notre corpus développent des thématiques rarement abordées dans la fantasy épique et proposent ainsi de nouvelles pistes de réflexion à un lectorat qui s'est élargi. Les personnages féminins et leurs singularités deviennent alors de nouveaux modèles, voire une nouvelle norme définitoire pour les genres. C'est ce que souligne Judith Butler à propos de la subversion : celle-ci est fondamentalement liée à un contexte et peut évoluer jusqu'à devenir un nouveau standard.

> Je pense non seulement qu'on ne peut pas juger la chose indépendamment du contexte, mais aussi qu'on ne peut le faire une fois pour toutes […] Les métaphores perde leur force métaphorique lorsqu'elles se figent en concepts avec le temps. Il en va de même des performances subversives : elles courent toujours le risque de devenir des clichés usés à force d'être répétées dans le cadre d'une économie de marché où la « subversion » a une valeur marchande. Toute tentative de définir le critère définitif de ce qui est subversif est, et devrait être, vouée à l'échec[1548].

Si Judith Butler considère la perte de subversivité comme un « risque », on peut, dans notre cas, considérer la banalisation et l'avènement des femmes guerrières comme un progrès

[1547] *Ibid.*, p. 43.

[1548] *Ibid.*, p. 45.

féministe : découvrir des personnages féminins agissants, violents, variés, ne serait plus si exceptionnel et permettrait de mettre en scène une plus grande égalité des genres et peut-être même un dépassement des normes genrées pour des personnages dont l'appartenance de genre importe peu.

1. Fantasy épique et féminisme : émergence de voix de femmes

Dans son ouvrage de synthèse *La Fantasy*, Anne Besson interroge les liens entre roman de fantasy et roman d'aventures. Énumérant les caractéristiques de ce dernier genre dont l'origine est beaucoup plus ancienne – l'importance de l'évènement, une mise en valeur du dépaysement, une structure épisodique impliquant des effets de répétition[1549] –, elle observe qu'elles sont également partagées par la fantasy, et notamment la fantasy épique, orientée vers l'action plutôt que vers le sentiment. L'aventure, le voyage, l'action : la présence de ces éléments a pour conséquence une large domination des personnages masculins dans ce genre de fantasy, puisque les hommes ont longtemps été ceux qui parcouraient l'extérieur, le monde, pour le découvrir et le modifier. Certains sous-genres semblent plus accueillants pour les héroïnes, peut-être parce que précisément ils s'éloignent du roman d'aventures – on citera la bitlit ou la fantasy steampunk. La quête qui oriente l'action est souvent remplacée par une enquête, le cadre est plus urbain, le sentiment, et l'intrigue amoureuse occupent une place beaucoup plus importante. Les maisons d'édition françaises ont encore accentué ces distinctions en créant des collections dédiées[1550], dans lesquelles les autrices sont bien plus nombreuses que les auteurs[1551].

Si traditionnellement les hommes agissent dans le monde – ce que déploie la fantasy épique – alors que les femmes explorent leur intimité et sentiments, – qui sont exacerbés dans la romance ou le new adult –, nous avons pu constater une féminisation de la fantasy épique tant au niveau du personnel romanesque que des auteurs. Cette « conquête » par les femmes et les personnages féminins d'un genre de l'action et de l'héroïsme implique-t-il une

[1549] Anne Besson, *La Fantasy, op. cit.*, p. 33.

[1550] Le label « Milady », créé par les éditions Bragelonne en 2008, est ainsi devenu une maison d'édition indépendante, spécialisée dans la bitlit, la romance et le new adult (récits érotiques) en est un parfait exemple.

[1551] http://www.milady.fr/auteurs/liste_auteurs/all/all, consultée le 14 juin 2020 : sur les 120 premiers auteurs présentés, 22 seulement sont des hommes, soit 18% environ.

transformation dudit genre littéraire par un développement de la « vie intérieure[1552] » de la protagoniste, de sa voix et de sa singularité ? Afin d'étudier la mise en scène de ces voix et parcours, nous allons nous attacher dans un premier temps aux choix de focalisation des auteurs et autrices de notre corpus. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux récits à la première personne et à ceux qui optent pour une focalisation interne, qui permet au lecteur d'accéder directement à l'intériorité de la protagoniste. La forme à la première personne peut par ailleurs exprimer un besoin d'introspection, de retour sur soi et sur sa vie pour le héros/ l'héroïne qui maîtrise alors, fictivement, la mise en récit de leur existence. Toutefois, quelques guerrières de notre corpus sont présentées à travers une focalisation omnisciente : c'est alors par le discours direct (dialogue, prise de parole en public, etc.), que le lecteur est mis en situation d'entendre ces voix de femmes. Si ces œuvres apparaissent moins proches de l'intériorité du personnage, elles mettent en valeur une volonté de transmission ou d'affirmation, selon l'interlocuteur de la femme guerrière : cette dernière peut exprimer ses sentiments et raconter son vécu à d'autres femmes dans un esprit de partage et de sororité ou à des hommes pour les convaincre de sa légitimité.

Le choix de la focalisation n'est pas le seul élément à considérer à propos de la mise en scène de la parole féminine : les univers crées par les auteurs vont bien souvent entrer en conflit avec l'expression féminine : dans une société patriarcale, la guerrière entre plus ou moins en conflit avec ce qui l'entoure. Cette opposition entraîne des étapes narratives que l'on retrouve dans plusieurs œuvres de notre corpus et qui se différencient de celles rencontrées par le héros traditionnel de fantasy épique. Puis nous étudierons les cas, plus rares, d'œuvres présentant des sororités fortes, des groupes ou sociétés matriarcaux qui permettent de proposer aux lecteurs un monde inversé, un déplacement de regard qui les renvoie à notre propre société et à ses travers.

A. La parole aux guerrières

Nous l'avons affirmé à la suite d'Anne Besson, la fantasy est un genre de l'action, de l'aventure, peu tourné vers l'intimité et l'expression des sentiments et ressentis. Pourtant, il

[1552] Notice « intimité », *Trésor de Langue Française informatisé*, en ligne: http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2139135075, consultée le 06 juillet 2021.

paraît régulièrement des œuvres introspectives, que les héros soient masculins ou féminins[1553]. Le choix du point de vue narratif est important : l'adoption de la première personne du singulier pour écrire donne l'illusion d'une autobiographie dans laquelle le héros raconte au présent ce qui lui arrive ou bien se fait le narrateur de sa vie passée. Gérard Genette, dans *Figure III*, considère les formulations « récit à la première personne » ou « récit à la troisième personne » inadéquates car :

> Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence narrative) ; faire raconter l'histoire par l'un de ses « personnages » ou par un narrateur étranger à cette histoire[1554].

Il préfère utiliser les termes de « récit hétérodiégétique » lorsque le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte, « récit homodiégétique » lorsque le narrateur est présent dans l'histoire et plus précisément « récit autodiégétique » lorsque le narrateur est le héros de son récit. C'est le cas de *L'Assassin Royal* de Robin Hobb où le personnage principal se dédouble : un Fitz Chevalerie vieillissant s'auto-représente en train de prendre la décision d'écrire ses mémoires, procédé qui permet au lecteur de suivre les aventures du jeune Fitz depuis son enfance. Le lecteur fait donc connaissance, au tout début de la saga, avec un héros qui se pose en narrateur, pour s'interroger de manière spéculaire sur son entreprise autobiographique et le sens qu'elle prend pour lui. Le lecteur retrouvera de temps à autre ce narrateur considérant à distance sa vie passée, cette « toile tissée de secrets[1555] » / "*a web of secrets*[1556]" que reprend le texte en train de s'écrire.

> *My pen falters, then falls from my knuckly grip, leaving a worm's trail of ink across Fedwren's paper. […] Shall I set them all down on fine paper, only to create from them flame and ash? Perhaps*[1557].
>
> Ma plume hésite, puis échappe à ma main noueuse, laissant une bavure d'encre sur le papier de Geairepu. […] Dois-je les [ses secrets] coucher sur le papier, pour n'en tirer, au bout du compte, que flamme et cendre ? Peut-être[1558].

[1553] Ce qui est déjà une remise en cause du lien stéréotypal entre intimité et féminité : les personnages masculins ont aussi une vie intérieure.

[1554] Gérard Genette, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », p. 252.

[1555] Robin Hobb, *L'Apprenti Assassin*, *op. cit.*, p. 10.

[1556] Robin Hobb, *Assassin's Apprentice*, *op. cit.*, p. 1-2.

[1557] *Ibid.*, p. 2.

[1558] Robin Hobb, *L'Apprenti Assassin*, *op. cit.*, p. 10-11.

Des récits hétérodiégétiques peuvent également donner une perspective intime des évènements racontés par le mode narratif adopté, que Gérard Genette tient à différencier de la voix :

> La plupart des travaux théoriques sur ce sujet […] souffrent à mon sens d'une fâcheuse confusion entre ce que j'appelle ici *mode* et *voix*, c'est-à-dire entre la question *quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative ?* et cette question tout autre : *qui est le narrateur*[1559] *?*

Nous évoquerons ainsi les « modes » narratifs, les textes orientés par le point de vue d'un (ou plusieurs) personnages mais aussi les voix lorsque la guerrière est la narratrice. Les récits autodiégétiques et à ceux écrits en focalisation interne permettent au lecteur de découvrir le monde imaginaire à travers le regard et les pensées d'un personnage – féminin mais aussi parfois de personnages masculins, puisque certaines œuvres de notre corpus proposent une focalisation interne, « multiple[1560] », créant une polyphonie narrative riche. Puis, nous pourrons étudier dans un second temps les textes qui utilisent majoritairement la focalisation omnisciente. C'est alors souvent par le discours direct que la guerrière va pouvoir faire entendre sa voix et son parcours, avec des objectifs différents selon son interlocuteur ou interlocutrice.

a. Récits autodiégétiques et/ou en focalisation interne : mode et voix de guerrières

Les récits autodiégétiques impliquent une énonciation de l'intimité, une subjectivité qui permet de raconter autrement les aventures épiques vécues par le héros. Plusieurs œuvres ou sagas majeures des littératures de l'imaginaire, que ce soit en fantasy, science-fiction, dystopies ou fantasy non-épique, ont fait le choix de cette modalité narrative comme *La Main gauche de la nuit* d'Ursula Le Guin[1561] (1969), *L'Assassin Royal* de Robin Hobb[1562] (1995), *L'Épouvanteur* de Joseph Delaney[1563] (2004) ou encore *Gagner la guerre* de Jean-Philippe Jaworski[1564] (2009). Si ces « Je narrant[1565] » sont des personnages masculins, on peut constater que les voix de femmes sont de plus en plus importantes également : *Twilight* de Stephenie

---

[1559] Gérard Genette, *Figure III*, *op. cit.*, p. 203.

[1560] *Ibid.*, p. 206.

[1561] Ursula Le Guin, *The Left Hand of Darkness*, NY, Ace Books, 1969.

[1562] Robin Hobb, *The Farseer Trilogy*, *op. cit.*

[1563] Joseph Delaney, *The Wardstone Chronicles*, London, Bodley Head, 2004-2017.

[1564] Jean-Philippe Jaworski, *Gagner la guerre*, Bordeaux, Les Moutons électriques, 2009.

[1565] Ce terme, qui s'oppose au « je narré », a été introduit par G. Cordesse, « Narration et focalisation », *Poétique*, n°76, Seuil, 1988, p. 487-498.

Meyer[1566] (2005), *Hunger Games* de Suzanne Collins[1567] (2008), *Qui a peur de la mort* de Nnedi Okorafor[1568] (2010), *Divergente* de Veronica Roth[1569] (2011) ou encore *Circé* de Madeline Miller[1570] (2018) mettent en avant une héroïne/narratrice.

Toutefois, à la première personne, qui implique le rétrecissement du point de vue et favorise l'expression d'une subjectivité unique, sont préférées par les auteurs de notre corpus la focalisation interne et plus encore l'alternance de différentes focalisations internes. La focalisation interne a en effet l'avantage de la souplesse car elle peut être selon Gérard Genette :

> *fixe* […], *variable* (comme dans *Madame Bovary*, où le personnage focal est d'abord Charles, puis Emma, puis de nouveau Charles […]), ou *multiple*, comme dans les romans par lettres, où le même évènement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages-épistoliers[1571]

Notre corpus illustre cette préférence : nous y recensons cinq récits autodiégétiques (*L'Assassin Royal* de Robin Hobb, *Calame* de Paul Beorn, *Eon et le douzième dragon* d'Alison Goodman, *Royaume de vent et de colères* et *Boudicca* de Jean-Laurent Del Soccoro), tandis que la majorité des romans sélectionnés se caractérise par une polyphonie narrative et le choix de la narration hétérodiégétique[1572].

Ces récits autodiégétiques comme ceux qui sont conduits en focalisation interne et sont parfois encadrés par un récit expliquant comment a été enclenché le processus d'écriture[1573], évoquent à bien des égards les romans-mémoires du XVIIIe siècle. Françoise Barguillet, dans *Le roman au XVIIIe siècle*, situe la technique utilisée à partir de 1725, consistant à présenter au

---

[1566] Stephenie Meyer, *Twilight*, NY, Little Brown and Company, 2005-2020.

[1567] Suzanne Collins, *The Hunger Games*, NY, Scholastic, 2008-2010.

[1568] Nnedi Okorafor, *Who Fears Death*, NY, DAW Books, 2010.

[1569] Veronica Roth, *Divergent*, NY, HarperCollins Publishers, 2011.

[1570] Madeline Miller, *Circe: A Novel*, NY, Little Brown and Company, 2018.

[1571] *Ibid.*, p. 206-207.

[1572] *Les douze rois de Sharakai* de Bradley P. Beaulieu, *La Pucelle de Diable-Vert* de Paul Beorn, *La Tueuse de dragon* d'Héloïse Côté, *Les Dieux sauvages* de Lionel Davoust, *L'Héritage des rois-passeurs* de Manon Fargetton, *Les Seigneurs de Bohen* d'Estelle Faye, *Le Livre de Cendres* de Mary Gentle, *Le Trône de fer* de George R.R. Martin, *Le Régiment Monstrueux* de Terry Pratchett, *La Trahison des dieux* de Marion Zimmer Braldey, *Troie* de David Gemmell, *Le Clan des Otori* de Lian Hearn, *Elantris* de Brandon Sanderson, *L'Archipel des Numinées* de Charlotte Bousquet, *Les Aventuriers de la mer* de Robin Hobb.

[1573] Nous avons évoqué le cas de *L'Assassin Royal* mais le roman de Paul Beorn, *Calame*, ou encore *Le Livre de Cendres* de Mary Gentle proposent des mises en scène de l'écriture ou du récit sur lesquels nous reviendrons.

public – par le biais d'un avertissement ou d'une préface expliquant comment tel récit ou telle correspondance sont entrés en possession de celui qui va les publier – un texte fictionnel pour un texte non littéraire, dans le cadre du développement de ce qu'elle nomme les « romans réalistes », qui essayent de « refléter la réalité[1574] » à un moment où les « romans romanesques » sont critiqués pour leurs outrances. Des auteurs, tels Diderot, Crébillon, Marivaux, Prévost, « proposent des mémoires d'une part pour tromper le public en lui faisant prendre une œuvre inventée pour un document croqué sur le vif par un quidam non versé dans les artifices des littérateurs […], d'autre part, au cas où le public ne serait pas dupe et il l'est de moins en moins, pour annoncer une fidélité à la vérité aussi scrupuleuse qu'en histoire[1575] […] ».

Ce respect scrupuleux de la vérité est ainsi mis en avant dans *Le Livre de Cendres* de Mary Gentle à travers un dispositif qui vise à produire un effet de réel : le récit des aventures de Cendres est présenté comme la traduction d'un manuscrit retrouvé par un universitaire qui l'envoie au fur et à mesure par courriel à son éditrice. « L'Introduction » du premier tome est signée et datée par un certain « Pierce Ratcliff, docteur en philosophie (Études sur la guerre), 2001 » qui retrace la bibliographie qui précède son travail :

> *Charles Mallory Maximillian's 1890 edition […] begins with a translation from the mediaeval Latin into serviceable Victorian prose, but he admits that he leaves out some of the more explicit episodes; as does Vaughan Davies in his 1939 collection […] The 'Ash' documents badly need a colloquial and complete translation for the new millennium, and one which does not shrink from the brutality of the mediaeval period, as well as its joyfulness. I hope that I have provided one here*[1576].
>
> La version de 1890 […] de Charles Mallory Maximilian, s'ouvre par une traduction du latin médiéval en une prose victorienne convenable, mais l'auteur reconnaît éluder nombre des épisodes les plus explicites : ainsi que le fait Vaughan Davies dans son recueil de 1939 […] Il y a grand besoin en ce nouveau millénaire d'une retraduction complète des documents « Cendres » en langage courant, une traduction quie ne recule pas devant la brutalité de la période médiévale, non plus que devant ses joies. J'espère en fournir une ici[1577].

Cette introduction cherche à produire l'illusion d'un travail d'historien et d'éditeur critique s'inscrivant dans une lignée de travaux bien antérieurs. L'autrice a particulièrement développé ce faux cadre historique et universitaire et l'édition française s'inscrit dans une certaine tradition

---

[1574] Françoise Barguillet, *Le Roman au XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 11.

[1575] *Ibid.*, p. 32.

[1576] Mary Gentle, *Ash a secret history*, *op. cit.*, p. 7.

[1577] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, la guerrière oubliée*, *op. cit.*, p. 9.

héritée des Lumières : la première page du livre s'ouvre sur un « avertissement au lecteur », prévenant le lecteur de la particularité éditoriale du texte :

> Cette quatrième publication des documents CENDRES contient le fac-similé d'un texte directement tiré d'un exemplaire survivant de leur troisième publication, *Cendres : L'Histoire oubliée de la Bourgogne*, par Pierce Ratcliff (publié et pilonné en 2001). Que le lecteur sache qu'il s'agit par conséquent d'une reproduction exacte du texte.
> J'ai pu ajouter des copies des lettres et de la correspondance électronique d'origine entre l'auteur et son éditeur, et divers documents d'intérêt connexe. Les annotations originelles de ces feuillets sont également reproduites ici, telles qu'on les a trouvées[1578].

Cet avertissement peut évoquer dans un premier temps ceux d'un Laclos ou d'un Marivaux expliquant avoir trouvé un manuscrit déjà écrit, n'assumant que de simples retouches.

> Comme on pourrait soupçonner cette histoire-ci d'avoir été faite exprès pour amuser le public, je crois devoir avertir que je la tiens moi-même d'un ami qui l'a réellement trouvée, comme il le dit ci-après, et que je n'y ai point d'autre part que d'en avoir retouché quelques endroits trop confus et trop négligés[1579].

Mais nous remarquons que ce procédé va plus loin ici : cet avertissement présente la production d'un dossier scientifique. En plus d'un « fac-similé », cette « quatrième publication » présente les échanges entre Ratcliff et son éditrice, mettant en valeur le travail d'édition d'un ancien manuscrit. Enfin il ne s'agit pas ici d'un texte retrouvé par hasard mais d'un « exemplaire survivant ». La curiosité du lecteur est immédiatement attisée : pourquoi ce texte a-t-il été pilonné aussitôt après sa publication ? Une telle censure sous-entend une vérité cachée, un ouvrage subversif qui a été réduit au silence. Nous avons déjà évoqué précédemment les réflexions sur l'historiographie que peut conduire l'autrice grâce à ce récit cadre très particulier[1580]. C'est finalement une uchronie que nous présente Mary Gentle. Plus précisément, cette saga laisse entendre au lecteur que son monde est une uchronie et que la vérité historique a été dissimulée. On comprend ici les enjeux d'une telle présentation documentée : la vraisemblance et la crédibilité sont fondamentales pour un texte se présentant comme l'histoire d'une distorsion de la réalité ayant abouti à notre monde.

[1578] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, la guerrière oubliée*, *op. cit.*, p. 1.

[1579] Marivaux, *La Vie de Marianne*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les classiques de poche », 2007, p. 55.

[1580] Chapitre 1. 1. B. a. Réviser les stéréotypes de l'historiographie, p. 64.

Cette « vérité » des faits, c'est ce que recherche le Légendier D'Arterac dans le roman *Calame* de Paul Beorn. Après l'échec de la rébellion menée par Darran Dahl, Maura se retrouve emprisonnée. Elle reçoit la visite de D'Arterac qui a une proposition à lui faire :

> – J'ai été mandaté pour écrire l'histoire du général Darran Dahl. J'en ferai une légende et d'ici quelques mois – quelques semaines, peut-être –, dans chaque village et dans chaque église des deux royaumes de Westalie, les habitants l'entendront et la répéteront. Je vous propose de me raconter tout ce que vous savez de lui. Chaque détail, chaque pensée, chaque parole dont vous avez gardé le souvenir. L'histoire du légendaire chef de guerre vue par vos yeux[1581].

Le champ lexical de la légende employé ici peut sembler contradictoire avec une quête de la vérité mais il s'agit bien de la création d'un récit historique véridique des événements. D'Arterac éprouve ce besoin de véracité dans sa chair : sa peau s'entaille lorsque quelqu'un lui ment.

Le roman se développe à partir d'une focalisation multiple et a différents narrateurs, tout cela sur deux temporalités : un récit au « présent », lorsque Maura est emprisonnée, épouse par la focalisation interne les pensées de la jeune lieutenante qui prépare son évasion, mais aussi celles de D'Arterac, le Légendier en proie à un chantage ; un récit rétrospectif, où Maura devient la narratrice autodiégétique de sa propre histoire, de son enfance jusqu'à la montée de la rébellion, récit qui s'interrompt à la fin du premier tome. L'un des effets recherchés par ces alternances de modes et voix narratifs est de faire entrer le lecteur dans l'intériorité de certains personnages et de l'amener à réfléchir à la façon dont l'action générale est liée aux délibérations, émotions, expériences et prises de décision des individus, c'est-à-dire à la façon dont histoire collective et histoire individuelle s'entremêlent. Ces procédés narratifs et stylistique sont efficaces en ce sens qu'ils génèrent chez le lecteur l'illusion d'un proximité émotionnelle et intellectuelle avec certains personnages – à condition que l'adhésion idéologique du lecteur soit possible – et le sentiment d'une intimité partagée avec eux qui peut aller jusqu'à l'identification.

Les romans de Jean-Laurent Del Soccoro sont particulièrement réussis à cet égard. Ses deux premiers romans, *Royaume de vent et de colères* et *Boudicca* sont des récits autodiégétiques. Si le premier opte pour une focalisation multiple, ouvrant sur la représentation plurielle des évènements, à travers les « je » de Victoire, Axelle, Armand, Gabriel et Silas, *Boudicca* est un récit entièrement produit du point de vue de la reine celte qui combattit les

[1581] Paul Beorn, *Calame, op. cit.*, p. 19.

Romains au début de notre ère. Bien que la quatrième de couverture présente ce roman comme « une biographie historique et onirique de celle qui incarne aujourd'hui encore la révolte », la mise en forme du récit suggère davantage une « autobiographie imaginée ». Boudicca se raconte, commençant son récit par les évènements entourant sa naissance :

> Antedios, mon père, est seul malgré les centaines de guerriers tatoués au bleu de guède qui sont regroupés autour de lui à Gogmagog. Il lui manque Andraste, sa porteuse de bouclier avec qui il a gagné les batailles qui ont fait de lui le roi des Icènes. Il a dû abandonner sa reine car un autre combat attend ma mère : celui de ma délivrance[1582].

Bien que l'auteur fournisse une bibliographie à la fin de l'ouvrage[1583], justifiant l'adjectif « historique » utilisé sur la quatrième de couverture, le lecteur prend rapidement conscience du caractère personnel du récit de Boudicca. La période historique couverte par le récit en est la preuve : le « prologue » est daté de l'année 28 après J.-C. Il s'agit de la naissance de Boudicca, racontée par elle-même alors que l'épilogue est pris en charge par l'une de ses filles. La dernière partie écrite par Boudicca, « troisième volute », se situe en 60-61 après J.-C., date du début de la révolte menée par Boudicca contre Rome et qui commence par la destruction de Londinium (Londres). Le récit de la reine des Icènes s'achève sur la rencontre des deux armées et laisse planer une incertitude quant à l'issue de la bataille qui ménage le suspense :

> Le choc, enfin. Je tremble sous sa violence. Les Romains, aux rangs impeccables, présentent une ligne ininterrompue de boucliers sur laquelle notre armée désordonnée se brise. Les aigles avancent alors pour nous repousser. Et cette Rome glorieuse, si fière de ses légions toutes puissantes et de ses dieux innombrables, ne nous fait reculer que d'un pas.
> Nous n'en accorderons pas un second[1584].

L'accent mis sur l'organisation de l'armée romaine, qualifiée d'« impeccable », ainsi que les verbes utilisés pour décrire les effets du premier choc (« briser », « repousser », « reculer ») font présager la victoire de Rome. Mais la négation restrictive (« ne nous fait reculer que d'un pas ») souligne la résistance des Celtes à ce choc, tandis que l'*excipit* du récit traduit la détermination de Boudicca et la confiance de la reine dans son armée. Jusqu'au bout le lecteur accompagne donc l'héroïne et la narratrice dans ses espérances de victoire. L'épilogue qui suit, écrit par Vindoria, la fille cadette de Boudicca, résume les faits historiques et rappelle la victoire des Romains : « notre courage et notre colère ne purent rien contre l'art de la guerre des

---

[1582] Jean-Laurent Del Soccoro, *Boudicca, op. cit.*, p. 13.

[1583] *Ibid.*, p. 255-256.

[1584] *Ibid.*, p. 232-233.

Romains[1585] ». C'est elle qui raconte la destruction par le feu de Londres, la vengeance de Boudicca sur le *procurator* qui l'avait fait fouetter, le massacre organisé par la reine des Icènes, tout cela en deux pages sur les deux-cent-trente-huit qui composent le roman.

Ainsi, au lieu de développer les faits historiques racontés par les historiens romains (Tacite et Don Cassius[1586]), Jean-Laurent Del Soccoro a fait le choix de décrire, en les imaginant, la formation, la vie quotidienne et l'intimité d'une reine, sur laquelle le savoir historique est limité : il fait de Boudicca une fille sans mère, et lui invente une relation difficile avec son père Antédios, qui ne lui pardonne pas la mort en couches de sa femme. Le lecteur est plongé au cœur des sentiments de la jeune femme vis-à-vis de ce père distant, qui, lorsqu'il la prend dans ses bras, murmure le nom de son épouse décédée :

> Faut-il que la déesse[1587] soit à ce point cruelle pour m'avoir faite si ressemblante à ma mère – *sa* porteuse de bouclier[1588] ?

Nous avons étudié plus haut comment le romancier développe les rapports de Boudicca à la maternité[1589] et à l'amour[1590] – informations non fournies par Tacite ou Don Cassius. L'enjeu est pour lui de brosser le portrait le plus complet possible de cette reine quelque peu oubliée de l'histoire, pour créer un personnage féminin qui soit « à la fois amante, mère et guerrière mais avant tout femme libre » pour reprendre le résumé de la quatrième de couverture – une description cohérente avec les réponses à mon questionnaire de Jean-Laurent Del Soccoro :

> Je chercher également à retranscrire globalement la féminité du personnage. Je ne veux pas que ce soit un « guerrier avec des seins ». […] Comme une femme avant tout, sous toutes ses facettes : émotionnelles, personnelles, relationnelles, physiques… Je ne crée pas une femme guerrière. Mon personnage incarne quelque chose, historique ou symbolique[1591].

Cette volonté de composer un personnage féminin complexe est également perceptible dans *Royaume de vents et de colère*, notamment si l'on considère le traitement du personnage d'Axelle : ancienne capitaine de mercenaire, elle est aussi aubergiste, jeune mère en difficulté face à sa fille et fille en conflit avec sa propre mère. Les effets de la focalisation interne et de

---

[1585] *Ibid.*, p. 238.

[1586] Chapitre 1. 2. B. b. Redécouverte de guerrières oubliées, p. 128.

[1587] La déesse des batailles, Andraste, qui partage le nom de la mère de Boudicca.

[1588] *Ibid.*, p. 35.

[1589] Chapitre 2. 1. B. b. Enfanter/Guerroyer, p. 202.

[1590] Chapitre 2. 2. A. c. Aimer/Guerroyer, p. 275.

[1591] Annexes : Réponse de Jean-Laurent Del Soccoro, p. 509-517.

la première personne dans ce récit polyphonique sont renforcés par une mise en forme qui rappelle partiellement celle du journal intime : le nom du personnage qui reprend la narration apparaît ainsi en haut de chaque nouvelle section, parfois associé à un lieu et une date. Ce dispositif narratif permet à l'auteur d'aborder des thématiques très intimes, mais aussi de motiver de manière singulière la décision de son personnage féminin de (re)prendre les armes. Dans le premier roman de Jean-Laurent Del Soccoro, Axelle a déposé les armes mais, logeant un épéiste dans son auberge, elle s'entraîne régulièrement avec lui. Au détour d'une conversation anodine, le lecteur accède aux pensées d'Axelle et comprend pourquoi elle continue de s'entraîner malgré sa réorientation professionnelle :

> Je vais servir le chevalier en premier, privilège de mon unique résident permanent.
> – La nuit a été bonne, Gabriel ?
> Je dépose le bol devant lui. […] Mon regard s'attarde malgré moi sur la rapière calée à côté de lui.
> – Très bonne. Vous ne m'avez pas sollicité pour des cours ces derniers temps.
> Ce n'est pourtant pas l'envie qui me manque. Je voudrais sortir la rapière de son fourreau pour en sentir le poids dans ma main. Me fendre. Frapper.
> – Pas le temps. Beaucoup de travail. Bon repas, Gabriel.
> Aujourd'hui, la colère s'accumule en moi[1592].

Le contraste entre ce qui est exprimé au sein du discours direct et la focalisation interne sur Axelle est saisissant : si le lecteur n'avait pas accès aux pensées de la mercenaire, il ne pourrait pas comprendre son besoin de tenir une arme pour calmer sa colère. L'entraînement qui suit cet échange est décrit par Gabriel : s'il perçoit les sentiments qui animent Axelle « enchaîn[ant] avec rage les coups de taille et d'estoc[1593] » et comprend qu'elle « goûte à nouveau à la joie d'un plaisir qu'[elle] s'est trop longtemps interdit[1594] », ce n'est que grâce aux pensées d'Axelle que le lecteur connaît les raisons de cet entraînement impromptu et l'énergie qu'elle y déploie. Enfin, lorsqu'Armand, l'un de ses clients, lui demande de l'aide pour libérer son amant, elle n'hésite pas. Nous avons déjà abordé la scène dans laquelle Gilles, son époux, s'offusque de la voir reprendre les armes et risquer sa vie pour des inconnus. Grâce à la focalisation interne, le lecteur découvre ses raisons, et il ne s'agit pas d'empathie ou de compassion :

> Gilles a raison, je ne dois rien à ce garçon. Plus que quelques mètres. Je ne l'ai pas aidé par compassion – je n'en ai jamais eu. J'arme le chien de mon pistolet. C'est pour moi que je suis venue, pour me sentir à nouveau vivante. Non, Gilles, je n'ai

---

[1592] Jean-Laurent Del Soccoro, *Royaume de vent et de colères, op. cit.*, p. 39.

[1593] *Ibid.*, p. 78.

[1594] *Ibid.*, p. 79.

> pensé ni à toi, ni à notre fille. Je n'ai pensé qu'à cette sensation, à cet instant suspendu avant que tout ne commence. Je dégaine ma mutileuse[1595].

Un tel passage indique que les scènes d'action, de combat, toujours présentes, ne sont peut-être plus au centre de certains romans de fantasy, parce que leur cours est interrompu, ou plus exactement doublé par la restitution des pensées du personnage agissant, des réflexions et des interrogations qui donnent de la profondeur à la quête et à l'aventure épique. On peut également y déceler une réflexion parfois critique sur les valeurs héroïques mises en avant par le genre. Si Axelle est le personnage principal du roman, elle n'est pas à proprement parler une héroïne en termes de valeurs : lorsqu'elle aide Armand ou tente de sauver quelqu'un, ce n'est pas par bonté d'âme ou pour respecter un système de valeurs morales, mais parce qu'elle retrouve dans l'action et le danger la sensation d'être « vivante ».

La focalisation interne permet ainsi de nuancer les personnages de fantasy. Eona, l'héroïne travestie de *Eon et le douzième dragon*, livre également à la première personne ses véritables motivations et ambitions, notamment son goût pour la puissance que lui confère désormais son nouveau statut d'Œil du dragon, comme le lui rappelle son maître :

> *'You are your own man.'*
> *I sat back. He was right. I was no longer a girl peasant or boy candidate. I was Lord Eon. In this new world of royalty and riches, I was a man. My every word was a command to those beneath me*[1596].
>
> – Tu es ton propre maître, maintenant.
> Je me redressai. Il avait raison. Je n'étais plus une paysanne ou un candidat, mais sire Eon. Dans ce monde nouveau de puissance et de richesse, j'étais un homme. Mes désirs étaient des ordres pour mes inférieurs[1597].

Le texte anglais montre une évolution de statut qui passe par le genre d'Eon•a : "a girl" est devenue pendant plusieurs années "*a boy*" pour finalement être "*a man*", ce qui est davantage un signe de pouvoir que d'appartenance à un genre. En reconnaissant, et de la sorte en avouant au lecteur, qu'« [elle] ne se sentai[t] pas prête à mourir. Ni pour l'empereur, ni pour le prince, ni même pour ses amis[1598]. » / "*[She] was not ready to die. Not for my Emperor, not for the Prince, not even for my friends*[1599]", elle s'écarte du modèle héroïque standard, qui valorise le

---

[1595] *Ibid.*, p. 223.

[1596] Alison Goodman, *Eon rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 208.

[1597] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op. cit.*, p. 297.

[1598] *Ibid.*, p. 443.

[1599] Alison Goodman, *Eon rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 316.

sacrifice de soi au service d'autrui. Son envie de vivre et son désir de pouvoir sont tels qu'elle hésite au moment crucial où elle peut sauver l'empire.

Dans le second tome du diptyque, Eona a compris que la Perle impériale, cousue à la gorge des empereurs successifs, est en réalité l'œuf des dragons, subtilisé afin de soumettre les dragons aux hommes. Elle se fait alors un devoir de le leur rendre, soutenue par Kygo, l'empereur, qui accepte de perdre le « symbole sacré de sa souveraineté[1600] » / "*the sacred symbol of his sovereignty*[1601]". Mais Sire Ido, l'Oeil du dragon Rat, ne veut pas renoncer à son pouvoir :

> *"How do you renew the dragons with it [the pearl]?" he [Kygo] asked.*
> *Ido stirred. "Renew the dragons?" Slowly, he sat back on his heels and cocked his head at me. "Am I missing something here, Eona? What about our plan?"*
> *[...]*
> *"We never had a plan, Ido," I said, meeting his stare with my own. "The ancients stole the Imperial Pearl from the dragons. It is their egg. We have to give it back. We have to let them renew their power."*
> *[...] He shook his head. "You don't understand. If they renew, we will lose our power forever.*
> *"I know*[1602]*"*
>
> – Comment faire renaître les dragons avec elle [la perle] ? Demanda [Kygo].
> Ido sortit de sa prostration.
> – Faire renaître les dragons ?
> Avec lenteur, il s'assit sur les talons et tourna la tête vers moi.
> – Quelque chose m'échappe, Eona. Qu'en est-il de notre projet ?
> […]
> – Nous n'avons jamais eu de projet, Ido, lançai-je en le regardant droit dans les yeux. Les anciens ont *volé* la Perle impériale aux dragons. Il s'agit de leur œuf. Nous devons le leur rendre, leur permettre de faire renaître leur pouvoir.
> […] Il secoua la tête.
> – Vous ne comprenez pas. S'ils renaissent, nous perdrons notre pouvoir à jamais.
> – Je sais[1603].

Si, dans cet échange au discours direct, Eona semble sûre d'elle-même et de sa volonté de renoncer au pouvoir, la focalisation interne la révèle plus hésitante. Lorsque Sire Ido lui propose de partager le pouvoir, d'« être une déesse[1604] » / "*be a god*[1605]" à ses côtés, Eona n'est pas insensible à cette promesse de puissance. Le choix qu'Eona doit faire s'incarne à ce moment-

---

[1600] Alison Goodman, *Eona et le collier des dieux, op. cit.*, p. 722.

[1601] Alison Goodman, *Eona the last Dragoneye, op cit.*, p. 611.

[1602] *Ibid.*, p. 611-612.

[1603] *Ibid.*, p. 723-724.

[1604] *Ibid.*, p. 725.

[1605] Alison Goodman, *Eona the last Dragoneye, op. cit.*, p. 613.

là dans les deux personnages masculins qui l'entourent, Ido et Kygo, qui continuent de s'exprimer alors qu'Eona fait face à ses contradictions internes :

> *"[...] Either we take all the power or we are left with nothing." He held out his hand. His smile drove itself into my very core. "You and I can take it all, Eona, together. [...]"*
> *Kygo gripped my shoulder. "If you think Eona would destroy the dragons and take my land, Ido, then you do not know her at all. We would both die a thousand times over before we would let you have anything you want."*
> *I stared at Ido's outstretched hand. The memory of the sea cabin—our bodies entwined and the glorious rising energy— held me still. All that power between us.*
> *Kygo glanced at me. "Eona?"*
> *I took a deep breath, fighting my way through the wash of sensation. With so much power, there could be nothing else. It would burn everything in its path [...]*
> *"I choose the dragons and the land. Not my own ambition. Or yours*[1606]*."*
>
> – […] Soit nous prenons tout le pouvoir, soit il ne nous reste rien.
> Il me tendit la main et son sourire s'insinua dans les tréfonds de mon être.
> – À nous deux, nous pouvons prendre la totalité du pouvoir, Eona. […]
> Kygo agrippa mon épaule.
> – Si vous croyez qu'Eona pourrait détruire les dragons et s'emparer de mon pays, Ido, vous ne la connaissez vraiment pas. Nous mourrions tous deux mille fois plutôt que de vous laisser faire.
> Je regardai fixement la main tendue d'Ido. Le souvenir de la cabine du bateau me pétrifia – nos corps enlacés et le jaillissement splendide de l'énergie. Tout ce pouvoir entre nous.
> Kygo me jeta un coup d'œil.
> – Eona !
> Je respirai profondément, en combattant l'afflux des sensations. Avec un tel pouvoir, rien d'autre n'existerait. Il brûlerait tout sur son chemin […]
> – Je choisi les dragons et le pays. Pas ma propre ambition – ni la vôtre.[1607].

À nouveau Eona semble très sûre d'elle dans son discours, tandis que la focalisation interne la montre face à la tentation, une tentation durable. Assistant de l'intérieur au rituel que doit accomplir Eona pour rendre la perle, le lecteur sait que la jeune femme est toujours tentée par le pouvoir :

> *[...] the acid words whispered another pathway, too: a way that held all the power of the world. Take the twelve dragon spirits into yourself, it hissed. Take the power waiting to create the new, and leave the old to wither and die. Take everything*[1608].
>
> […] les mots acides chuchotaient également un autre chemin, qui conduisait à tout le pouvoir du monde. « Prends les douze esprits dragons en toi-même, soufflaient-ils. Prends le pouvoir prêt à créer le nouveau, et laisse l'ancien se flétrir et mourir. Prends tout[1609]. »

[1606] *Ibid.*, p. 613-614.

[1607] Alison Goodman, *Eona et le collier des dieux, op. cit.*, p. 725-726.

[1608] Alison Goodman, *Eona the last Dragoneye, op. cit.*, p. 621.

[1609] *Ibid.*, p. 734.

Si finalement, performant son identité héroïque, Eona renonce au pouvoir et restitue la perle aux dragons, la focalisation interne a permis à l'autrice de développer une psychologie plus complexe du personnage féminin, moins héroïque que l'empereur Kygo, prêt à mourir pour son pays. Ses hésitations sont par ailleurs créatrices de tensions dramatiques et donnent à la scène finale une intensité plus forte que si elle était une héroïne aux valeurs morales sans faille.

Cependant, davantage que les « autobiographies imaginaires » d'un unique personnage qui impose un seul point de vue sont rares. Les auteurs s'emparent de formes génériques et narratives variées qui rendent possible l'alternance des voix et perspectives. Le choix de la polyphonie narrative conduit à des variations de points de vue mais aussi de modes narratifs plus ou moins nombreuses : par exemple, *Elantris* (Brandon Sanderson) et *Le Clan des Otori* (Lian Hearn) alternent les points de vue de deux personnages, un féminin et un masculin, qui forment le couple de héros. Si dans le cas d'*Elantris*, les deux focalisations sont internes et le narrateur hétérodiégétique, l'autrice du *Clan des Otori* procède très différemment. Les chapitres pris en charge par le héros, Takeo, sont autodiégétiques, tandis que ceux adoptant le point de vue de Kaede sont hétérodiégétiques. Plusieurs hypothèses peuvent expliquer ce choix : attribuer à Takeo la fonction de narrateur lui donnerait plus d'importance et ferait de lui le personnage principal en laissant Kaede à l'arrière-plan. On peut en trouver la confirmation dans la répartition, la fréquence et la longueur des chapitres consacrés à chacun dans le premier tome du cycle, *Le Silence du Rossignol :*

Longueur des chapitres	Point de vue de Takeo	Point de vue de Kaede
Chapitre I : 40 pages	X	
Chapitre II : 16 pages		X
Chapitre III : 38 pages	X	
Chapitre IV : 16 pages		X
Chapitre V : 32 pages	X	
Chapitre VI : 19 pages		X
Chapitre VII : 39 pages	X	

Chapitre VIII : 31 pages	X	
Chapitre IX : 23 pages	X	
Chapitre X : 17 pages		X
Chapitre XI : 33 pages	X	
Chapitre XII : 9 pages		X
Chapitre XIII : 29 pages	X	
Total des pages	265	77

Une telle différence (265 pages pour Takeo, 77 pour Kaede) nous semble être un choix narratif soulignant les inégalités hommes-femmes dans l'univers japonisant de cette saga : les femmes, réduites à l'inaction du foyer, soumises au bon vouloir des hommes, n'ont pas voix au chapitre de leur vie, et sont aussi privées d'un discours propre sur le monde. Toutefois l'autrice, dans une probable visée de rééquilibrage, utilise aussi la focalisation interne, qui permet au lecteur de connaître la vision du monde de Kaede et de mesurer sa colère face aux hommes qui s'efforcent, autant physiquement que psychologiquement, de la soumettre.

> *What can women do in this world of men? Kaede thought. What protection do we have? Can anyone look after me?*
> *She remembered her own face in the mirror*[1610] *[…]*
>
> « Que peut faire une femme dans ce monde d'hommes ? songea Kaede. Comment pouvons-nous nous protéger ? Y a-t-il quelqu'un au monde qui puisse veiller sur moi ? »
> Elle se souvint de son propre visage dans le miroir[1611] […]

La polyphonie narrative est majoritaire dans notre corpus et le choix d'accorder la parole ou la focale à certains personnages et pas à d'autres s'avère intéressant à interroger. Prenons l'exemple du *Trône de fer*, en nous concentrant sur l'intégrale 1 aux éditions J'ai Lu, divisée en deux parties, correspondant au premier tome *A Game of Thrones*. Voici la liste des personnages dont la focale est utilisée par le narrateur hétérodiégétique :

[1610] Lian Hearn, *Across the Nightingale Floor, op. cit.*, p. 49.

[1611] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, Le Silence du Rossignol, op. cit.*, p. 75.

Personnages	Chapitres sous leur focale (Première partie : « Le Trône de fer »	Chapitres sous leur focale (Seconde partie : « Le Donjon Rouge »
Bran Stark	1 ; 8 ; 17 ; 24	2 ; 18 ; 31
Catelyn Stark	2 ; 7 ; 14 ; 18 ; 28 ; 34	5 ; 20 ; 24 ; 28
Daenerys Targaryen	3 ; 11 ; 23	1 ; 11 ; 19 ; 26 ; 29 ; 33 ; 37
Eddard Stark	4 ; 12 ; 16 ; 20 ; 25 ; 27 ; 30 ; 33 ; 35	4 ; 8 ; 10 ; 12 ; 14 ; 23
Jon Snow	5 ; 10 ; 19 ; 26	6 ; 13 ; 17 ; 25 ; 35
Arya Stark	7 ; 22 ; 32	15 ; 30
Tyrion Lannister	9 ; 13 ; 21 ; 31	3 ; 7 ; 21 ; 27 ; 34
Sansa Stark	15 ; 29	9 ; 16 ; 22 ; 32

Si le roman met en avant autant de personnages féminins que masculins du point de vue de la focalisation, la fréquence n'est pas identique et le « mode » narratif est davantage sous la perspective aux hommes. 40 chapitres sont écrits du point de vue d'un personnage masculin, 31 relèvent d'une focalisation féminine. Nous pourrions également relever que ce premier tome met en scène une majorité de personnages issus de la famille Stark et que le père de famille, Eddard, apparaît comme le personnage majeur. Toutefois les tomes suivants font émerger d'autres voix tandis que certaines se taisent avec la mort des personnages. Dans ce premier tome, où le lecteur suit Eddard qui doit quitter son domaine de Winterfell pour devenir la main du roi et découvrir les intrigues de la cour de Port Réal, l'auteur semble vouloir donner la parole aux personnages traditionnellement laissés à l'écart : l'épouse laissée au domaine (Catelyn), des jeunes enfants (Bran et Arya), le troisième fils atteint de nanisme de la famille Lannister (Tyrion). Alors que le héros par défaut semble être Eddard Stark, celui qui se déplace, qui a le pouvoir et qui agit, George R. R. Martin met en scène le point de vue à des personnages féminins dont le rôle est d'obéir et de suivre les usages : Sansa suit son père à Port Réal en tant que fiancée de Joffrey Baratheon, le fils aîné du roi, Daenerys est mariée par son frère qui espère ainsi s'allier une puissante armée pour reconquérir le trône, Catelyn reste à Winterfell pour garder le domaine en l'absence de son seigneur et veiller sur ses enfants ; seule Arya apparaît

déjà comme un élément perturbateur, refusant le rôle de jeune fille docile qu'on souhaite lui voir adopter. Le premier chapitre écrit selon son point de vue la confronte à sa sœur aînée Sansa qui, elle, correspond parfaitement à ce qu'on attend d'une jeune noble :

> *Arya's stitches were crooked again.*
> *She frowned down at them with dismay and glanced over to where her sister Sansa sat among the other girls. Sansa's needlework was exquisite. Everyone said so […]*
> *"Arya, Arya, Arya," she said. "This will not do. This will not do at all."*
> *Everyone was looking at her. It was to much. […]*
> *"Just where do you think you are going, Arya ?" the septa demanded.*
> *Arya glared at her. "I have to go shoe a horse," she said sweetly, taking a brief satisfaction in the shock on the septa's face. Then she whirled and made her exit, running down the steps as fast as her feet would take her. It wasn't fair. Sansa had everything. […] Sansa could sew and dance and sing. She wrote poetry. She knew how to dress. She played the high harp* and *the bells. Worse, she was beautiful*[1612].
>
> Une fois de plus, tout partait de travers.
> De dépit, elle délaissa le calamiteux spectacle de ses points pour lancer un coup d'œil du côté où Sansa cousait parmi ses compagnes. Les travaux d'aiguille de Sansa étaient incomparables. Ils ralliaient tous les suffrages. […]
> – Arya, Arya, Arya, ronchonna Mordane en examinant le tissu, ceci ne va pas, ceci ne va pas du tout.
> Tous ces regards posés sur elle. C'en était trop. […] septa Mordane se fit hautaine : « Et où donc prétendez-vous aller de la sorte, Arya ? »
> L'enfant la toisa d'un œil flambloyant. « Je dois ferrer un cheval », susurra-t-elle, toute au bonheur instantané de voir le scandale ravager le museau adverse, avant de s'éclipser puis de dévaler quatre à quatre les escaliers.
> Non, ce n'était pas juste. Sansa avait tout. […] Sansa savait coudre, chanter, danser. Sansa écrivait des poèmes, Sansa savait s'habiller. Jouer de la harpe *et* du carillon. Et, pis encore, elle était belle[1613].

Cette énumération des qualités de Sansa laisse entendre qu'Arya ne possède pas ces compétences. La jeune fille préfère rejoindre son demi-frère Jon pour assister aux combats amicaux des garçons, car elle est attirée par les armes. Lorsqu'elle s'apprête à suivre son père et Sansa à Port Réal, c'est encore une fois Jon qui lui offre une épée, adaptée à sa taille et qu'elle baptisera ironiquement Aiguille, et Eddard, son père, lui proposera des cours d'escrime avec un maître d'armes à Port Réal. Ainsi dès le début de la saga, Arya apparaît comme le personnage féminin sortant du cadre prédéfini pour les personnages féminins dans un univers de fantasy médiéval. Certains personnages féminins, telle Brienne, feront d'emblée figures d'exception, tandis que d'autres évolueront progressivement vers l'émancipation et l'indépendance, notamment Daenerys et Sansa mais aussi Cercei.

[1612] George R.R. Martin, *A Game of thrones, op. cit.*, p. 71-74.

[1613] George R.R. Martin, *Le Trône de fer, l'intégrale 1, op. cit.*, p. 74-76.

L'alternance des points de vue dans l'œuvre de George R. R. Martin est sans doute un exemple extrême : la polyphonie narrative y est très importante – huit points de vue dans le premier tome, une dizaine dans le deuxième – au risque de susciter le désarroi du lecteur, qui ne retrouve parfois un personnage que tous les dix chapitres et peut confondre les lieux et intrigues. Lionel Davoust, dans la saga *Les Dieux Sauvages*, démultiplie également les points de vue : la focalisation interne ne concerne pas moins de neuf personnages dans le premier tome de la saga. Toutefois, à la différence de George R. R. Martin, Lionel Davoust ne fait pas correspondre cette alternance aux chapitres de son roman, mais plusieurs points de vue peuvent se succéder dans un même chapitre.

Dans le monde imaginaire extrêmement misogyne déployé par Lionel Davoust, les femmes ne sont que des mineures qui ne prennent pas part à l'action ; aussi n'y a-t-il dans ce premier tome que trois personnages féminins dont on suit le point de vue : Mériane, le personnage principal, la reine Izara et Chunsène, une jeune fille fuyant les terres envahies par Ganner et son armée démoniaque. Si l'auteur met en avant ces trois personnages, c'est parce qu'elles ont refusé leur destinée de femme : Mériane s'est faite ermite pour ne pas devenir l'épouse d'un paysan vouée à faire des enfants, puis elle devient le nouveau Héraut du dieu Wer, élue pour conduire les hommes à la victoire face à Ganner. Izara est une étrangère, venue d'un pays voisin pour épouser le roi vingt ans avant les évènements de la saga. Sa position est mise en péril par l'affaiblissement, puis la mort de son époux. Confinée au palais, elle doit lutter pour protéger le trône et sa fille. Enfin Chunsène parvient à survivre à la destruction de son village. À travers elle, l'auteur introduit une autre femme étrangère à la Rhovelle, cette fois issue d'une classe sociale très inférieure et qui va devoir apprendre à survivre dans des milieux très hostiles. Ces trois femmes sont, chacune à leur manière, des survivantes et des battantes, tandis que les personnages masculins apparaissent soit prisonniers d'un mode de pensée étriqué (tel Leopol), soit voués à mourir ou à disparaître de la narration dans une lutte vaine pour le pouvoir, comme c'est le cas pour Juhel ou Luhac.

Les personnages féminins, chez Georges R. R. Martin comme chez Lionel Davoust, ne semblent pas être de prime abord au cœur de l'action. Pourtant, le choix fait d'adopter ponctuellement leur point de vue par le narrateur – quand elles ne sont pas narratrices elles-mêmes –, prouve qu'elles sont immédiatement, ou deviennent, essentielles à la narration et à l'histoire, observation qu'on peut également faire à propos des *Seigneurs de Bohen* d'Estelle Faye ou encore de *Troie* de David Gemmell. Le lecteur d'Estelle Faye prend également

connaissance des personnages à travers une focalisation interne « multiple », assumée par une narratrice personnage, Ioulia la Perdrix, agente de l'empire. C'est elle qui écrit, à la première personne et en italique, le prologue du roman et les chapitres baptisés « Interlude », liant les différentes intrigues. Sa posture est similaire à celle de Fitz dans *L'Assassin Royal* : c'est une Ioulia plus âgée qui commence à écrire. Toutefois, à la différence de Fitz, elle ne sera pas l'héroïne de son récit, qui n'est donc pas autodiégétique, mais seulement homodiégétique :

> *[…] Je ne vais pas vous narrer mon histoire. Mon parcours, au fond, n'a que peu d'importance. J'ai été témoin de certains de ces événements. Les autres, on me les a rapportés. Pendant des années, j'ai cherché à reconstituer la trame des jours, des mois, des années qui avaient fait dévier la grande Histoire. À travers mes mots, je vais tenter de faire revivre ceux par qui tout est advenu.*
> *Je ne vais pas relater les exploits de grands seigneurs, de sages conseillers, de splendides princesses et de nobles chevaliers. Je croyais, quand j'étais jeune, que c'était dans ce bois qu'on taillait les héros. Là aussi, je me trompais. Je vais vous narrer les hauts faits de Sainte-Étoile, l'escrimeur errant au passé trouble, […] De Maëve la morguenne, la sorcière des ports des Havres […] De Wenceslas le clerc de notaire, condamné à l'enfer des mines […] Et de tant d'autres encore, de ceux dont le monde n'attendait rien, et qui pourtant y laissèrent leur empreinte*[1614].

Le lecteur est donc averti de la construction du roman : une alternance d'histoires distinctes impliquant des personnages traditionnellement mineurs ou subalternes. Parmi eux, nous pouvons recenser plusieurs personnages féminins : Maëve, citée par Ioulia, mais aussi Sigalit ou encore Sœur Domenica. Ces différentes vies entremêlées semblent de prime abord ne pas avoir de lien les unes avec les autres. Mais tous ces personnages vont participer, de manière plus ou moins directe, à la chute de l'empire, alors même qu'ils semblaient n'en avoir ni l'ambition ni l'opportunité : Maëve ne cherche qu'à plaider la cause des Havres auprès de l'empereur et Sigalit n'est qu'une jeune fille cherchant à échapper à sa vie de misère grâce à ses compétences de couturière. Le seul personnage dont l'objectif est d'emblée de mettre à mal l'empire est Sonia/Sorenz, que le lecteur suit à travers le regard de Sainte-Étoile : nous n'avons accès à l'intériorité de ce personnage que lorsqu'il/elle accepte de se confier à son amant. C'est cette deuxième possibilité d'expression que nous souhaiterions désormais étudier, après avoir évoqué les voix intérieures des personnages féminins : le discours direct des guerrières comme moyen de transmission, d'apprentissage mais aussi de justification.

[1614] Estelle Faye, *Les Seigneurs de Bohen*, *op. cit.*, p. 14-15.

b. Récits hétérodiégétiques en focalisation omnisciente : discours des guerrières

Gérard Genette qualifie rapidement la focalisation zéro comme étant « le premier type, celui que représente en général le récit classique[1615] », dans lequel « le narrateur en sait plus que le personnage, ou plus précisément en *dit* plus que n'en sait aucun des personnages[1616] ». Si cette focalisation semble être celle par défaut, elle n'est pas prépondérante dans notre corpus : une dizaine d'œuvres[1617] sont écrites majoritairement en focalisation zéro. Nous précisions « majoritairement » car « le parti de focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée du récit[1618] », comme nous avons pu le constater à propos des récits écrits en focalisation interne comme *Le Clan des Otori* ou *Calame*. Cette importance des récits autodiégétiques ou encore écrits en focalisation interne traduit une volonté partagée par de nombreux auteurs de produire des récits plus introspectifs, favorisant une plus grande identification avec le héros, alors que la fantasy est « la plus récente et massive résurgence de l'aventure[1619] », genre romanesque qui, selon Gérard Genette, préfère la focalisation externe :

> […] un grand nombre de romans d'aventures, de Walter Scott à Jules Verne en passant par Alexandre Dumas, traitent leurs premières pages en focalisation externe : voyez comment Philéas Fogg est d'abord considéré de l'extérieur, par le regard intrigué de ses contemporains, et comment son mystère inhumain sera maintenu jusqu'à l'épisode qui révélera sa générosité[1620].

Pourtant, aucun des romanciers de notre corpus n'a choisi la focalisation externe : lorsqu'un personnage suscite de la curiosité ou du rejet chez « ses contemporains », le narrateur semble préférer « faire vivre » ces sentiments au lecteur par le regard même du héros. Ce sont alors les émotions ressentis par le héros rejeté que le lecteur peut découvrir. Ainsi ce n'est pas à travers le regard des villageois de Kenmare que Paul Beorn nous raconte l'arrivée de Maura et sa famille. C'est la jeune femme qui se remémore la réaction de rejet des autres.

> Mon père et ma mère venaient d'emménager à Kenmare dans un vieux cabanon en lisière des bois […] Du jour au lendemain, toute ma vie d'enfant avait disparu : plus d'oncles, de tantes, de cousins… et plus une seule amie. J'ai appris la solitude. On

---

[1615] Gérard Genette, *Figure III*, *op. cit.*, p. 206.

[1616] *Ibid.*, p. 206.

[1617] Pierre Bottero, *Le Pacte des Marchombres*; David Gemmell, *La Reine Faucon*; Gabriel Katz, *La Maîtresse de guerre*; Catherine Moore, *Jirel de Joiry*; Justine Niogret, *Chien du heaume*; Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan*; Charline Rose, *Edwenn et le monde des Faës*; J.R.R. Tolkien, *Le Seigneur des anneaux*; Pierre Pevel, *Les Lames du Cardinal*.

[1618] Gérard Genette, *Figure III*, *op. cit.*, p. 208.

[1619] Anne Besson, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 33.

[1620] Gérard Genette, *Figure III*, *op. cit.*, p. 207.

> venait d'un hameau à quinze lieues à peine, mais pour les gens de Kenmare, on était des étrangers et on le resterait toute notre vie.
> La première fois qu'on est allés à l'église tous les trois, […] un grand gars […] m'a prise par le col et m'a fichu dehors en criant : « Nettoie tes sandales avant d'entrer, l'étrangère ! C'est notre église ici ! »
> […] ils ont continué à nous appeler « les Sudiens » et je n'ai jamais réussi à me faire un seul ami pour jouer[1621].

Si la focalisation interne, qu'elle soit « fixe » ou « variable », permet d'accéder aux pensées intimes de tel ou tel personnage, la focalisation omnisciente est pareillement apte à exprimer les ressentis, non pas d'un personnage, mais de tous les personnages, au risque toutefois de rendre « le partage entre focalisation variable et non-focalisation […] difficile à établir[1622] ». C'est le cas, par exemple, avec les œuvres de Pierre Bottero. Si nous avons classé *Le Pacte des Marchombres* dans les récits en focalisation omnisciente, ce roman pourrait aussi « s'analyser comme un récit multifocalisé *ad libitum*, selon le principe *qui peut le plus peut le moins*[1623] ». Le récit se construit effectivement selon une succession de points de vue, notamment ceux de personnages très secondaires voire éphémères qui observent l'héroïne, à l'image d'Oril, un jeune garçon qu'Ellana rencontre alors qu'elle découvre le monde des humains après avoir passé son enfance au sein du peuple des Petits. Pour justifier ce choix, le narrateur précise qu'« Oril était doté d'un sens aigu de l'observation[1624] » :

> Alors qu'il entraînait [Ellana] dans un dédale de ruelles animées […] ses yeux ne la quittaient pas.
> Elle était surprenante.
> Vraiment surprenante. […]
> Surprenante parce qu'elle dégageait une confiance en elle si forte qu'elle en était presque palpable, et contemplait pourtant la ville avec les yeux étonnés d'une naïve inculte. […]
> Elle avançait d'une démarche assurée, indifférente à la surprise qui se lisait sur le visage des passants lorsqu'ils remarquaient son étrange accoutrement, mais sensible à la moindre odeur et ne laissant échapper aucun détail de ce qui l'entourait[1625].

Cet exemple illustre la difficulté de classer les romans de notre corpus selon une focalisation : les catégories ne sont pas aussi nettes que le laissent entendre les définitions théoriques. De plus, « le parti de focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la

---

[1621] Paul Beorn, *Calame*, *op. cit.*, p. 45-46.

[1622] Gérard Genette, *Figure III*, *op. cit.*, p. 208-209.

[1623] *Ibid.*, p. 209.

[1624] Pierre Bottero, *Le Pacte des marchombres, Ellana*, *op. cit.*, p. 83.

[1625] *Ibid.*, p. 83-84.

durée d'un récit[1626] […] ». La formule de focalisation ne porte donc pas toujours sur une œuvre entière, mais plutôt sur un segment narratif déterminé

Par souci d'efficacité et afin d'étudier les œuvres de notre corpus à partir de critères communs, nous les avons classées selon la focalisation majoritairement employée. Ainsi la narration dans *Le Pacte des marchombres* nous semble relever davantage de la focalisation zéro que de la focalisation interne « variable » par la démultiplication et la rapidité de changement des points de vue utilisés – à la fois ceux des protagonistes et ceux de personnages « figurants » : l'omniscience du narrateur lui permet de passer d'un point de vue à l'autre de manière fluide et fréquente. Toutefois les pensées, ressentis ou remémoration du passé de l'héroïne semblent moins développés ou visibles dans cette omniscience narrative. Lorsque l'héroïne n'est pas la voix narrative ou que son point de vue n'est pas le mode choisi particulièrement par le narrateur, c'est par le biais du discours direct et donc de leur voix physique qu'elles vont faire résonner leur histoire.

Le dialogue, élément clef du récit depuis Homère, permet au narrateur de créer des scènes bien différentes de celles qu'on trouve dans un récit autodiégétique. Alors que dans ce dernier le personnage-narrateur se livre directement au lecteur, la reproduction de discours directement rapportés a, sauf exception, pour corollaire la présence d'un autre personnage que celui qui parle : celui qui reçoit ce discours, l'entretient par des questions et y réagit. Dans cette interaction, les personnages de guerrières sont conduits soit à s'affirmer, soit à se confier et à faire retour sur elles-mêmes. C'est à cette catégorie de dialogues que nous allons nous intéresser pour examiner de quelle manière la guerrière, qu'elle soit le personnage principal ou non, revient sur son parcours pour le décrire à un autre personnage et interroger les modalités de ces échanges à partir des questions suivantes : quelle est la situation de communication et à qui s'adresse-t-elle – un•e ami•e, un•e rival•e ? Quel est l'objectif du dialogue : s'agit-il d'une confidence, d'un partage d'expérience ou d'une tentative de justification ?

Dans un premier temps, nous allons considérer les échanges entre femmes qui concernent leur situation de combattantes : leur contexte, les relations liant ces femmes et les raisons de ces dialogues. Dans un certain nombre de nos romans, de tels échanges ont lieu entre femmes d'âges différents : la plus âgée peut alors raconter sa propre vie afin de prodiguer des conseils à la plus jeune, ou encore pour lui expliquer les raisons de ses actes. Dans *La Quête d'Ewilan*,

[1626] *Ibid.*, p. 208.

première trilogie de Pierre Bottero, la guerrière Ellana est présentée comme un personnage mystérieux et peu loquace. Elle ne se livre que rarement aux autres personnages. Toutefois, elle se rapproche de la jeune Ewilan, lui offrant un poignard :

> – Mais… s'étonna Camille.
> – Un cadeau, expliqua Ellana en souriant, un cadeau de grande sœur[1627].

Ce présent scelle une profonde amitié entre les deux jeunes femmes : le terme de « sœur », employée par une guerrière sans famille et solitaire, est fort, et l'adjectif « grande » laisse attendre un rapport sinon d'autorité, au moins de protection et de conseil. Ellana accompagne effectivement l'adolescente, la protégeant de ses ennemis grâce à ses compétences de marchombre. Mais elle se présente aussi comme un modèle de liberté et d'indépendance, valeurs qu'elle n'hésite pas à revendiquer de manière claire, soutenue par la jeune guerrière Siam. Alors qu'Ellana vient de rabrouer leur compagnon Bjorn, au comportement sinon sexiste, du moins trop chevaleresque, Ewilan lui demande :

> – Tu ne crois pas que tu exagères ?
> – Ne te fais pas de soucis ! s'exclama la marchombre en éclatant de rire. Il sait que je suis son amie.
> – Mais tu es vraiment dure avec lui !
> Ellana redevint sérieuse, fixant ses yeux dans ceux de Camille.
> – Bjorn est un soldat, expliqua-t-elle. Avec des habitudes de soldat, un comportement de soldat, comme Maniel. Si je ne leur montre pas que je suis forte, ils vont penser que j'ai besoin d'être protégée, surveillée, dirigée. Ma liberté est en jeu, Ewilan. Je ne laisserai pas de gros lourdauds la piétiner sous prétexte qu'ils débordent de bonnes intentions…
> Ellana lui avait parlé comme à une adulte. Camille en fut touchée. Elle avait cependant besoin d'un autre avis et interrogea Siam du regard. La jeune Frontalière entra volontiers dans la conversation.
> – Depuis que j'ai ton âge, je passe mon temps à cogner sur des garçons convaincus de savoir mieux que moi ce qu'il me faut, sous prétexte que je suis fille, exposa-t-elle. J'ai plusieurs fois été obligée de faire couler le sang de bons copains qui n'avaient pas compris que je décide seule de ma vie. Je suis d'accord avec Ellana. Nous devons rester libres et, pour cela, nous sommes obligées d'être fortes. D'être dures !
> […] Camille réfléchit longuement à leur point de vue, mais sentait qu'il y avait là un sujet sérieux qu'elle devait étudier à fond si elle ne voulait pas faire fausse route plus tard[1628].

Dans cet extrait, Ellana ne se confie pas réellement sur son existence et son passé de guerrière. Néanmoins elle affirme sa position de femme indépendante par l'utilisation massive des marques de la première personne et le vocabulaire employé, « liberté », « forte », est

[1627] Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan, Les Frontières de Glace, op. cit.*, p. 290.

[1628] Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan, L'île du Destin, op. cit.*, p. 725-726.

réemployé par Siam dont la réplique s'ouvre par le complément circonstanciel de temps « Depuis que j'ai ton âge », ce qui évoque à la fois son passé et une expérience plus longue que celle d'Ewilan. Les deux jeunes femmes, par leur voix, donnent matière à « réfléchi[r] » à l'adolescente et, bien qu'Ewilan ne soit pas une guerrière, elle ne peut que tirer des leçons de cet échange avec des « sœurs » plus âgées et plus sensibilisées aux problèmes liés aux relations hommes-femmes. Toutefois, ce genre d'échange nous semble bien peu nombreux dans les deux trilogies de Pierre Bottero, tandis que le second volet du diptyque de Justine Niogret, *Mordre le bouclier*, est construit fondamentalement sur le dialogue et le partage de récits : de nombreuses scènes de ce roman consiste en des veillées autour du feu, propices au partage d'expérience et au récit de soi.

Le premier tome, *Chien du heaume*, est consacré à la quête d'identité du personnage éponyme : la mercenaire a oublié son nom et son passé et cherche à remonter la piste de l'arme qu'elle a héritée de son père pour trouver des réponses. Mais cette quête n'a pas été sans conséquences pour elle. La jeune femme a perdu plusieurs phalanges à cause du froid et notamment son pouce gauche, ce qui la rend incapable de porter une arme.

> […] épées, lances, boucliers même ; tout tombait, tout glissait ; ses coups étaient faibles et les manches de bois tournaient avant de lui tordre un doigt ou de frapper sur une suture encore trop fragile[1629].

C'est Bréhyr, une guerrière rencontrée dans le premier tome, qui va lui offrir une solution : un pouce en métal, fabriqué par le forgeron Regehir, qui a également conçu un bras pour Bréhyr.

> […] c'était un cadre serré, allant jusqu'au-delà du coude. Et sur ce cadre de fer, tout au bout, en haut de la main roulée en boule, le forgeron avait creusé des pas de vis où la femme pouvait fixer sa lame, le long couteau qu'elle aurait dû savoir tenir si ses os n'avaient pas été brisés[1630].

Mais cette prothèse médiévale n'est pas le seul présent de Bréhyr. Celle-ci aide la jeune mercenaire à accrocher son nouveau pouce et lui tient un discours fait de conseils pragmatiques, mais aussi de promesses :

> – Je te conseille de le laver au sable et au vinaigre, et ensuite de le graisser, ajouta Bréhyr. Tu peux mettre de la sauge en dedans de la coque, aussi. […] Cela deviendra punais, ne cherche pas à lutter. Lave-le et mets ta sauge, ça couvrira le pire. Tu te feras mal, aussi, en ajustant ta cotte. En te frottant le visage au réveil, en faisant ta toilette aux rivières des bois. Tu feras tomber ce que tu manges, ce que tu bois, ce que tu portes. Et lorsque enfin tu y seras habituée, c'est quand tu ne l'auras plus que tu perdras tes gestes. Voilà ton bel avenir. Mais tu pourras saisir ta hache, et te battre,

[1629] Justine Niogret, *Mordre le bouclier, op. cit.,* p. 25.

[1630] *Ibid.,* p. 28.

> et gagner ton pain. Si quelqu'un se moque de toi, tue-le, ou blesse-le si fort que le goût de la saillie lui passe. Là d'où je viens, on respecte les guerriers. Ici, on oublie que s'ils ont perdu un morceau d'eux c'est qu'ils n'ont pas eu peur de le risquer. […] Que rien ne te touche, Chien. Nous avons tous nos malheurs et tu es habituée aux tiens, mais voilà que le monde t'en offre un nouvel, plus visible […] La griffe est le cadeau de Regehir, le discours que je viens de t'offrir est donc le mien. Avec ces deux présents, tu auras de quoi te faire entendre ; le reste n'appartient qu'à toi[1631].

Ce discours n'est pas le seul que Bréhyr « offre » à Chien et aux lecteurs. Ce roman se concentre sur son histoire et sa quête de vengeance. Chien l'accompagne et écoute à plusieurs reprises le récit de son passé. Ces temps de parole sont alors davantage des monologues que des dialogues, puisque Bréhyr est la seule voix à se faire entendre, que ce soit face à Chien seule ou bien face à une assemblée. Ainsi tout le chapitre 8 est écrit à la première personne, à l'exception de quelques paragraphes qui permettent au narrateur de décrire la scène et les personnages présents : Bréhyr et Chien se sont réfugiées dans une auberge et c'est sous l'effet de l'alcool que Bréhyr prend la parole, « parla[nt] seule, […] à Chien, […] aux hommes sur les bancs autour d'elles deux[1632] ». Son récit, marqué par la ponctuation de l'oralité tels les guillemets, commence par ses origines – « Je viens d'Iroise […] Je suis née sur cette terre bistre et sable[1633] » –, narre le massacre de sa famille et son enlèvement puis surtout sa vengeance sur les hommes responsables de son malheur, captivant l'attention des clients de l'auberge :

> Elle parlait fort, maintenant, et les clients de l'auberge redressaient la tête pour écouter, à peine, comme ces animaux aux aguets ; ou ces chiens qui vivent à deux pas des cuisines, le cou tendu et l'oreille levée à chaque écho. Ils étaient à l'arrêt. On aurait juré qu'ils sentaient la chasse à venir.
> – J'étais jeune, encore, quand je l'ai achevé. Mes cheveux avaient toujours leur couleur[1634].

Cette longue prise de parole, récit dans le récit, frôle le récit autodiégétique, Bréhyr décrivant au discours direct les mots qu'elle a échangés avec l'un de ses tortionnaires avant de le tuer :

> Il savait que je le trouverais. Il l'avait redouté toute sa vie. […] Il s'est retourné, et il a crié : « Qui es-tu ? » comme si j'allais donner un nom qui expliquerait tout, et sa fuite et ma présence, et sa terreur et ma haine. J'ai répondu : « Je ne suis personne, je n'ai jamais été personne, et c'est tout de ta faute ; aujourd'hui je viens me payer. »

[1631] *Ibid.*, p. 29-30.

[1632] *Ibid.*, p. 89.

[1633] *Ibid.*, p. 89.

[1634] *Ibid.*, p. 91.

> Me payer sur la bête, je voulais dire, comme font les chiens qui dévorent et arrachent, voilà tout ce que je souhaitais[1635].

Toutefois le monologue de Bréhyr est toujours présenté comme tel, avec le rappel des guillemets ouvrants à chaque paragraphe. Ce monologue autobiographique[1636] n'est pas le seul du roman et le lecteur découvre également par bribes l'histoire de Bréhyr et les raisons de sa quête vengeresse. Pendant leur périple, les deux guerrières rencontrent deux autres personnages qui se joignent à elles : un chevalier, Saint-Roses, et une jeune arbalétrière présentée sous le nom de La Petite. Réfugiés dans une vieille bâtisse pour attendre le dernier bourreau encore en vie de Bréhyr, les personnages se réunissent chaque soir et se racontent eux-mêmes : les chapitres 16, 17 et 18 commencent de manière très similaire – « la journée s'était finie[1637] », « la journée s'écoula sans rien à en dire, et le soir arriva doucement[1638] », « le soir était tombé[1639] ». Pour Bréhyr, se raconter semble plus difficile que pour ses compagnons :

> Bréhyr avait porté une humeur grise toute la journée, une de celles, lentes, qui ont un goût de sable et d'abandon, et l'arbalétrière avait dit, au moment de midi, que la femme pouvait raconter, qu'elle se sentirait peut-être mieux. Bréhyr avait répondu que ce n'était pas le moment, pas encore, et qu'elle le ferait après l'encre du crépuscule[1640].

La vieille femme va à nouveau, mais dans une situation différente, prendre la parole pour raconter sa vie d'enfant captive, élevée pour être vendue comme page aux chevaliers sans terres, avec un réalisme cru et violent, caractéristique de l'écriture de Justine Niogret :

> On ne peut changer la forme des enfants, on ne peut que leur apprendre à contenir la leur. Tout le reste est viol et mensonge. Ils nous brisaient pour nous recoller à leur façon, comme on fait des monstres de foire, à leur casser les jambes pour les mettre à l'envers en attelle avant de faire payer les bourgeois pour les voir. Ils faisaient de nous des araignées torses. […] Dès le premier jour, j'ai su que je me sauverais. […] Ils m'ont rattrapée. Je me souviens des noms et des visages. Qu'importe, ils sont tous morts aujourd'hui. La forge était proche, alors ils m'y ont traînée, pendant que je les mordais, que je donnais des coups de pied, que je tordais leurs doigts. […] Ils m'ont cassé le bras sur l'enclume. Un seul coup de masse, je crois. Peut-être d'autres, mais je n'étais là que pour le premier[1641].

[1635] *Ibid.*, p. 92.

[1636] L'ivresse et le plongeon dans ses souvenirs semblent faire oublier à Bréhyr qu'elle n'est pas seule.

[1637] *Ibid.*, p. 162.

[1638] *Ibid.*, p. 170.

[1639] *Ibid.*, p. 178.

[1640] *Ibid.*, p. 171.

[1641] *Ibid.*, p. 173-174.

Cette confession n'est pas la seule : si le lecteur connaît déjà l'histoire de Chien, le nouveau personnage de l'arbalétrière est peu loquace et Bréhyr exige qu'elle prenne la parole à sa suite :

> – […] raconte-nous ta colère, toi aussi. Raconte-nous d'où elle vient. Je t'ai donné mon histoire, je veux la tienne. Faisons palabre, la Petite.
> – Tu sais ce que tu vas trouver dans mon histoire, Bréhyr. Tu le sais.
> – Je veux l'entendre tout de même. Tu me dois bien ça[1642].

Bien qu'il contienne des scènes d'action et de combat, ce roman atypique paraît centré sur le dialogue, la confidence et la prise de parole par des femmes qui révèlent ainsi leurs fragilités et leurs forces :

> Je ne suis personne, je n'ai jamais été personne. Je n'ai jamais eu assez d'importance pour qu'on me regarde véritablement, et pourtant, avec cette arme, je tue[1643].

Ce partage d'histoires personnelles fait écho à la libération de la parole que nous connaissons depuis le mouvement #metoo : les femmes racontent leur propre expérience pour dénoncer les violences sexistes mais aussi pour tenter de se libérer de la culpabilité qu'elles portent. Ce groupe réduit de personnages – ils sont quatre – le lieu isolé et le temps, celui de la nuit, évoquent aussi les groupes de paroles proposés aux femmes victimes de violence. On voit dans ces groupes et dans ce roman l'importance de la prise de parole dans un groupe sécurisant.

Le diptyque de Justine Niogret ne représente pas le cas le plus courant de récits hétérodiégétiques dans notre corpus. Plusieurs guerrières, en l'absence d'un point de vue interne, conservent une aura mystérieuse, d'autant que l'occasion leur est rarement offerte de se confier à une consœur. Dans ces univers fictionnels, elles sont le plus souvent confrontées à des hommes qui remettent en cause leur statut de guerrières et ce n'est pas par les mots qu'elles peuvent affirmer ce statut. Kaelyn, l'héroïne qui apprend l'art de la guerre dans *La Maîtresse de guerre* de Gabriel Katz, réapparaît dans *La Part des Ombres* dans lequel l'auteur réunit plusieurs héros de ses romans précédents. La jeune femme, se présentant pour un recrutement auprès d'un groupe de rebelles, doit affronter l'hostilité de certains d'entre eux. Elle essuie d'abord un échec en décrivant son métier et ses compétences :

> – C'est un certain Felyev qui m'envoie […] il m'a dit que vous recrutiez des lames, et comme j'ai besoin de travail…
> – Ne le prends pas mal, mais on n'embauche pas de femmes.
> […]
> – Je m'en doute, dit l'inconnue en souriant. Mais je peux sûrement vous intéresser : je suis maîtresse de guerre.

[1642] *Ibid.*, p. 174.

[1643] *Ibid.*, p. 176.

> – Maîtresse d'armes, tu veux dire.
> – Non, un maître d'armes t'apprend à te servir d'une épée ou d'une hache. Je suis maîtresse de guerre, je forme des généraux, des stratèges, des champions, et même des rois. Je leur enseigne les armes, le combat à cheval, le commandement, la stratégie, la diplomatie militaire.
> Son discours semblait rodé, mécanique, comme si elle en connaissait chaque mot par cœur.
> – Ça ne m'intéresse pas, grogna Vlajad. Rentre chez ton mari, au lieu de te mêler des affaires d'hommes.
> – Tu pourrais peut-être la tester, […]
> Acculé, Vlajad accepta de mauvaise grâce[1644] […]

Dans ce monde fictionnel explicitement misogyne (« Rentre chez ton mari » et non « chez toi »), les mots sont vains et c'est par les armes que Kaelyn doit prouver sa valeur. Une fois l'adversaire neutralisé avec brio, le passé de Kaleyn est décrit au discours indirect :

> Vlajad hésita […] puis vida un demi-pichet de vin avant de conclure qu'il acceptait de donner une chance à la fille […] Celle-ci se nommait Kaelyn et disait avoir servi comme maîtresse de guerre à la cour du sultan d'Azman, […] cette fois, personne ne mit sa parole en doute[1645].

Ce dernier exemple prouve que la voix des guerrières peut être insuffisante lorsque le patriarcat réduit leur place dans la société et tente d'étouffer ce qu'elles ont à dire. C'est après avoir prouvé par les actes sa valeur que Kaelyn et sa parole ne sont plus mises en doute. Les récits autodiégétiques ou en focalisation interne permettent de contourner l'invisibilisation et le silence imposés aux femmes dans de tels univers en les rendant maîtresses du récit. Lorsque le narrateur n'est pas un personnage féminin, c'est par le discours rapporté directement que la guerrière peut exprimer son vécu, son ressenti. Mais le cadre de cette prise de parole semble restreint : l'interlocuteur doit être à l'écoute et avoir déjà accepté les compétences et le statut de la combattante. Dans le diptyque de Justine Niogret, l'univers dépeint, celui d'un Haut Moyen Âge non encore christianisé, laisse la possibilité aux femmes de prendre les armes et la route sans être accompagnées d'un mari. Dans un monde fictionnel patriarcal, ce n'est pas par la parole, mais par le geste que la guerrière doit justifier son existence. On voit ici émerger la question du type de société choisi par l'auteur. Dans une société patriarcale, les voix féminines sont difficilement écoutées. Mais d'autres genres de sociétés sont-ils envisageables ?

[1644] Gabriel Katz, *La Part des Ombres*, Paris, Scrineo, 2016, p. 46.

[1645] *Ibid.*, p. 49.

B. Patriarcat et matriarcat : renversement et prise de pouvoir

L'émergence de personnages féminins et de leurs voix nous semble étroitement liée à l'élaboration par l'auteur du système politique[1646] régissant son univers. Si une femme guerrière évolue dans une société patriarcale ou bien au sein d'une société matriarcale, son parcours, sa conception du monde, les obstacles qu'elle aura à vaincre, ne seront pas les mêmes. Dans une première partie, nous verrons que la société patriarcale reste le modèle social et idéologique le plus fréquent des univers fictionnels considérés ici. Y mettre en scène une femme prenant les armes revient souvent à la placer en opposition au reste de son monde : se faire entendre et gagner sa place, tout en accomplissant son destin, n'est pas chose aisée lorsque son choix de carrière fait de la guerrière si ce n'est une exception, au moins une rareté. Dans une deuxième partie, nous nous pencherons sur les quelques exemples de notre corpus qui mettent en scène des sociétés matriarcales. En nous appuyant sur le travail définitoire de la philosophe féministe Heide Goettner-Abendroth présenté dans son ouvrage *Les Sociétés matriarcales*[1647] nous pourrons étudier les modèles de matriarcat présentés dans les romans de notre corpus et les réflexions sur la place des femmes et les rapports entre les genres que ces œuvres peuvent mettre en place.

a. Être une guerrière dans une société patriarcale

Lors du premier chapitre de notre étude, nous avons passé en revue les périodes historiques et les aires géographiques majoritairement sollicitées par les auteurs de fantasy comme modèles pour leur propre univers de fiction. Qu'ils soient trouvés dans l'Antiquité, le Moyen Âge ou des époques plus récentes, ces modèles ont un point commun : une organisation sociale, politique, juridique fondée sur la détention de l'autorité par les hommes. Le poids des modèles patriarcaux, surreprésentés dans les littératures de l'imaginaire, explique la place réduite accordée aux personnages féminins dans les romans de fantasy épique : le rôle actif du héros ne peut être pris en charge que par un personnage masculin. Les femmes peuvent jouer éventuellement le rôle d'alliées ou d'antagonistes, mais la sauvegarde du monde ne peut dépendre d'elles, puisque leur propre vie ne leur appartient pas entièrement. Introduire un

[1646] Il faut entendre ici le sens large du terme « politique »

[1647] Heide Goettner-Abendroth, *Matriarcal Societies, Studies on Indigenous Cultures across the Globe*, NY, Peter Lang Publishing Inc., 2012-2018 ; *Les sociétés matriarcales, Recherches sur les cultures autochtones à travers le monde*, trad. Camille Chaplain, Paris, *des femmes*-Antoinette Fouque, 2019.

personnage féminin qui souhaite prendre son indépendance et les armes pour en faire la protagoniste est donc pour un romancier un choix de rupture par rapport aux lois du genre, mais c'est aussi un choix qui répond aux attentes nouvelles du lectorat. Dans les univers patriarcaux, majoritaires au sein de notre corpus, être une guerrière ne va pas de soi et l'héroïne doit surmonter des épreuves liées à son genre, ce qui tend à différencier son parcours de celui d'un héros masculin qui peut avoir à surmonter des épreuves liées à son statut social (naissance obscure, race etc.). Dans ce cas, les parcours peuvent présenter des similarités du point de vue de la construction du récit, même si l'obstacle initial n'est pas le même.

Il nous semble que l'on peut dégager des œuvres de notre corpus les étapes d'un même schéma narratif qui se répète avec des variations. Première étape : l'héroïne manifeste, souvent dès l'enfance, un goût pour les armes et l'envie de devenir une guerrière. Nous avons pu évoquer le cas de ces jeunes enfants entraînées par leur père en manque de fils[1648]. *La Maîtresse de guerre* de Gabriel Katz en fournit le meilleur exemple, puisque le roman s'ouvre avec le récit de la naissance de l'héroïne et de la déception généralisée du village qui s'ensuit, lorsque ses habitants apprennent le sexe de l'enfant. Lorsqu'elle grandit, son père la traite en fils et l'entraîne en vue de lui léguer « la collection d'épées, la clientèle, la petite école[1649] » qui lui appartiennent, ce dont la jeune fille se réjouit. Le souvenir de cette époque lui revient et lui rappelle qui elle est, alors qu'elle est réduite en esclavage et que la servante qui vient de la préparer à rencontrer son nouveau maître lui donne ce conseil :

> – Sers-toi de tes armes, répéta-t-elle. C'est comme ça que tu vivras… Sers-toi de tes armes.
> Ses armes ? Elles n'étaient pas dans un décolleté ni dans une paire de mules. Depuis qu'elle avait été en âge de tenir un bâton, ses armes avaient été les mêmes que celles des hommes. […] À treize ans, elle avait battu en combat singulier un élève de son père, un gaillard de cent kilos qui frappait fort comme un bœuf. Mais elle avait le talent, la légèreté, la précision. Jamais elle n'oublierait ce garçon bouillant de rage, la pointe d'une épée de bois sur sa gorge[1650].

Cendres, dans *Le Livre de Cendres*, se découvre également un attrait pour les armes alors qu'elle est encore très jeune. Toutefois, cette attirance n'est pas fortuite : la jeune enfant vit au milieu d'une troupe de mercenaires, entre les prostituées et les hommes de guerre. Ses

[1648] Chapitre 2. 2. A. b. Relations familiales, p. 249.

[1649] Gabriel Katz, *La Maîtresse de guerre*, *op. cit.*, p. 39.

[1650] *Ibid.*, p. 39-40.

possibilités de carrière sont limitées et s'initier aux armes est tout simplement nécessaire à sa survie :

> *When Ash was eight years old, two of the mercenaries raped her.*
> *She was not a virgin. All the stray children played snuggling games […] The two mercenaries were not other eight-year-olds, they were grown men. […]*
> *Because she cried afterwards, the one who was not drunk heated his dagger in the campfire and drew the knife-tip from below her eye, up her cheekbone in a slant, up to her ear almost.*
> *Because she still cried, he made another petulant slash […]*
> *Squalling, she pulled free. Blood ran down the side of her face in sheets. She was not physically big enough to use a sword or an axe, although she had already begun training. She was big enough to pick up his cocked crossbow […] and shoot a bolt through the first man at close quarters. […]*
> *She groped among the burst ruins of the first mercenary's body and buried his eating-knife in the upper thigh of the second man, piercing his femoral artery. He bled to death in minutes. Remember that she had already begun to train as a fighter*[1651].
>
> À l'âge de huit ans, Cendres fut violée par deux mercenaires.
> Elle n'était pas vierge. Tous les enfants errants se câlinaient par jeu […] Ces deux mercenaires n'étaient pas des enfants de huit ans, eux, mais des adultes. […]
> Comme elle pleurait, après, celui qui n'était pas ivre chauffa son coutelas au feu du camp et promena la pointe de la lame en partant du dessous de l'œil de la fillette pour remonter en biais sur la pommette, jusqu'à l'oreille.
> Comme elle pleurait toujours, il lui infligea, de colère, une deuxième estafilade […]
> En braillant, elle se dégagea. Le sang coulait en abondance sur le côté de son visage.
> Physiquement, elle n'était pas de taille à manier une épée ou une hache, bien qu'elle ait déjà commencer à s'exercer. Elle était assez grande pour soulever l'arbalète bandée […] et transperça le premier homme d'un carreau décoché à bout portant. […]
> Elle tâtonna sur la dépouille perforée du premier mercenaire et planta le couteau de table de l'homme dans le haut de la cuisse du second, lui tranchant l'artère fémorale. L'hémorragie le tua en quelques minutes. Souvenez-vous qu'elle avait déjà entamé son entraînement au combat[1652].

Cette expérience traumatisante pousse la jeune enfant à s'entraîner toujours plus. C'est également la nécessité qui oblige Théodora à apprendre à se battre et à voler dans *L'Archipel des Numinées* de Charlotte Bousquet, puisqu'elle devient brutalement orpheline :

> D'abord terrassée par le chagrin, Théo avait vite compris qu'il lui faudrait mettre sa tristesse de côté, si elle voulait seulement survivre. Dévorée par la peur et la faim, elle avait appris à se cacher, à voler et à se battre[1653].

Que ce goût des armes soit inné ou contraint par les circonstances, il trouve très souvent son origine dans l'enfance. Les romans de fantasy, développant fréquemment leur intrigue sur la

---

[1651] Mary Gentle, *Ash, A secret history, op. cit.*, p. 13.

[1652] Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, la guerrière oubliée, op. cit.*, p. 19-20.

[1653] Charlotte Bousquet, *Arachnae, op. cit.*¸ p. 23.

longue durée, s'ouvrent sur l'évocation, plus ou moins détaillée, de l'enfance de l'héroïne, ou bien opèrent au cours du récit des flash-backs, comme c'est le cas dans *La Tueuse de dragons* d'Héloïse Côté.

La seconde étape commence avec les réactions hostiles suscitées par les ambitions affichées par le personnage féminin et qui ne sont pas conformes aux attentes sociales liées à son genre : la (future) héroïne va donc devoir faire face à des refus et obstacles qui lui sont opposés en raison de son genre. C'est le cas de Kaelyn dans *La Maîtresse de guerre*.

> À la mort de Horn, tout avait basculé. Sa mère n'avait pas osé la soutenir. Les hommes s'étaient ligués pour protester contre son héritage : non, une femme ne pouvait se dire maître d'armes[1654].

Ici, Kaelyn est bien ramenée à son genre par l'indéfini « une femme » : le fait qu'elle ne soit pas un homme pose problème. Ces impossibilités et interdits genrés affectent d'autres héroïnes de notre corpus. Dans l'univers très patriarcal d'*Eon et le douzième dragon* d'Alison Goodman, l'accès au rang d'Œil du Dragon n'est pas ouvert aux femmes. Une note liminaire, présentée comme un « extrait des premiers écrits de Jion Tzu », l'explique en ces termes :

> *Women have no place in the world of the dragon magic. It is said they bring corruption to the art, and do not have the physical strength or depth of character needed to commune with an energy dragon. It is also thought that the female eye, too practised in gazing at itself, cannot see the truth of the energy world*[1655].
>
> Les femmes sont exclues du monde de la Magie du dragon. On prétend qu'elles ne font que corrompre cet art, qu'elles n'ont pas la force physique ni la fermeté de caractère nécessaire pour communier avec un dragon énergétique. On estime également que le regard féminin, trop porté à se contempler soi-même, ne peut voir la réalité du monde énergétique[1656].

Le lecteur retrouve dans cette note divers poncifs sexistes à propos des capacités inférieures et défauts qui seraient propres aux femmes. Pourtant, cet écrit de Jion Tzu, parce qu'il est fortement modalisé, suggère que l'exclusion des femmes repose sur des arguments qui ne relèvent que de l'opinion commune. Il jette un doute sur ces affirmations et annonce une remise en cause de ces jugements de valeur sur les femmes et leur possible inclusion dans le monde de la magie du dragon. De façon récurrente, malgré les valeurs patriarcales qui régissent leur monde fictionnel, les personnages de jeunes guerrières réussissent à outrepasser les limites et interdits qui leur sont imposés en étant aidées par des alliés et/ou en se travestissant, comme

---

[1654] Gabriel Katz, *La Maîtresse de guerre*, *op. cit.*, p. 40.

[1655] Alison Goodman, *Eon Rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 2.

[1656] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon*, *op. cit.*, p. 12.

nous l'avons montré précédemment[1657]. Ces alliés, hommes ou femmes, jouent souvent le rôle du formateur ou de l'initiateur et vont être essentiels dans le cadre de l'étape suivante du schéma narratif que nous élaborons : l'apprentissage des arts guerriers.

Cette troisième étape, qui se situe le plus souvent dans la jeunesse de l'héroïne, n'est pas toujours évoquée par les romans. Le cœur de l'intrigue ne réside pas obligatoirement à l'enfance et à l'apprentissage d'une jeune héroïne. L'auteur peut choisir de faire intervenir dans le récit une guerrière déjà formée, adulte et compétente. C'est le cas de Brienne de Torth dans *Le Trône de fer* de George R. R. Martin : le lecteur fait sa connaissance alors qu'elle est adulte et souhaite s'engager au service de Renly Baratheon. Elle démontre par ailleurs ses compétences aux yeux de tous en remportant un tournoi. Dans la trilogie de J. R. R. Tolkien, le lecteur découvre également une jeune femme adulte et déjà formée aux arts guerriers : Eowyn, qui s'illustre lors de la défense de Minas Tirith assiégée. Toutefois, Brienne et Eowyn sont des personnages secondaires des sagas de Martin et Tolkien. Par conséquent, elles ne bénéficient pas du développement narratif généralement réservé aux personnages principaux, tel Fitz, le héros de *L'Assassin Royal* de Robin Hobb : le lecteur suit sur plusieurs tomes le jeune homme, depuis sa petite enfance jusqu'à l'âge adulte, et il a droit au récit de sa formation aux arts de l'assassinat. Si le héros de Robin Hobb se voit maltraité à cause de l'illégitimité de sa naissance[1658] et connaît ainsi une forme de marginalité, son genre n'est jamais un frein à sa formation, contrairement à Eon, qui doit se travestir pendant plusieurs années afin de suivre la formation permettant aux garçons de devenir Œil de Dragon. La peur d'être découverte par ses instructeurs est palpable dès l'ouverture du premier chapitre :

> *I let the tips of both my swords dig into the sandy arena floor. It was the wrong move, but the dragging pain in my gut was pulling me into a crouch. I watched Swordmaster Ranne's bare feet shuffle forwards […]. Training with him always made my innards cramp with fear, but this was different. This was the bleeding pain. Had I miscounted the moon days? […] I grabbed my swords and pushed myself upright, another cramp catching me as I straightened. It wouldn't be long now; I had to get back to my master, before the blood showed*[1659].
>
> Je laissai les pointes de mes deux sabres s'enfoncer dans le sable de l'arène. Ce mouvement était incorrect, mais la douleur irradiant mon ventre me forçait à m'accroupir. J'observai les pieds nus du maître d'armes Ranne qui s'avançait […] M'entraîner avec lui me rendait toujours malade d'angoisse, mais cette fois c'était

[1657] Chapitre 2. 1. B. c. Travestissements et identité, p. 214.

[1658] Fitz est le fils illégitime de Chevalerie, fils aîné décédé du roi. C'est à ce titre qu'il est recueilli au château et dédié au service du pouvoir comme assassin.

[1659] Alison Goodman, *Eon Rise of the Dragoneye*, *op. cit.*, p. 3-5.

différent. J'étais sur le point de perdre mon sang. Avais-je mal compté les jours de lune ? […] Quand je me redressai, une nouvelle crampe tordit mon ventre. C'était pour bientôt. Il fallait que je rentre chez mon maître avant que le sang n'apparaisse[1660].

Nous avons déjà pu l'évoquer, Eon vit une véritable dichotomie avec son corps qu'elle n'accepte pas, car il risque à tout moment de la trahir, ce que suggère l'*incipit* du roman en évoquant une particularité du corps féminin : la « douleur » évoquée et le « sang » que le personnage-narrateur craint de perdre ne sont pas imputables à l'entraînement suivi avec le maître d'armes, comme peut s'y attendre le lecteur en ouvrant un roman de fantasy, mais aux menstruations à venir, rarement évoquées dans les romans, qui font partie du vécu des personnages féminins. Le décompte des « jours de lune » par le narrateur fournit aux lecteurs – notamment à ceux qui ne connaissent pas eux-mêmes les douleurs menstruelles – deux indices : il comprend que le personnage-narrateur est une femme, mais aussi qu'elle dissimule cette information. Peu de personnes sont en effet au courant de la véritable identité d'Eon : son maître, Heuris Brannon, qui l'a recueillie et a choisi de la travestir pour faire d'elle un candidat au rang d'Œil du Dragon et Rilla, la servante de ce dernier. Par la suite, d'autres alliés viendront aider l'héroïne à s'imposer malgré son genre.

Si dans ces sociétés patriarcales, la femme guerrière est souvent une exception, elle n'est pas pour autant complètement solitaire : des alliés lui permettent de lever les obstacles que son genre suscite et de devenir qui elle ambitionne d'être. Une fois franchie l'étape de l'apprentissage, plus ou moins développée en termes narratifs, la protagoniste va pouvoir accomplir son destin et, très souvent, sauver le monde, tout comme un héros masculin. Toutefois, une guerrière se voit souvent mise à l'épreuve : avant de sauver le monde, elle doit gagner le respect des autres personnages, régulièrement sceptiques quant à ses capacités. Un exemple au sein de notre corpus nous semble particulièrement représentatif de l'obstacle que peut être le fait d'être une femme pour l'héroïne : Sigarni dans *La Reine Faucon*, bien que dernière héritière des anciens rois, doit prouver sa légitimité à guider les Highlanders dans leur révolte contre les Outlanders. Une prophétie a été recueillie et transmise à ce sujet mais, par défaut, c'est un homme qu'Asmidir, étranger venu s'installer parmi les Highlanders, recherche, comme il s'en explique à Sigarni :

'[…] I came here because of a prophecy. It has not been fulfilled. Now I am lost. […] Why is it that wickedness always seems to triumph? […]

[1660] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon, op. cit.,* p. 13-15.

> *'It is propably just a question of timing', she said [...] We have had tow Kings of legends here, Gandarin and Ironhand. [...] But this is the time of the Outland Kings, and not a good time for the peoples of the Highlands. Our time will come again. There will be a leader.'*
> *'Now is the time,' he said. 'Where is the man? That was the prophecy that brought me here. A great leader will rise, wearing the crown of Alwen. But I have travelled fat, Sigarni, and heard no word of such a man*[1661]*.'*
>
> – […] Si je suis venu ici, c'est à cause d'une prophétie qui ne s'est pas réalisée. Maintenant, je suis perdu. […] Comment se fait-il que le mal triomphe toujours ? […]
> – Il est probable que ce soit juste une question de temps, dit-elle. […] Nous avons connu deux rois légendaires, ici : Gandarin et Poing-de-Fer. […] Mais nous vivons à l'époque des rois de l'Outland, et ce n'est pas la bonne période pour les peuples des Highlands. Nous connaîtrons notre heure de gloire. Il y aura un chef.
> – C'est *maintenant*, le moment, répondit-il. Où est cet homme ? C'est à cause de la prophétie que je suis venu ici : « Un grand chef se dressera, coiffé de la couronne d'Alwen. » Je suis venu de loin, Sigarni, et je n'ai pas entendu parler d'un tel homme[1662].

Les hommes, mêmes les plus proches de la jeune femme, ne la voient pas comme le leader prophétique : Asmidir ne parvient pas immédiatement à considérer Sigarni comme le chef qu'il recherche, bien qu'elle soit l'unique et dernière descendante des « rois légendaires » cités ; même chose pour son ancien amant Fell à qui le devin Taliesen avait annoncé la venue du chef dont les Highlanders avaient besoin :

> *You will see. In three days, outside the walls of Citadel town a sword will be raised, and the Red will be worn again. Be there, Fell. In three days, at dawn. By the light of the new sun you will see the birth of a legend*[1663]*.*
>
> Tu verras. Dans trois jours, à l'extérieur des murs de la ville de Citadelle, une épée sera brandie, et le Rouge sera de nouveau porté. Il faut que tu y sois, Fell. Dans trois jours, à l'aube. À la lumière d'un nouveau jour, tu assisteras à la naissance d'une légende[1664].

Malgré la réalisation de cette prédiction, le Highlander ne croit pas en la capacité de Sigarni à rassembler les hommes derrière elle. Le devin force alors le jeune homme à écouter les tortures subies par Sigarni, sans omettre de détails, insistant, pour Fell comme indirectement pour les lecteurs, sur l'exceptionnelle force morale et la résistance de la jeune femme :

> *'[...] She is the leader your people have yearned for. Only she has the power to win freedom for the clans.'*
> *'They'll never follow a woman! That much I know.'*

[1661] David Gemmell, *Hawk Queen*, *op. cit.*, p. 41.

[1662] David Gemmell, *La Reine Faucon*, *op. cit.*, p. 43.

[1663] David Gemmell, *Hawk Queen*, *op. cit.*, p. 72.

[1664] David Gemmell, *La Reine Faucon*, *op. cit.*, p. 71.

Taliesen shook his head. 'They followed the Witch Queen four hundred years ago. […]'
'The Witch Queen was a sorceress. Sigarni is merely a woman.'
'How blind you are,' said the old man, 'and rich indeed is your male conceit. This woman was dragged to a cell and raped, sodomized and beaten senseless by four men. Like animals they fell upon her…'
'I don't want to hear this!' roared Fell, half rising.
'But you shall!' stormed the wizard. '[…] She lay there and after an hour or so a new guard came into the cell. He too wanted his piece of her flesh. She killed him, Fell. Then she hunted down the others. […] Just a woman? By all the Gods of the Nine Worlds, boy, in her tortured condition she killed six strong men[1665] *!'*

– […] C'est elle, le chef que ton peuple attend. C'est la seule qui soit en mesure de rendre leur liberté aux clans.
– Ils ne suivront jamais une femme ! Je les connais.
Taliesen secoua la tête.
– Ils ont bien suivi la Reine Sorcière, il y a quatre cents ans ! […]
– La Reine Sorcière était une sorcière. *Sigarni n'est qu'une femme*.
– Décidément, tu ne vois rien, répliqua le vieil homme, et *ta vanité masculine* est sans limites. Cette femme a été traînée dans une cellule où quatre hommes l'ont violée, sodomisée, battue de manière totalement gratuite. Ils lui sont tombés dessus comme des animaux…
– Je ne veux pas entendre ça ! rugit Fell en se levant à moitié.
– Tu vas pourtant m'écouter ! tempêta le magicien. […] Elle est restée là et, environ une heure plus tard, un nouveau garde est entré dans la cellule. Lui aussi a voulu goûter sa chair. Elle l'a tué, Fell. Puis elle a traqué les autres. […] Ce n'est qu'une femme ? Par tous les dieux des Neuf Mondes ! mon garçon, en dépit des tortures qu'elle a subies, elle a été capable de tuer six hommes forts[1666] !

Comme Fell s'entête à réduire Sigarni à sa condition de femme, Taliesen tente de faire prendre conscience au jeune homme de ses préjugés sexistes, accusant sa « vanité masculine » de l'aveugler au point de mépriser des faits qui prouvent le grand courage et les capacités de résistance de cette femme. Devin et magicien venu d'un autre temps et d'un autre espace, Taliesen semble se distinguer de ses pairs et ne pas être gêné par le genre de Sigarni. Malgré leurs réticences et leurs *a priori*, Asmidir et Fell finissent par soutenir publiquement Sigarni :

'There's supposed to be a leader coming', said Tovi. 'I wish to God he would appear soon.'
'She already has,' said Fell. The other men looked at one anoter, then back at Fell.'Aye, you'll think it nonsense,' he said. 'But an old sorcerer came to me, and told me to be at the Citadel town at dawn on a certain day. There I would see the Red worn again, and a sword held over the town. Well, my lads, I was there. And I saw Sigarni don the Red, and watched her kill an Outlander. She's the leader prophesied. […]'
'Have you gone mad, lad?' asked Grame. 'What does she know of war and battles? She's a child. Who'd follow her?'
'I would,' said Fell.

[1665] David Gemmell, *Hawk Queen*, *op. cit.*, p. 111. Nous soulignons.

[1666] David Gemmell, *La Reine Faucon*, *op. cit.*, p. 106-107. Nous soulignons.

'If he would, so would I,' put in Gwyn[1667].

– Un chef était censé arriver, commenta Tovi. S'il pouvait se dépêcher, ce serait vraiment bien.
– *Elle* est déjà là, répondit Fell. (Les autres échangèrent des regards avant de revenir sur Fell.) Oui, vous allez me croire fou à lier, dit-il, mais un vieux sorcier m'est apparu et m'a dit de me rendre à la ville de Citadelle tel jour, à l'aube. Il m'a appris que là, je verrais le Rouge à nouveau porté, et une épée brandie sur la ville. Eh bien, les gars, j'y étais, et j'ai vu Sigarni porter le Rouge. Je l'ai vue tuer un Outlander. C'est elle, le chef dont parle la prophétie. […]
– Tu as perdu la raison mon gars ? demanda Grame. Qu'est-ce qu'elle y connaît, en guerre et en bataille ? Ce n'est qu'une gamine. Qui la suivrait ?
– Moi, répondit Fell.
– Dans ce cas, moi aussi, intervint Gwyn[1668].

La reconnaissance de l'autorité de Sigarni par le groupe, comme nous pouvons l'observer, passe ici par la médiation d'un homme, Fell, dont le témoignage et la confiance rendent possible un premier mouvement d'adhésion de ses compagnons à la cause de la jeune femme. Si certains de ses proches, comme Ballistar ou Asmidir, prêtent volontairement serment à Sigarni, la guerrière va devoir convaincre les autres hommes de prêter serment en s'imposant comme la seule alternative honorable. Lorsqu'elle s'adresse à Tovi, qui détient le titre, devenu dérisoire sous la domination des Outlanders, de Seigneur de Chasse[1669], elle lui tient un discours lucide, habile et déterminé qui révèle ses capacités de commandement :

Sigarni stepped in close, her eyes cold, her voice hard as a blade. 'Has all your courage gone, fat man? Has it melted into the blubber around your belly? I am Sigarni. I am of the Blood. And I wear the Crimson. I do not promise victory. I promise war and death. Now you have two choices. The first is to take your family and run, leave the Highlands. The second is to drop to your knee and pledge yourself to serve me until the day you die. Make that choice now, Hunt Lord!'
At the use of his title Tovi stiffened, and Sigarni saw the anger in his eyes. 'You have fought one battle, Sigarni I have fought many. […] But I am the Hunt Lord, and I will not leave my people in this desperate hour.
'Then kneel,' she said, her voice flat and unrelenting.

[1667] David Gemmell, *Hawk Queen, op. cit.*, p. 125.

[1668] David Gemmell, *La Reine Faucon, op. cit.*, p. 119.

[1669] Les Highlanders décrits par David Gemmell se divisent en différents clans indépendants, chacun dirigé par un Seigneur de Chasse. Avant l'arrivée des étrangers, les Outlanders, Tovi était le Seigneur de Chasse du clan des Lodas, celui dans lequel vit Sigarni. Mais, comme il l'explique à un émissaire venu d'un autre clan vivant plus haut dans la montagne : « Nous sommes trop près des Lowlands, et nos traditions ont grandement souffert de la conquête. Le titre de Seigneur de Chasse est illégal et, désormais, ce sont les juristes nommés par le Baron Ranulph qui nous gouvernent », David Gemmell, *La Reine Faucon, op. cit.*, p. 33.*'We are too close to the Lowlands, and our traditions have suffered the most from the conquest. The title of Hunt Lord is outlawed, and we are ruled by lawyers appointed by the Baron Ranulph.'*, David Gemmell, *Hawk Queen, op. cit.*, p. 30. En évoquant cet ancien titre, Sigarni rappelle douloureusement à Tovi qui il était et quel est son devoir envers les Highlanders.

Tovi stepped forward and dropped to one knee. 'My sword and my life,' he said, solemnly.
'Let it be so,' she told him[1670].

Sigarni s'approcha, le regard glacé, la voix aussi tranchante que la lame d'une épée.
– N'as-tu donc plus une once de courage, le gros ? Est-ce que cela a fondu dans la bouée de graisse qui t'entoure le ventre ? Je suis Sigarni. Le sang royal coule en moi. Et je porte le Pourpre. Je ne garantis pas la victoire, seulement la guerre et la mort. À présent, deux options s'offrent à toi : la première, c'est de fuir les Highlands avec ta famille. La deuxième, c'est de mettre un genou à terre et de faire le serment de me servir jusqu'à ta mort. Choisis maintenant, *Seigneur de Chasse*.
À la mention de son titre, Tovi se raidit et la jeune femme vit la colère briller dans ses yeux.
– Tu n'as participé qu'à une seule bataille, Sigarni. Moi j'en ai vécu des tas. […] Mais je suis le Seigneur de Chasse, et je n'abandonnerai pas mon peuple à un moment aussi critique.
– Alors agenouille-toi, déclara-t-elle d'une voix plate et implacable.
Tovi s'avança et mit un genou au sol.
– Mon épée et ma vie, dit-il avec solennité.
– Qu'il en soit ainsi, répondit-elle[1671].

Après cette première victoire « politique », la dernière descendante des anciens rois entreprend de rendre visite aux différents clans de Highlanders afin de convaincre leurs chefs de rallier sa bannière et de se dresser contre les envahisseurs, réaffirmant à chaque fois une légitimité due à sa naissance et la prophétie formulée par les devins, nommés « Talentueux ». La démarche lui vaut régulièrement insultes, rappels de son statut de femme et incrédulité quant à ses capacités, comme dans cet épisode où le Seigneur de Chasse du clan des Pallides lui explique qu'elle ne saurait commander des troupes, alors même qu'elle vient de lui narrer sa première victoire. Ses arguments, on va le voir, ne sont pas que militaires :

'You did well, Sigarni,' he said. 'I applaud you for the way you saved the people of your clan. But I do not yet know if you are the leader who was prophesied. Our Gifted Ones say one is coming who will lead us, but they cannot name him. […] for despite your victory at Cilfallen you are untried. And you are a woman. It is not a woman's place to lead men into battle. I do not say this slightingly, Sigarni, for I admire your courage. It is merely common sense. Men are ultimately dispensable. If, in a war, all but ten of a clan's warriors are killed, but the women remain, the clan would survive. But if only ten of the clan women were left it would die. […] This is the way of the wolrd. I cannot see Pallides warriors fighting for a woman – even one as spirited as you[1672]*.'*

– Bravo à toi, Sigarni, avait-il dit. J'applaudis la manière dont tu t'y es prise pour secourir les gens de ton clan. Toutefois, j'ignore encore si tu es le chef dont la prophétie a parlé. Nos Talentueux disent que quelqu'un viendra nous guider, mais qu'ils ne savent pas qui c'est. […] en dépit de ta victoire à Cilfallen, tu manques

[1670] David Gemmell, *Hawk Queen*, *op. cit.*, p. 164.

[1671] David Gemmell, *La Reine Faucon*, *op. cit.*, p. 155.

[1672] David Gemmell, *Hawk Queen*, *op. cit.*, p. 169.

> d'expérience. En plus, tu es une femme. En tant que telle, ta place n'est pas à la tête d'une armée. Je ne dis pas ça pour t'offenser, Sigarni : j'admire ton courage. C'est juste du bon sens. Les hommes, au final, ne sont pas indispensables. Si, au cours d'une guerre, à peine dix d'entre eux échappent à la mort, un clan peut se perpétuer. Mais s'il ne reste que dix femmes, il s'éteindra. […] Ainsi va le monde. Je ne vois pas les guerriers pallides combattre pour une femme, même pour quelqu'un d'aussi fougueux que toi, Sigarni[1673].

Si le manque d'expérience relevé par ces chefs de clan aurait également été pointé chez un héros masculin, il semble finalement moins grave à leurs yeux que le genre de Sigarni qui la voue à procréer pour assurer la survie des clans et non à prendre les armes pour eux. Ce n'est qu'après avoir essuyé diverses attaques se soldant par des massacres que les Seigneurs de Chasse acceptent de se rassembler sous l'autorité de la jeune femme. Le destin de Sigarni semble moins de sauver les Highlanders que de les rassembler pour mener un combat qui ne s'achève pas avec le premier tome du diptyque : il ne fait même que commencer, comme lui affirme Leofric, un Outlander, alors que Sigarni vient de défaire les troupes du Baron :

> *'There has been enough blood-letting today. Go from here, Leofric, ride south to your King. […]*
> *'[…] He'll come with an army ten times the size of the one you defeated here. It will never end.'*
> *Stepping forward, she placed her hands upon his shoulders and brought her face close to his. 'Look into my eyes, Leofric, and hear me well. It will end, for I will end it. Tell him these words from Sigarni, the Queen of the North: Advance against me and I will destroy you. I will bring fire and death into your kingdom, and I will snatch you from your throne and throw your body to the dogs*[1674]*.'*
>
> – Il y a eu bien assez d'effusions de sang pour aujourd'hui. Pars, Leofric, chevauche vers le Sud pour rejoindre ton roi. […]
> – […] Il viendra avec une armée dix fois plus grosse que celle que vous avez vaincue. Ce sera sans fin.
> Elle s'avança, posa les mains sur les épaules du jeune homme et approcha son visage du sien.
> – Regarde-moi dans les yeux, Leofric, et écoute-moi bien. Il y aura une fin, car moi, j'y mettrai un terme. Rapporte-lui ces paroles de la part de Sigarni, la Reine du Nord : avance contre moi et je te détruirai. J'apporterai le feu et la mort sur ton royaume, je t'arracherai à ton trône et je jetterai ton corps en pâture aux chiens[1675].

Contrairement à ce que pourrait attendre le lecteur, le second tome ne décrit pas cette longue guerre contre le roi outlander, et son intrigue se situe dans un autre espace-temps, celui du devin Taliesen, dans lequel une Sigarni bien plus âgée arrive pour sauver son peuple, comme il l'espérait. Toutefois, la Reine du Nord évoque ponctuellement son histoire et le lecteur

---

[1673] David Gemmell, *La Reine Faucon, op. cit.*, p. 160.

[1674] David Gemmell, *Hawk Queen, op. cit.*, p. 304.

[1675] David Gemmell, *La Reine Faucon, op. cit.*, p. 284.

comprend que Leofric disait vrai en affirmant que ce conflit serait sans fin : trente ans après sa prise de pouvoir, Sigarni est toujours en lutte pour libérer les Highlanders. Mais ce n'est pas le sujet qui intéressait ici David Gemmell, qui a préféré se consacrer à la montée en puissance de la jeune femme, détournant ainsi le schéma narratif classique des romans de fantasy : le lecteur assiste au début de la quête de Sigarni, mais pas à son déroulement. Quant au dénouement, il est rapidement évoqué dans l'épilogue du second tome, mais le lecteur n'y assiste pas[1676] : le narrateur le présente comme une évidence et l'évacue rapidement pour se concentrer sur la fin de Sigarni, mortellement blessée. La Reine ne survit pas à l'accomplissement de sa prophétie.

Nous l'avons vérifié avec cet exemple, lorsqu'un auteur choisit comme protagoniste une femme guerrière dans un univers aux valeurs patriarcales, le schéma narratif classique du roman de fantasy épique s'infléchit et se nuance. Si certaines étapes sont similaires à celles vécues par des héros masculins, notamment lorsque ce dernier est un jeune « élu » inexpérimenté – apprendre, convaincre –, la jeune « élue » voit se multiplier les obstacles, son apprentissage des armes étant rendu plus compliqué par les interdits pesant sur les filles. Elle rencontre aussi davantage de difficultés à convaincre et doit faire ses preuves durablement, non seulement à cause de son inexpérience, mais aussi et surtout à cause de son appartenance au genre féminin.

Nous l'avons affirmé : ce modèle est majoritairement représenté dans notre corpus. Toutefois, il faut nous pencher sur les quelques œuvres qui tentent de créer et développer des sociétés différentes, sur le modèle des matriarcats, qui ne vont pas s'opposer automatiquement aux désirs de l'héroïne de prendre les armes.

b. Un matriarcat au cœur du patriarcat : renversement des stéréotypes ou nouveau modèle sociétal ?

La notion de « matriarcat » présente une histoire complexe, comme le rappelle la chercheuse allemande et fondatrice des études matriarcales modernes, Heide Goettner-Abendroth[1677] dans *Les Sociétés matriarcales. Recherches sur les cultures autochtones à*

[1676] « Durant la quarantième année de son règne, Sigarni fut amenée à livrer bataille contre Morgase et la dernière grande armée de l'Outland. Le combat fut violent et très serré, mais comme toujours Sigarni l'emporta en menant une ultime charge contre le mur de boucliers. », David Gemmell, *La Reine Faucon, op. cit.*, p. 593. *"In the fortieth year of her reign Sigarni was called to battle by Morgase and the last great Outland army. The battle was fierce and close-run but, as always, Sigarni won the victory, leading a last charge against the shield-wall"*, David Gemmell, *Hawk Queen, op. cit.*, p. 649.

[1677] Heide Goettner-Abendroth (1941-) obtient son doctorat en philosophie des sciences à l'Université de Munich (1973) et y a enseigné. Elle a consacré sa vie et ses recherches aux sociétés et cultures

travers le monde, et il semble nécessaire ici de proposer une définition du matriarcat à laquelle nous pourrons nous référer. L'universitaire affirme ainsi dès les premières pages, « Remarques sur le matriarcat », que ces sociétés ne sont pas de simples inversions du patriarcat :

> Les sociétés matriarcales sont des sociétés de réelle égalité entre les sexes ; cela concerne la contribution sociale de l'un et l'autre – et même si les femmes sont au centre de la société, ce principe gouverne la vie sociale et la liberté des deux sexes. Les sociétés matriarcales ne doivent absolument pas être considérées comme l'image inversée des sociétés patriarcales – où les femmes détiendraient le pouvoir à la place des hommes, comme dans le patriarcat – puisqu'elles n'ont jamais eu besoin des structures hiérarchiques du patriarcat.[1678]

Démontrant que le terme « matriarcat » signifie étymologiquement « mères depuis le début[1679] », Heide Goettner-Abendroth développe longuement l'histoire des études matriarcales, et, plus intéressant pour notre étude, elle formule les traits définissant un système matriarcal à partir des sociétés qu'elle a pu observer :

> J'appelle cela une « définition structurale », parce qu'elle traduit précisément la structure fondamentale de la forme matriarcale de la société.
> En résumé, cette définition structurale pose que les sociétés matriarcales sont :
> - Au niveau économique, des sociétés qui créent une économie équilibrée dans laquelle les femmes distribuent les biens, toujours en quête d'une économie de partage ; […] je les définis comme des *sociétés d'économie de partage fondées sur la circulation des dons*.
> - Au niveau social, des sociétés fondées sur la parenté matrilinéaire, dont les caractéristiques sont la matrilinéarité et la matrilocalité, dans le cadre d'une égalité de genre. Par conséquent, je les définis comme des *sociétés horizontales et non hiérarchisées de parenté matrilinéaire*.
> - Au niveau politique, des sociétés fondées sur le consensus. […]
> - Au niveau spirituel et culturel, des sociétés fondées sur une attitude de totale spiritualité, qui considèrent le monde entier comme divin, crée par la Divinité féminine ; cela engendre une culture sacrée. Par conséquent, je les définis comme des *sociétés sacrées et des cultures de la Divinité féminine*[1680].

Cette définition nous permet d'ores et déjà de ne pas confondre « matriarcat » et « matrilinéarité » : la transmission par la mère est un trait définitoire d'une société matriarcale, mais ne suffit pas à elle seule. Il peut donc théoriquement y avoir une matrilinéarité dans une société patriarcale. Ces éléments de définition nous permettent de repérer au sein de notre corpus les organisations matriarcales imaginées par certains auteurs de fantasy. Toutefois, les

---

matriarcales dont elle est devenue l'une des grandes spécialistes mondiales, ouvrant la voie à toute une génération de jeunes anthropologues.

[1678] Heide Goettner-Abendroth, *Les sociétés matriarcales. Recherches sur les cultures autochtones à travers le monde, op. cit.*, p. 9.

[1679] *Ibid.*, p. 10.

[1680] *Ibid.*, p. 19-20.

idées reçues sur les matriarcats, véhiculées par les anthropologues depuis le XIXe siècle, apparaissent encore tenaces. Le plus célèbres d'entre eux est Johann Jakob Bachofen (1815-1887) a qui Stella Georgoudi consacre un chapitre dans *Histoire des femmes en Occident, I. L'Antiquité*[1681] :

> *Droit maternel*, *gynécocratie* (« pouvoir des femmes »), *matriarcat* (littéralement « pouvoir des mères ») ; on notera que si le « matriarcat » est considéré en général comme la grande découverte de Bachofen (comparable pour certain à la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb…), ce terme ne figure pas dans son ouvrage[1682].

Toutefois, l'ouvrage de Bachofen, *Das Mutterrecht*, est « un ouvrage volumineux, considéré par certains spécialistes comme un livre "mystique", mi-poésie, mi-science, d'une lecture difficile[1683] ». C'est pourquoi la définition de Goettner-Abendroth, fondée sur un véritable travail anthropologique, nous semble fondamentale. Si elle ne s'est pas encore imposée auprès du grand public, elle nous permet de distinguer les véritables matriarcats, sociétés pleinement égalitaires, des sociétés matrilinéaires ou encore des matriarcats comme miroirs inversés du patriarcat.

Les romans de notre corpus sont peu nombreux à intégrer dans leurs univers des organisations scociales présentant certains traits distinctifs du matriarcat[1684] : parmi eux, on citera *L'Héritage des rois-passeurs* et *Les Illusions de Sav-Loar* (Manon Fargetton), *Le Clan des Otori* (Lian Hearn), *Grish-Mère* (Isabelle Bauthian), *L'Archipel des Numinées* (Charlotte Bousquet), *Troie* (David Gemmell). Toutefois ces œuvres formulent des propositions bien différentes les unes des autres et rares sont celles correspondant complètement à la définition de Heide Goettner-Abendroth. En effet, la plupart de ces œuvres présentent plutôt des gouvernements matrilinéaires, dans lesquels les filles héritent du pouvoir. C'est le cas de la principauté d'Arachnae dans la trilogie de Charlotte Bousquet *L'Archipel des Numinées*. Le lecteur découvre la famille gouvernante au moment où elle s'agrandit. Une focalisation sur les

---

[1681] Stella Georgoudi, « Bachofen, le matriarcat et le monde antique », Pauline Schmitt Pantel, *L'Histoire des femmes en occident, 1. L'Antiquité*, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002 p. 585-602.

[1682] *Ibid.*, p. 586-587.

[1683] *Ibid.*, p. 587.

[1684] Nous pourrions y ajouter *La Romance de Ténébreuse* (Marion Zimmer Bradley) et *Les Douze rois de Sharakhai* (Bradley P. Beaulieu), mais il s'agit davantage de groupes féminins que de véritables sociétés indépendantes.

pensées du prince Alessio, berçant son fils nouveau-né, permet au narrateur de présenter les évènements passés l'ayant conduit à régner contre l'usage :

> « Tiberio, murmura Alessio, se penchant tendrement sur l'enfançon. Tiberio… »
> Et délicatement, il le prit dans ses bras.
> Tout en le berçant, le prince d'Arachnae réfléchissait aux propos de la plus puissante des Moires[1685].
> Atropos avait raison : aucune femme ne pouvait rivaliser avec Délia. Il l'avait perdue quatre ans plus tôt lors du coup d'État qui avait coûté la vie à sa sœur Olivia, alors princesse d'Arachnae. Délia, simple courtisane, s'était instinctivement jetée entre la lame d'un meurtrier et le corps de sa suzeraine. Olivia avait survécu assez longtemps pour conter à son frère ce qui s'était passé et le couronner de la tiare d'Arachnae[1686].

Alessio gouverne donc par défaut, ce que confirme l'affirmation qui vient clore les souvenirs du prince :

> Le petit être blotti contre son cœur gazouilla légèrement, l'arrachant à ses souvenirs.
> « Mon fils… »
> Un fils. Une engeance fâcheuse, en cette principauté traditionnellement gouvernée par des femmes[1687].

La monarchie du royaume d'Ombre (*L'Héritage des Rois-passeurs*, Manon Fargetton) est également matrilinéaire, comme le fait apparaître l'un des « Fragment[s] des *Chroniques* d'Ombre » s'intercalant entre les chapitres 3 et 4, procédé adopté par l'autrice pour présenter l'Histoire du royaume d'Ombre sans alourdir la narration à proprement parler[1688] :

> Qu'il soit ouï par tous que Gwendal, de la lignée maudite des Rois-Passeurs, trahit le bon peuple du royaume avant de fuir lâchement dans l'autre monde […] Cette trahison abjecte marque la fin d'une époque. Les magiciens du Clos, ainsi que les prêtres et prêtresses d'Aa et d'Izil, m'ont d'une voix commune portée sur le trône. Moi, Alix, descendante de la lignée des Tymoden, […] princesse régnante du royaume d'Ombre, proclame l'avènement d'une nouvelle époque, l'ère de l'Alliance. […] Afin d'être certains que tous travailleront main dans la main, il a été décidé que :
> Le droit de régner se transmettra à présent par les femmes. […]
> La princesse appelée à régner devra, pour accéder au pouvoir, épouser un magicien du Clos[1689].

[1685] Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer ces Moires, Clotho, Lachesis et Atropos, représentatantes de la Lune, conseillères et devineresses auprès des régnants d'Arachnae.

[1686] Charlotte Bousquet, *Arachnae, op. cit.*, p. 30.

[1687] *Ibid.*, p. 30.

[1688] On trouve fréquemment des extraits de chronique, des fragments de récit "historique" en fantasy. Le procédé permet aux auteurs de créer l'illusion de mondes chargés d'histoire et de traditions.

[1689] Manon Fargetton, *L'Héritage des Rois-Passeurs, op. cit.*, p. 63-64.

Si la reine et le roi sont appelés à partager équitablement le pouvoir, il s'avère que les magiciens, avides de pouvoir, n'ont eu de cesse de prendre l'ascendant sur les reines, ce qu'incarnent les parents de Ravenn :

> Il avait épousé Sandra plus par ambition que par amour, mais un profond respect les unissait. Elle n'avait jamais été intéressée par le pouvoir. Au fur et à mesure des années, elle s'était entièrement dégagée de ses responsabilités politiques au profit de son mari. Cet arrangement leur convenait à tous deux et, en vingt-cinq ans de règne, Sandra avait soutenu avec confiance chacune des décisions du roi – excepté la réforme de la transmission du pouvoir par les femmes[1690].

Les reines sont donc des « simples marionnettes entre leurs mains[1691] » dont le dernier pouvoir réside dans la matrilinéarité, ce que Sandra a maintenu malgré les pressions, comme le rappelle le Mage Supérieur Til'Orfaël à Ravenn :

> – Ta mère…
> – Ma mère a toujours soutenu la politique du roi et la vôtre, cracha Ravenn.
> – Pas toujours. Elle a refusé de ratifier la réforme pour que le pouvoir se transmette de nouveau par les hommes. Elle s'est assuré que tu puisses hériter du trône[1692].

La succession du clan Maruyama dans *Le Clan des Otori* (Lian Hearn) est aussi matrilinéaire puisque le domaine de ce clan est « le seul se transmettant de mère en fille, et non de père en fils[1693] » / "*the only domain to be handed down to daughters, not to sons*[1694]".

Malgré ce trait important qu'est la matrilinéarité, il est insuffisant à lui seul pour considérer ces sociétés comme des matriarcats : premièrement, les femmes n'ont pas réellement le pouvoir et le système matrilinéaire y est toujours fragile : Arachnae est dirigée par un homme et son premier-né est un fils ; l'obligation d'épouser un magicien pour les princesses d'Ombre permet à ces derniers « d'asseoir durablement leur suprématie au sein du royaume[1695] » pour enfin faire admettre « le retour à l'ancien mode de succession, de père en fils[1696] » ; enfin le clan des Maruyama est une exception au sein du Japon de fantasy présenté par Lian Hearn et ces femmes régnantes sont constamment des objets de convoitise pour les hommes. Deuxièmement, ces systèmes politiques ne sont pas fondés sur une « économie de partage » ou le « consensus »

[1690] *Ibid.*, p. 180.

[1691] *Ibid.*, p. 193.

[1692] *Ibid.*, p. 447.

[1693] Lian Hearn, *Le Silence du Rossignol*, *op. cit.*, p. 36.

[1694] Lian Hearn, *Across the Nightingale Floor*, *op. cit.*, p. 17.

[1695] Manon Fargetton, *L'Héritage des Rois-Passeurs*, *op. cit.*, p. 131.

[1696] *Ibid.*, p. 132.

politique pour reprendre les termes d'Heide Goettner-Abendroth. Ces sociétés restent sous « domination patriarcale, où une minorité issue des guerres de conquête régente l'ensemble de la culture, assoit son pouvoir sur les structures de coercition, la propriétée privée, le joug colonial et la conversion religieuse[1697] ».

Ce ne sont pas tant des matriarcats que des matrilinéarités en péril que nous proposent les auteurs de fantasy, à l'exception de *Grish-Mère* d'Isabelle Bauthian. La baronnie insulaire apparaît comme stable et puissante depuis des années, et non pas en péril. Ce roman suit en focalisation interne les mésaventures d'un factotum, Sylve, qui a besoin d'entrer à Grish-Mère pour retrouver un objet qu'on l'accuse d'avoir volé. Mais le jeune homme a des idées très arrêtées sur ce que doit être le monde et les rôles des hommes et des femmes. La première évocation de la baronnie est ainsi très négative :

> À Grish, il n'y avait que des gonzesses et des porte-bât[1698].

L'entrée de Sylve en Grish-Mère permet au lecteur, à travers son point de vue très négatif, de découvrir une société dominée par les femmes : les postes actifs sont occupés par des femmes aux mœurs libérées de toutes contraintes et la langue est au féminin-neutre. Sylve est profondément choqué par ce qu'il voit :

> Les seules différences avec les quartiers alloués à la Guilde étaient les affiches politiques, judiciaires et publicitaires sur les murs, et la quantité croissante, invraisemblable et quelque peu angoissante de gonzesses.
> Jamais il n'avait été à proximité d'autant de donzelles, à part lorsqu'il accompagnait les autres écoliers au lupanar… et encore !
> Beaucoup de citoyennes étaient enceintes, quasiment toutes armées, d'épées, mais aussi de quelques haches […] et même de quelques masses d'armes. Sylve avait déjà croisé des guerrières à Landor […] Mais cet étalage était… exotique. Tout comme la présence du beau sexe à des places habituelles : les marchands haranguant la foule, les porteurs d'eau pliés sous leurs charges, les messagers crapahutant entre les flâneurs, les maçons aux faces blanchies de calcaire et aux dos cassés par le labeur… jusqu'aux soldats en patrouille. Les gueuzes, pour se passer des hommes, n'avaient pas eu d'autre choix que d'apprendre des tâches qui ne leur étaient pas naturelles[1699].

Le sexisme de Sylve prête à sourire par son exagération et sa vulgarité, notamment lorsqu'il commente les corps de ces femmes libres :

> Mais, plus que leurs muscles, plus que l'acier brandi, leurs attitudes conféraient à l'endroit une agressivité ambiante que jamais Sylve n'avait ressentie. Têtes hautes,

---

[1697] Heide Goettner-Abendroth, *Les sociétés matriarcales, Recherches sur les cultures autochtones à travers le monde, op. cit.,* p. 9.

[1698] Isabelle Bauthian, *Grish-Mère, op. cit.,* p. 37.

[1699] *Ibid.,* p. 102-103.

> mentons vaillants, regards insolents… une assurance digne de chevaliers jusque chez les artisanes, qui travaillaient pour certaines, les inconscientes, avec un polichinelle dans le tiroir, et se pavanaient dans la rue, les cheveux collés aux tronches par une sueur musquée qui perlait sur leurs muscles volumineux.
> *Obscène*.
> Obscène comme ces tignasses flottant librement, ou coupées si court qu'on pouvait discerner des nuques !
> Obscène comme ces épaules et ces jambes dénudées, ces ventres gravides à l'air et ces culs moulés dans les étoffes, quand bien même on n'aurait pas voulu les voir[1700]
> […]

Toutefois les us et coutumes de Grish-Mère entrent en opposition avec la « définition structurale » du matriarcat proposée par Heide Goettner-Abendroth. Cette société matriarcale semble en effet avoir été construite par inversion des clichés hommes/femmes, comprenant le « matriarcat » comme l'opposé du « patriarcat ». Ainsi les attributs de genre sont inversés : les femmes apparaissent plus « masculines » aux yeux de Sylve tandis que les hommes portent franfreluches et talons. L'antipathique héros sexiste se révèle aussi homophobe :

> Il était facile de différencier les visiteurs des habitants. Ces derniers, quoique pour la plupart de bonne constitution, étaient un tel ramassis de tarlouzes – parfois littéralement, observa-t-il avec horreur en en croisant deux qui se tenaient la paluche – qu'il révisa son jugement sur l'ambassadeur commercial qu'il avait croisé […] Tous semblaient… déguisés. La plupart portaient des barbes courtes, coupées pour souligner leurs mâchoires, alors que d'autres cachaient sous une impressionnante quantité de poils des visages qu'on devinait trop fins. Contrairement à la simplicité des tenues de la plupart des dames, c'était, chez les Messieurs, un festival de bottes compensées et d'épaulettes, qui mettaient en valeur leurs attributs virils dans une parodie grotesque[1701].

Le terme utilisé par Sylve semble ici adéquat : la baronnie de Grish-Mère semble être, par ses excès, une « parodie » par renversement du patriarcat. Ainsi, si dans une société patriarcale les femmes n'ont pas les mêmes droits que les hommes, dans cette « baronnie matriarcale[1702] », les hommes n'ont pas les mêmes droits que les femmes. Même entre les femmes, une hiérarchie sociale, mais aussi maternelle existe ; le fait de devenir mère est considéré comme le véritable passage à l'âge adulte pour les citoyennes. C'est ce qu'explique le *Grand Livre de la Géographie Évolutive de Civilisation*, ouvrage que Sylve récite par cœur :

> Chapitre trois, sous-chapitre C : « Dogmes, us et légendes » : « Si les citoyennes et habitants de Grish atteignent, de même qu'ailleurs en Civilisation, leur majorité le jour de leurs dix-sept ans, la tradition considère l'enfantement, à condition que la parturiente s'y soit montrée active (les mires et sages-femmes se contentant d'intervenir en cas de danger pour la mère ou le nouveau-né), comme le passage réel

[1700] *Ibid.*, p. 103.

[1701] *Ibid.*, p. 104.

[1702] *Ibid.*, p. 408.

> à l'âge adulte. Si les autorités de la baronnie flottante affirment qu'il s'agit là d'une simple application des cultes séculaires de la Terre Mère, de nombreux historiens ont vu dans ce décret officieux une manière de maintenir les hommes dans la servitude[1703]. »

Les hommes, qui ne sont pas appelés « citoyens » mais seulement « habitants », ne forment pas avec les femmes de Grish-Mère une société harmonieuse, une « *société horizontale et non hiérarchisée*[1704] » pour reprendre les termes d'Heide Goettner Abendroth. L'inégalité entre les genres ne fait que reproduire de manière inversée des fonctionnements sociaux fortement genrés, qui tendent à apparaître comme allant de soi. L'inversion systématique des normes de genre dans cette société et la colère qu'elle suscite chez Sylve ont pour effet de faire prendre conscience au lecteur du caractère tout aussi normé de son propre monde, sans constituer un nouveau modèle de fonctionnement social.

Un procédé assez analogue est également repérable dans *Les Illusions de Sav-Loar* de Manon Fargetton. Ce roman prend place dans le même univers que *L'Héritage des Rois-passeurs* mais n'est pas une suite : on y découvre les aventures de Bleue, une jeune magicienne qui apparaît à la fin du premier roman. La temporalité des *Illusions de Sav-Loar* est plus longue et les évènements se déroulent avant, pendant et après ceux de *L'Héritage des Rois-passeurs*. Traquées et éliminées par leurs pairs masculins, les magiciennes se sont réfugiées au cœur de la forêt des Songes et y ont fondé leur cité, Sav-Loar. L'un des personnages principaux de ce roman, Bleue, jeune fille réduite en esclavage, découvre ses pouvoirs. Les magiciennes, qui se donnent pour mission de sauver ces jeunes filles avant que les magiciens ne les tuent, retrouvent Bleue et l'accueillent dans leur communauté. Son entrée est marquée par le récit des origines de Sav-Loar par Manala, une puissante magicienne. Il occupe plusieurs pages et est structuré par une anaphore, « cette histoire », qui met en évidence son caractère rituel et mémoriel ; chaque nouvelle arrivante doit l'écouter :

> – Cette histoire est celle de la terre d'Ombre, dit-elle, petite par sa taille, immense par sa renommée. Cette histoire est celle des magiciennes passées et présentes. Cette histoire est celle de la longue nuit tombée sur nos existences. Cette histoire est celle des peurs et des superstitions qu'engendre l'ignorance. Cette histoire est la tienne, Bleue. Écoute, et retiens[1705]…

[1703] *Ibid.*, p. 416.

[1704] Heide Goettner-Abendroth, *Les sociétés matriarcales, Recherches sur les cultures autochtones à travers le monde, op. cit.*, p. 20.

[1705] Manon Fargetton, *Les Illusions de Sav-Loar, op. cit.*, p. 272.

La cité, fondée par « des femmes dans la fleur de leur féminité, à l'apogée de leur art, au zénith de leur colère[1706] », est ainsi dirigée par un « Haut Conseil » de cinq femmes dont les titres se construisent tous sur un même mot :

> Les cinq magiciennes qui […] siégaient étaient les femmes les plus puissantes de Sav-Loar pour ce qui relevait des décisions politiques.
> La plus jeune avait passé la quarantaine depuis déjà plusieurs années. Elle portait le titre de Mamm-Difenn, chef des défenses de Sav-Loar. […]
> La Mamm-Prizius était assise à gauche, son visage creusé de sillons bienveillants, sa besace de soignante reposant contre son flanc.
> Venaient ensuite leur juge, la Mamm-Dret, grande brune au regard d'acier, puis la doyenne des magiciennes, la Mamm-Gozh, peau d'écorce et dos voûté.
> Enfin, au bout du rang, se tenait celle que tous nommaient Mammoù, leur mère à toutes[1707].

Le conseil de Sav-Loar est ainsi composé uniquement de femmes. Pourtant, la communauté de Sav-Loar n'est pas exclusivement féminine : les magiciennes ont des enfants mâles, des conjoints ou des amants. Mais les hommes n'ont pas les mêmes droits et possibilités que les femmes. Dès l'enfance, les garçons ne sont pas traités comme les filles : les jeunes habitants et habitantes de Sav-Loar sont formés à la frontière de la cité, appelée La Lez, et doivent apprendre, entre autres, à dissimuler leur aura magique pour ne pas être repérés par les magiciens du Clos. Nouvelle arrivante, Bleue ne déroge pas à cette règle de survie et Manala lui explique cette période, appelée l'*Amprou*.

> – Qu'est-ce que ça veut dire ? demanda Bleue à Manala.
> – Littéralement, ce mot signifie « l'épreuve ». À Sav-Loar, il a un sens plus complexe. Il [évoque] […] toute la période allant de l'enfance jusqu'à la fin des études de l'Art magique, ou jusqu'au serment, pour ceux qui n'ont pas de don. […] Notre ville n'a pas perduré pendant des siècles par hasard. Ici, les règles de sécurité sont drastiques afin d'écarter autant que possible tout risque de trahison. Les enfants et les étudiantes ont interdiction de s'écarter de Sav-Laor au-delà de la Lez. S'ils le font, ils ne peuvent plus revenir […] parce que nous les tuerions […] Celui qui n'a pas achevé l'Amprou est un traître potentiel. […]
> [Bleue] garda pour elle ses interrogations, happée par l'apparition d'un groupe d'adolescentes […]
> – Il n'y a que des filles dans ce groupe, observa-t-elle […]
> – Il y a bien plus de filles que de garçons à Sav-Loar. Certaines magiciennes accouchent de fils, et ils sont eux aussi éduqués à la magie. Ils résident de l'autre côté de la Lez.
> – Pourquoi ?
> – Leur entraînement est différent. Déjà, ils n'étudient que la magie classique[1708], […] Et puis on ne leur apprend pas à contrôler leur aura avant la toute fin de leur Amprou.

[1706] *Ibid.*, p. 278.

[1707] *Ibid.*, p. 267.

[1708] La magie enseignée aux hommes et aux femmes n'est pas la même dans l'univers de Manon Fargetton. Les femmes, pendant une grossesse, développe une magie fondée sur les illusions, que

> […] ainsi, s'ils échouent à l'Amprou, on les retrouve aussitôt par leur aura. C'est plus sûr[1709].

Cette société aux « règles de sécurité drastiques », nécessaires à la survie de ses membres, apparaît très ferme envers les hommes : dès l'enfance, ils sont élevés différemment des filles, dans un climat de méfiance car « moins de filles que de garçons échouent à l'Amprou…Ils résistent plus difficilement à l'appel du dehors[1710] ». Mais, même une fois l'Amprou réussit, les hommes n'intègrent pas la société de Sav-Loar sur un pied d'égalité avec les femmes :

> Des hommes vivaient à Sav-Loar. Ceux qui possédaient des pouvoirs apprenaient à les maîtriser. Pourtant, ils subissaient des règles plus strictes encore que celles qui régissaient la vie des magiciennes, et jamais ils n'accéderaient à un poste de commandement[1711].

Les postes de pouvoir leur sont interdits, tout comme la possibilité de participer aux débats organisés par le Haut Conseil lorsque Sav-Loar doit prendre des décisions importantes. Lorsque Mammoù décide de leur accorder le droit de vote, Manala est sidérée :

> – […] Tous ceux qui ont achevé l'Amprou voteront.
> Manala sentit ses craintes se solidifier dans son ventre tandis qu'un silence pesant tombait sur l'assemblée des magiciennes. De toute l'histoire de Sav-Loar, ce sera la première fois que des hommes prendraient part à un vote. Comment Mammoù pouvait-elle assumer pareille initiative[1712] ?

Ainsi, que ce soit dans *Grish-Mère* ou dans *Les Illusions de Sav-Loar*, les sociétés qu'on pourrait apparenter un peu rapidement au matriarcat ne sont pas « des sociétés de réelle égalité entre les sexes[1713] » comme celles observées et étudiées par Heide Goettner-Abendroth, mais des patriarcats inversés. Toutefois, elles correspondent aux clichés populaires sur le matriarcat, hérités du mythe des Amazones. Cette inégalité inversée nous semble explicable par les origines de ces « matriarcats » fictifs : contrairement aux matriarcats réels, qui sont antérieurs aux

---

ne peuvent maîtriser les hommes. Ce talent disparaît à l'accouchement et ne peut revenir qu'avec une nouvelle grosesse. Cette particularité est la raison majeure de l'élimination systématique des magiciennes par leurs pairs masculins.

[1709] *Ibid.*, p. 281-284.

[1710] *Ibid.*, p. 285.

[1711] *Ibid.*, p. 270.

[1712] *Ibid.*, p. 543.

[1713] Heide Goettner-Abendroth, *Les sociétés matriarcales, Recherches sur les cultures autochtones à travers le monde, op. cit.*, p. 9.

sociétés patriarcales[1714], ces sociétés fictives de femmes ont été fondées en réaction à des patriarcats existants. En réponse à une inégalité en leur défaveur, à une mise en danger de leurs libertés et même de leur vie, ces femmes ont construit des sociétés dans lesquelles elles sont en sécurité, au dépend des droits des hommes. Cette idée d'une société-refuge n'est pas nouvelle : les mouvements féministes ont très rapidement mis en place une non-mixité dans leur organisation, comme le résume Alban Jacquemart[1715] dans un article intitulé « La non-mixité féministe : *pour* les femmes ou *contre* les hommes[1716] ? » :

> C'est donc principalement sous l'influence du féminisme modéré que la non-mixité se diffuse comme une pratique militante féministe légitime. Ainsi, à partir des années 1910, la majorité des associations féministes continuent d'accepter les hommes mais réservent les fonctions dirigeantes aux femmes. La non-mixité sous la Troisième République permet donc de faire la preuve des capacités des femmes à organiser un mouvement politique et à être des actrices politiques. Mais elle se charge aussi progressivement d'une deuxième signification : elle garantit aux femmes le contrôle politique de leur lutte. […] la non-mixité est souvent vécue comme une expérience qui permet de s'exprimer librement : « entre femmes, on se sent bien. Il n'y a que là que je me sens libre de chercher et de faire ce qui m'intéresse[1717] », explique par exemple une militante d'un groupe femmes à Besançon[1718]. »

Ce besoin de non-mixité, ou *a minima* d'une prépondérance donnée aux femmes, apparaît comme nécessaire à la libération de la parole de ces dernières. C'est avec le même objectif que les sociétés d'apparence matriarcale de notre corpus ont été créées : les récits de fondation intégrés aux différentes fictions insistent sur le fait qu'il s'agissait d'offrir un refuge aux femmes opprimés, un lieu sécurisant où elles pourraient s'exprimer librement et être qui elles voulaient.

[1714] Les « structures de pouvoir patriarcales ont un développement historiquement récent : elles n'apparaissent que vers 4000-3000 avant notre ère (et même plus tard dans de nombreuses parties du monde) », *ibid.*, p. 9.

[1715] Alban Jacquemart est sociologue et politiste, maître de conférences à l'université Paris-Dauphine et à l'IRISSO (Institut de recherche interdisciplinaire en sciences sociales). Ses recherches portent sur les mouvements féministes, l'égalité professionnelle dans la fonction publique et les politiques d'égalité femmes-hommes. Il a notamment publié *Les Hommes dans les mouvements féministes. Socio-histoire d'un engagement improbable*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

[1716] Alban Jacquemart, « La non-mixité féministe : pour les femmes ou contre les hommes ? », *Métropolitiques*, 21 septembre 2020, en ligne: https://metropolitiques.eu/La-non-mixite-feministepour-les-femmes-ou-contre-les-hommes.html, consultée le 01 novembre 2020.

[1717] *La Bulletine bisontine*, n° 1, 1980.

[1718] Alban Jacquemart, « La non-mixité féministe : pour les femmes ou contre les hommes ? », *Métropolitiques*, 21 septembre 2020, en ligne: https://metropolitiques.eu/La-non-mixite-feministepour-les-femmes-ou-contre-les-hommes.html, consultée le 01 novembre 2020.

Dans *Troie* de David Gemmell, la non-mixité existe sur l'île de Théra. Si de prime abord cette île de prêtresses dédiées à « l'entretien du Temple du Cheval[1719] » / "*[maintenance of] the Temple of the Horse*[1720]" ressemble à un lieu d'enfermement pour les jeunes filles, puisque « le temple avait besoin de vierges de sang royal pour pratiquer les rituels, et les rois recevaient des cadeaux d'importance quand ils envoyaient leurs filles pour le servir[1721] » / "*the temple required virgins of royal blood to perform the necessary rites, and kings received golden gifts for dispatching daughters to serve there*[1722]", Andromaque découvre avec surprise un espace de liberté pour les femmes en l'absence des hommes :

> *Her heart had been heavy […] A life of dull banishment was about to begin.*
> *But Andromache could not have been more wrong. Within days her life had expanded beyond measure. She learned to shoot a bow, to ride half-wild ponies, to dance in the revels of Artemis, drunk and full of joy. In short, to express herself without fear of complaint or censure. Without the restrictions of a male-dominated society, the women of Thera revelled in their freedom*[1723].
>
> Elle avait eu le cœur lourd […] Une vie terne et ennuyeuse l'attendait…
> Mais Andromaque se tromplait complètement. En quelques jours, sa vie avait totalement changé – en mieux. Elle avait appris à tirer à l'arc, à chevaucher des poneys à demi sauvages, à danser pendant les fêtes d'Artémis, ivre et débordante de joie. En bref, à s'exprimer sans crainte de reproches ou de censure. Dégagées des contraintes d'une société dominée par les mâles, les femmes de Théra profitaient pleinement de leur liberté[1724].

L'île de Théra apparaît bien comme un refuge pour Andromaque, mais aussi, et peut-être encore davantage pour Piria/Calliope, la sœur d'Achille, violée pendant son enfance par son propre père et pour qui une vie loin des hommes adoucit à peine les traumatismes[1725]. Toutefois, Andromaque comme Piria se voient obligées de quitter cette île-refuge pour retrouver le monde

---

[1719] David Gemmell, *Troie, Le Seigneur de l'arc d'argent*, *op. cit.*, p. 143.

[1720] David Gemmell, *Troy, Lord of the silver bow*, *op. cit.*, p. 140.

[1721] David Gemmell, *Troie, Le Seigneur de l'arc d'argent*, *op. cit.*, p. 141.

[1722] David Gemmell, *Troy, Lord of the silver bow*, *op. cit.*, p. 138.

[1723] *Ibid.*, p. 140.

[1724] David Gemmell, *Troie, Le Seigneur de l'arc d'argent*, *op. cit.*, p. 143.

[1725] « C'était le misérable qui avait souillé l'âme de sa fille au-delà de toute guérison. Même dans le sanctuaire de Théra, où les hommes étaient interdits, Calliope s'éveillait souvent en hurlant, couverte de sueur. Puis elle se réfugiait dans les bras d'Andromaque, sanglotant à cause des horribles souvenirs. », David Gemmell, *Troie, Le bouclier du tonnerre*, *op. cit.*, p. 449. *"This was the wretch who had left his daughter damaged beyond repair. Even in the sanctuary of Thera, where men were forbidden, Kalliope would wake screaming, her body bathed in sweat. Then she would fall into Andromache's arms, weeping at the awful memories"*, David Gemmell, *Troy, Shield of thunder*, *op. cit.*, p. 423.

violent et patriarcal des hommes. Grish-Mère (Isabelle Bauthian), autre île de notre corpus, est également un refuge pour les femmes qui y arrivent, comme l'explique Constance à Sylve, mais aussi un lieu où les femmes grandissent en échappant aux représentations qui les dévaluent et les empêchent d'éprouver leurs forces :

> Les femmes nées ici sont puissantes. Probablement parce que personne ne leur a jamais expliqué qu'elles étaient faibles. Celles qui ont immigré il y a plusieurs années parviennent, souvent, à passer outre leurs réflexes apeurés, bien qu'on ne répare pas si facilement des années sans entraîner ses muscles et sa tête. Mais les autres…Bien des personnes viennent ici chercher un refuge, après une vie d'abus. Elles ne savent pas se battre. Elles ne savent même pas qu'elles le pourraient[1726].

La faiblesse et la peur ont changé de camp. Sylve en fait l'expérience désagréable et inquitétante en arpentant les rues de la baronnie :

> Il flâna dans des voies plus étroites et populaires, louvoyant entre les ventres gravides et les chairs exposées, baignant dans les harangues des marchands, le boucan de combats de rue et les premiers cris avinés. Tous féminins, ou presque. Cette conquête de l'espace public par les femmes lui collait les foies.
> Les gorges gueulaient de leur accent strident, les mirettes s'attardaient sur le cul des hommes…
> *Son* cul.
> Tant de regards ! Parfois si concupiscents qu'ils en devenaient dégueulasses, le plus souvent sagement admiratifs…
> Mais, au résultat, pas tellement moins agressifs.
> *Laissez-moi juste respirer, bordel*[1727] *!*

Isabelle Bauthian aborde dans ce passage le thème du harcèlement de rue que subissent, dans notre monde, beaucoup de femmes, soulevant à travers la fiction d'un monde inversé la question de la relation entre genre et espace public qui intéresse aujourd'hui géographes, sociologues, architectes urbanistes, spécialistes du genre mais aussi élus et associations[1728].

La société imaginée par Manon Fargetton ne relève pas d'une telle inversion : Sav-Loar est née d'une réaction à un traumatisme très violent, la tentative d'extermination des magiciennes – tentative qui perdure et explique le traitement des hommes par les habitantes de la cité cachée, comme le résume Manala :

[1726] Isabelle Bauthian, *Grish-Mère, op. cit.*, p. 180.

[1727] *Ibid.*, p. 205.

[1728] Sur l'espace public et le genre : Corinne Luxembourg, Emmanuelle Faure, Edna Hernandez-Gonzalez, *La ville : quel genre ? : l'espace public à l'épreuve du genre* , Paris, Temps des Cerises, 2017. Maud Navarre et Georges Ubbiali (dir.), *Le genre dans l'espace public. Quelle place pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2019.

> Dans une communauté de femmes traquées par leurs homologues masculins, la méfiance à leur encontre, souvent inconsciente, était vive[1729].

Toutefois, la magicienne Néphélie explique à Bleue qu'« au cœur de Sav-Loar, […] différents courants politiques coexistent, même parmi le Haut Conseil[1730] ». Manala représente le courant conservateur de la cité, tandis que les idées de Néphélie sont plutôt progressistes. Manala et Néphélie, accompagnées de Tyna, vont enquêter sur une autre société de magiciennes, les Aranéides, dont les mœurs sont encore plus rigoureuses en ce qui concerne les hommes. À cette occasion, elles rencontrent Ludmilla qui expose le projet de destruction des Aranéides :

> – Notre objectif est de marcher sur le Clos d'Astria et de détruire les capes d'or[1731] comme elles ont voulu détruire les magiciennes.
> Personne ne commenta. Après plusieurs siècles d'extermination méthodique des magiciennes, inverser la situation était séduisant, et cette idée avait été évoquée de nombreuses fois à Sav-Loar[1732].

Ce projet de « massacre aussi méthodique qu'inutile[1733] » a été rendu possible par un mode de vie très particulier chez les Aranéides. C'est ce que découvrent les magiciennes de Sav-Loar en infiltrant l'une des villes cachées dans le désert :

> Elles assistèrent à des entraînements de magiciennes d'attaque aux pouvoirs impressionnants. Mais ce qui les perturba le plus fut la découverte d'un immense bâtiment où des hommes enchaînés et sous-alimentés étaient gardés comme producteurs de semence.
> – Ils n'ont pas de pouvoirs, observa Tyna. Je pensais qu'elles choisissaient leurs géniteurs pour leurs capacités magiques.
> – Elles ont aussi besoin de diversité pour fortifier leur descendance. Ces hommes sont d'ethnies différentes et ils possèdent des ossatures solides en dépit de leur maigreur[1734].

Cette découverte, ainsi que le projet de conquête des Aranéides, pousse les magiciennes de Sav-Loar à réfléchir sur leurs propres projets : doivent-elles s'allier aux Aranéides, les affronter, ou rester neutres ? Ouvert aux hommes, le débat se déporte sur un autre sujet :

> – La vraie question, intervint Néphélie, c'est de savoir si nous voulons faire subir à d'autres la menace et la traque permanentes que nous avons endurées pendant des siècles.
> – Tu veux dire, la faire subir aux capes d'or ? demanda Manala.
> – Aux capes d'or, et à tous les hommes dotés de pouvoirs.

[1729] Manon Fargetton, *Les Illusions de Sav-Loar*, *op. cit.*, p. 270.

[1730] *Ibid.*, p. 347.

[1731] Les magiciens du Clos se reconnaissent à la cape d'or qu'ils portent et leur a valu leur surnom.

[1732] *Ibid.*, p. 480.

[1733] *Ibid.*, p. 480.

[1734] *Ibid.*, p. 523.

> – Si je veux qu'ils expérimentent notre réalité ? Un peu, oui !
> […] Armand, le compagnon de Néphélie, demanda la parole.
> – Il me semble que le problème n'est plus celui du féminin et du masculin depuis longtemps, dit-il, provoquant immédiatement une vague de réactions houleuses. Il est celui de la propagande et de la haine attisée. Il y a le lavage de cerveau que subissent les capes d'or durant leur formation, évidemment. Mais en la matière, vous n'êtes pas aussi blanches que vous vous voudriez le faire croire. Lorsqu'une jeune magicienne arrive à Sav-Loar, vous lui relatez avec force détails le combat de Sélène et Diés, et les événements qu'il a déclenchés. […] Pourquoi ne leur racontez-vous pas comment des centaines de mages ont quitté le Clos, refusant de cautionner le massacre des magiciennes, et sont devenus les premiers mages renégats ? Pourquoi taisez-vous comment […] vos ancêtres les ont repoussés ? Pourquoi, si ce n'est pour entretenir l'incompréhension et pour cristalliser le conflit sur une question homme-femme, alors que si le drame est en effet parti de là, il s'est très vite complexifié ? […] vous entretenez les hommes de cette communauté dans une culpabilité qui n'a pas lieu d'être. Nous ne sommes pas responsables des actes des capes d'or […].
> – Voilà exactement pourquoi les hommes ne devraient pas avoir la parole dans nos assemblées ! cria une magicienne […] Ils veulent toujours excuser leur sexe ! De telles accusations de mensonge sont honteuses !
> – Et pourtant elles sont vraies, assena Mammoù d'une voix si forte que tous se turent. Je ne vais pas dire que ce que tu affirmes me fait plaisir, Armand. Je reconnais cependant que tes arguments se tiennent[1735].

L'on peut constater qu'avec ce roman et ces deux sociétés dites « matriarcales », Manon Fargetton propose une réflexion sur les rapports hommes-femmes et la nécessité d'un dépassement des conflits de genre afin de pouvoir construire une véritable société égalitaire. Ainsi, dans cet exemple, une société dirigée par les femmes n'est pas présentée comme un modèle utopique alternatif. Si elle apparaît ainsi à des femmes brisées comme l'est Bleue, réduite en esclavage et violée par les hommes, elle n'est qu'une étape intermédiaire vers une société plus juste. Dès son arrivée, la jeune Bleue ressent des doutes quant à l'organisation de Sav-Loar, notamment lorsque Manala explique que les garçons échouent plus souvent à l'Amprou :

> – […] Ils résistent plus difficilement à l'appel du dehors.
> Bleue tiqua. Une fois encore, quelque chose la dérangeait dans l'organisation de Sav-Loar sans qu'elle parvienne à mettre le doigt dessus[1736].

Ce n'est que bien des années après son arrivée que Bleue, devenue adulte, va prendre la parole et révéler le fait que, malgré son passé, elle refuse le projet génocidaire des Aranéides :

> – À l'instant où mes pouvoirs ont éclos, un homme me violait. […] À l'époque, je me trouvais en plein territoire aranéide. L'une d'elle dormait à quelques mètres de moi. Elle n'a pas levé le petit doigt pour m'aider. Ni elle, ni les milliers de ses semblables qui n'avaient pas pu manquer la naissance de mon aura. Puis un autre

[1735] *Ibid.*, p. 554-555.

[1736] *Ibid.*, p. 285.

> homme m'a sauvée, un mage renégat du nom de Minuit, et une poignée de personnes avec lui […]. L'un d'eux est mort pour que je vive, et cette dette que j'ai envers lui, c'est en épargnant au royaume le règne des Aranéides que je la rembourserai. Je ne veux pas vivre dans le monde que les Aranéides tentent de construire. Je veux vivre dans le monde imparfait de ces êtres imparfaits qui m'ont secourue. Parce que ce monde-là est humain. […] J'ai vu la nouvelle reine […] une femme de parole qui souhaite mettre fin à des années de guerre. Avec Terrilis. Avec nous. […] J'ai hâte de voir ce qu'elle sera capable de construire pour son peuple[1737].

Ainsi c'est l'avènement de Ravenn et sa prise de pouvoir durable sur Ombre qui laisse entrevoir pour les femmes, et les hommes, une société plus juste qui commence par l'annulation du décret royal autorisant les magiciens à tuer les femmes dotées de pouvoir.

Pareillement, dans *Grish-Mère*, Grish-Mère n'est pas présentée comme une société idéale : si l'inversion des rôles genrés, poussée à l'extrême par l'autrice, peut être très satisfaisante pour les personnages féminins, comme pour les lectrices, il apparaît que cette baronnie n'est pas si différente des royaumes voisins, notamment d'un point de vue politique : les intrigues de cours et les manœuvres courtisanes ont toujours leur place, même si la gouvernance est féminine. Ainsi Sylve découvre qu'il a été manipulé à des fins politiques. Mais c'est par Céleste que l'autrice interroge son héros ainsi que son lecteur, alors que l'on propose à Sylve de rester à Grish-Mère :

> – Et que serai-je à Grish-Mère, Demoiselle ? Un citoyen de seconde zone, sans héritage ni héritier. Un enfant perpétuel parce qu'aucun bébé ne sortira jamais de mes entrailles ?
> Céleste soupira. Terre-Mère, que les personnes habituées aux privilèges pouvaient s'avérer craintives à l'idée d'en être dépossédées ! C'était exaspérant !
> – Les habitants de Grish ne sont pas privés d'héritiers parce qu'on les considère comme des enfants, répondit-elle tout de même complaisamment, mais parce qu'il est impossible d'établir une filiation de manière avérée. Ils entrent en majorité à dix-sept ans et seuls quelques fanatiques les prennent pour des citoyens sous tutelle. Ils ont aussi le droit de choisir leurs mœurs suivant leurs inclinations, et de mener leur existence sans crainte du jugement et de la condamnation […] Êtes-vous à la recherche d'une société parfaite, Sylve, ou de celle qui vous convient le mieux[1738] ?

Cette dernière prise de parole à propos de Grish-Mère permet de remettre en perspective le roman : le lecteur découvre la baronnie « matriarcale » à travers le regard très subjectif de Sylve, ainsi qu'à travers ses citations du *Grand Livre de la Géographie Évolutive de Civilisation*, ouvrage écrit par les érudits d'autres royaumes que Grish-Mère, pétris de leurs biais de pensée sexistes. Ce qu'affirme ici Céleste, c'est bien la liberté offerte aux femmes, mais aussi aux hommes par la baronnie : nous avons vu les réactions horrifiées de Sylve face à

[1737] *Ibid.*, p. 562.

[1738] Isabelle Bauthian, *Grish-Mère, op. cit.*, p. 481-482.

un couple homosexuel se tenant la main dans la rue, ce qui prouve qu'ailleurs dans Civilisation « mener [une] existence sans crainte du jugement » n'est pas possible. Si Céleste admet que Grish-Mère n'est pas « une société parfaite », elle l'offre comme une possibilité pour Sylve d'être qui il veut.

En effet, si les sociétés proposées par les œuvres de notre corpus ne sont pas des matriarcats à proprement parler, elles sont, pour les femmes prioritairement, des espaces de liberté, d'épanouissement et de maîtrise, notamment dans le domaine des armes : Andromaque et Piria apprennent le tir à l'arc sur l'île de Théra, les femmes portent presque toutes des armes sur Grish-Mère et constituent les forces de l'ordre de la baronnie. Quant aux magiciennes de Sav-Loar, elles apprennent également à se battre, à l'aide de leurs pouvoirs, devenant, pour certaines d'entre elles, de redoutables combattantes, chargées de la sécurité de la cité ou du sauvetage des jeunes filles. Ces sociétés permettent ainsi l'émergence de femmes guerrières puissantes, sûres d'elles, puisque « personne ne leur a jamais expliqué qu'elles étaient faibles[1739] », des personnages capables, lorsqu'elles sortent de ces sociétés-refuges, de faire changer les valeurs des sociétés patriarcales auxquelles elles vont se confronter. Les auteurs de notre corpus semblent utiliser ce personnage-type qu'est la femme guerrière comme révélateur des évolutions du genre de la fantasy tout comme des évolutions sociétales concernant les femmes.

2. La guerrière, un personnage révélateur des évolutions du genre de la fantasy

L'introduction de notre étude a tenté de formuler une définition de la fantasy. Malgré les différents travaux sur ce genre de l'imaginaire, l'expression de Brian Attebery, "a fuzzy set[1740]", soit « un ensemble flou[1741] », semble difficilement remplaçable par une définition plus précise. Aujourd'hui, il nous semble que maintenir le singulier pour désigner ce genre littéraire est réducteur : *la* fantasy évolue, se subdivise et se mélange tant que le genre apparaît fondamentalement pluriel. Nous nous sommes intéressée particulièrement à la fantasy épique, branche principale de la fantasy, souvent accusée d'être conservatrice. Anne Besson, soulignant cette différence entre la science-fiction et la fantasy, observe qu'

[1739] *Ibid.*, p. 180.

[1740] Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, *op. cit.*, p. 13.

[1741] Anne Besson, *La Fantasy*, *op. cit.*, p. 15.

> en dépit de ce potentiel critique commun, la science-fiction a durablement été associée au progressisme tandis que la fantasy l'était, au mieux à l'apolitisme (comme fuite loin des combats à mener dans le réel), au pire à la réaction (comme refus frileux du changement et comme protection, violente ou sournoise, des privilèges acquis[1742]).

Pourtant « la politique de la fantasy existe bel et bien[1743] », notamment comme une critique de la modernité d'un point de vue écologiste. Si les préoccupations climatiques peuvent inspirer les auteurs[1744], nous voulons étudier la politisation de la fantasy par le féminisme.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux bouleversements apportés par l'émergence des personnages de femmes guerrière dans ce sous-genre qu'est la fantasy épique. En introduisant de tels personnages dans des univers patriarcaux, les auteurs jouent avec les schémas de représentation et permettent au lecteur d'observer les changements sociétaux à l'œuvre dans leurs univers fictifs. Les femmes guerrières qu'ils mettent en scène ne vont pas seulement sauver leur monde d'une terrible menace : elles vont en changer les règles, au moins partiellement. Les effets de tels bouleversements ne se limitent pas à l'univers fictif. Nous formulons l'hypothèse qu'ils agissent sur le monde des lecteurs. C'est ce qu'Anne Besson évoque en particulier :

> Il y a là l'idée, aujourd'hui unanimement partagée, que les médias, au-delà de nos fictions de l'imaginaire, jouent un rôle dans l'évolution globale des mentalités, accompagnant ou précédant les changements constatns qui transforment de génération en génération nos perceptions du « normal », de l'acceptable et du désirable. […] dès lors les fictions (de manière non spécifique cette fois) ont un effet sur le monde, un pouvoir (éthique et politique) qui entraîne des responsabilités[1745].

En donnant à lire d'autres modèles, d'autres histoires, en créant des personnages féminins qui ne se pensent pas comme faibles, les auteurs expriment leur volonté de changer les représentations hommes/femmes, participant conjointement à l'évolution du genre de la fantasy et des rapports de genre dans la société.

[1742] Anne Besson, *Les Pouvoirs de l'enchantement*, *op. cit.*, p. 50.

[1743] *Ibid.*, p. 52.

[1744] Ou donner une nouvelle interprétation à une oeuvre préexistante : « Par exemple, le consensus herméneutique à propos de *Game of Thrones* fait des Marcheurs Blancs des allegories du changement climatique exigeant l'union de tous pour les combattre, or, comme l'a repéré William Blanc encore, non seulement George Martin, quand il écrit au début des années 1990, n'a pas anticipé cette problématique environnementale […] mais encore il s'oppose d'abord à cette association – ce n'est que rétroactivement qu'il va l'adouber […] moins par opportunism que gagné à son tour par la pertinence de cette lecture (elle fonctionne, elle fait sens, elle confère au texte une signification actuelle et délivre un message urgent », *ibid.*, p. 53.

[1745] *Ibid.*, p. 140.

Nous achèverons cette étude sur les femmes guerrières dans la fantasy épique en interrogeant la notion même de genre : les héroïnes en armes de notre corpus semblent finalement revendiquer un droit à la différence, que ce soit envers les hommes comme envers les femmes. Elles ne ressemblent pas à leurs paires, sans être non plus des hommes. Ces personnages permettent alors un dépassement du genre et une reconnaissance de capacités héroïques qui ne prennent pas en considération le genre du héros. Ainsi, il semble qu'émerge, dans cette fantasy multiple, une fantasy égalitaire, indifférente au genre de ses héros lorsqu'il s'agit de sauver le monde ou de vaincre l'ennemi.

A. Comment les femmes guerrières bouleversent les mondes imaginaires et le monde réel

Nous avons d'ores et déjà abordé le modèle de référence des mondes imaginaires proposés traditionnellement par la fantasy épique : une société inspirée par le Moyen Âge européen, féodal et patriarcal. Cette société est de fait dirigée et pensée pour les hommes et le personnage principal est le plus souvent un jeune homme dont le destin est d'éliminer une terrible menace qui pèse sur le royaume, voire le monde entier. Toutefois ce schéma installé par les œuvres fondatrices du genre n'est pas inébranlable. Les auteurs de fantasy peuvent jouer avec les codes du genre et si, de prime abord, ils proposent généralement un univers de fantasy « classique », il leur arrive d'y introduire un personnage inattendu, telle une guerrière, susceptible de bouleverser les règles patriarcales de leur monde imaginaire. Le lecteur découvre ainsi des œuvres qui remettent délibérement en cause les règles du genre, ce que confirment les déclarations d'intentions de certains auteurs que nous avons pu collecter dans les médias ou leurs réponses à un questionnaire que nous leur avons fait parvenir après les avoir rencontrés aux Imaginales d'Épinal, festival des littératures de l'imaginaire en 2018[1746] – réponses que nous reproduisons *in extenso* en annexe. Nous partirons de l'expérience de lecture que favorisent les romans eux-mêmes, avant d'envisager les partis pris des auteurs, médiatisés sur les sites, les blogs, lors de salons ou d'interviews, qui témoignent de leur volonté de transformer de l'intérieur les règles et habitudes propres à ce genre littéraire pour agir sur leurs lecteurs en leur montrant d'autres possibles.

[1746] Annexes : Réponses de quelques auteurs et autrices de fantasy à un questionnaire, p. 507.

a. Du côté des héros et des lecteurs : la rencontre de personnages féminins qui remettent en cause les lois de leur univers fictionnel

Nous avons constitué pour cette étude un corpus de romans dans lesquels le personnage principal est une femme guerrière. Toutefois de nombreuses œuvres de fantasy adoptent le même schéma, à savoir un personnage principal masculin qui rencontre plusieurs personnages secondaires féminins. C'est à cette catégorie de romans que nous voudrions nous intéresser dans cette séquence pour étudier les interactions entre ces personnages féminins et un héros – mais aussi la société dans laquelle il s'inscrit et qu'il représente – dont les préjugés sont ébranlés par leur seule existence.

L'œuvre de notre corpus la plus représentative de ce schéma est *Grish-Mère* d'Isabelle Bauthian. Nous avons évoqué un peu plus haut son héros, Sylve, jeune factotum poursuivi par ses pairs pour un vol qu'il n'a pas commis mais que sa négligence a rendu possible. Habitant du royaume patriarcal de Landor, Sylve est perclus d'idées reçues les plus misogynes sur le rôle des femmes dans la société. Bien que l'École des factotums ne soit pas uniquement réservée aux garçons, – l'équipe enseignante comprend *une* femme en son sein –, Prévenance est la seule étudiante connue de Sylve, et son intégration a été plus que difficile. Alors qu'ils assistent à un combat entre Prévenance et un autre élève, les garçons de la classe multiplient les commentaires désobligeants et vexatoires :

> – Elle va se faire démonter, analysa Martan, et tout le groupe rigola.
> – Qu'est-ce qu'elle fout là ? grommela Sylve.
> Des grognements saluèrent sa question de pure forme, et il sourit. Comme tout le monde, et bien qu'ils partageassent leur patronne[1747], il méprisait Prévenance. C'était une lèche-fion de première, qui se portait toujours volontaires pour les missions les plus dangereuses et les exercices les plus longs et compliqués […] Malgré ces efforts, elle demeurait une combattante à peine passable selon les critères des factotums, et seules ses qualités de mire, de chimiste, de mathématicienne, de cavalière, de couturière, de forgeronne et de tanneuse — dans ces quatre derniers domaines, elle les enfonçait presque tous — justifiaient sa présence parmi eux[1748].

Nous l'avions déjà constaté, la focalisation interne mise en place n'est pas destinée à aider le lecteur à s'identifier au personnage principal, mais lui permet de constater le caractère profondément ancré de ses *a priori* et sa mauvaise foi pour rire de lui et du système qu'il représente. C'est le cas ici : la longue énumération des domaines de compétences de Prévenance

[1747] Chaque étudiant de l'École est patronné par l'un des enseignants. Sylve et Prévenance sont sous la tutelle de Madame Indulgence, la seule enseignante de l'École.

[1748] Isabelle Bauthian, *Grish-Mère, op. cit.*, p. 116.

entre en contradiction avec l'adjectif à valeur adverbiale « seules » ; les garçons la rejettent et mettent collectivement en doute sa légitimité, renforçant ainsi leur solidarité de groupe. Si l'élève n'impressionne pas ses camarades, la seule enseignante de l'école le fait. Alors que Prévenance est en difficulté, Madame Indulgence intervient et Sylve, y voyant une preuve de solidarité féminine, tend l'oreille pour écouter la conversation des deux femmes :

> Tout le monde savait que Madame Indulgence avait pris Prévenance sous son aile au-delà de ses devoirs de patronne. Comment en aurait-il été autrement ? La gamine était la troisième fille à être admise à l'École depuis sa création, et la factotum la seule à en être sortie diplômée. […] Madame Indulgence discutait avec Prévenance, et Sylve tendit l'oreille :
> – … et, j'insiste : pourquoi cette épée ? achevait la factotum en désignant la lame encore à terre.
> Prévenance défendit son choix :
> – Madame, j'espérais, et je vous prie de pardonner ma prétention, saisir ainsi l'occasion de faire progresser mon maniement d'une arme qui me confronte, à mon profond désarroi, à de nombreuses difficultés.
> – Et c'est tout à votre honneur, Écolière Prévenance. Néanmoins, il ne vous aura pas échappé que vous vous battez en duel, un exercice dont le but est de vaincre, et non de faire étalage de qualités réelles ou imaginaires. L'Écolier Jenan est un garçon et votre aîné de deux ans. La puissance physique qu'il est capable de mobiliser sans abuser de ses forces excède, et de loin, celle que vos plus intenses efforts parviennent à déployer. Et ce fait demeurera, même si vous croyez très, très fort en vous[1749].

Dans cet échange Madame Indulgence livre à Prévenance un conseil essentiel pour remporter de futures victoires : compenser le déséquilibre entre sa force physique et celle de son adversaire par une observation et une analyse intelligentes du combat. L'enseignante illustre son propos par une impressionnante démonstration, utilisant une arme plus adaptée pour vaincre tous les garçons présents, puis un jeune enseignant. La description, toujours conduite à travers le regard de Sylve, révèle les capacités extraordinaires de la factotum et l'admiration qu'éprouve Sylve à son égard :

> Madame Indulgence para chaque coup et Sylve en oublia d'analyser le combat. C'était une danse. Un ballet de pluie, de muscles et de sueur, force et agilité, ces dernières déployées en une chorégraphie savante. La factotum recula, à de nombreuses reprises, surpassée par un adversaire plus jeune, plus puissant et plus frais. Mais son visage n'exprima aucune inquiétude, pas plus qu'il n'afficha de satisfaction quand, à la faveur d'une distraction qu'elle seule avait décelée, elle fit un croche-pied à son opposant et, lorsqu'il s'étala, plaça sa lance sous son menton[1750].

[1749] *Ibid.*, p. 118.

[1750] *Ibid.*, p. 121-122.

Toutefois, si Madame Indulgence est un maître et modèle pour Sylve et les autres garçons, elle ne bouleverse pas les stéréotypes de genre qui dominent leur manière de penser ; elle est l'exception qui confirme la règle : les femmes sont faibles et destinées à tenir le foyer d'un époux. Mais Madame Indulgence et Prévenance ne sont pas les seules combattantes que Sylve rencontre. Une fois adulte et chassé par les factotums, il pénètre dans une roulotte de la Guilde des Épiciers pour entrer à Grish-Mère et enquêter sur le vol dont on l'accuse. Mais il est pris en flagrant délit par une

> *Minette landorienne typique : cheveux châtain clair, joues pleines, membres robustes, hanches épaisses, nichons de vache à lait…*
> *Une épée dans la pogne.*
> *Tiens donc.*
> *Elle l'a bien en main.*
> *Guerrière. On fera avec.*
> […] Elle ne l'avait même pas vu dégainer.
> Sylve ne laissait jamais rien au hasard. Il savait que son adversaire n'avait aucune chance contre lui, mais ce n'était pas une raison pour lui en filer une. Il visa sa hanche de la dague, histoire de la blesser salement tout en lui donnant la possibilité de survivre.
> *Les iris dorés s'agrandissent.*
> *Eh ouais, donzelle ! Voilà ce qui arrive quand on veut jouer dans la cour des adultes !*
> Elle para le coup.
> *Elle para le coup*[1751]*?*

Mais, encore une fois, les talents de Constance ne suffisent pas à faire fléchir l'esprit conservateur de Sylve. La remise en cause de ses certitudes se fera lentement, au fil de sa découverte de la baronnie, de ses us et coutumes – très différents de ceux de Landor – et de sa vie aux côtés des Épiciers. C'est une véritable déconstruction de ses stéréotypes que vit Sylve avant de pouvoir appeler Constance « sa sœur d'armes[1752] » et de lui dire :

> – Je ne vous respecte pas parce que vous êtes différente des autres femmes, Constance. Je vous respecte parce que vous êtes plus brave que la plupart des gens.
> […] Lorsque Constance donna le signal du départ, il lui promit de lui enseigner une technique de l'École.
> – *Une* botte, précisa-t-il en devinant que son visage s'illuminait. Rien de plus. Pour vous remercier de m'avoir sauvé la vie.
> *Mieux : d'avoir sauvé mon existence*[1753].

Cette reconnaissance témoigne des profonds changements qui ont transformé Sylve. Toutefois il s'agit d'un changement d'ordre personnel qui n'entraîne pas de transformations sociétales :

[1751] *Ibid.*, p. 51-55.

[1752] *Ibid.*, p. 458.

[1753] *Ibid.*, p. 459-460.

les lois de Landor demeurent identiques à ce qu'elles étaient et les femmes souhaitant vivre librement doivent toujours s'installer à Grish-Mère. L'aspect parodique du roman[1754] et le sexisme exacerbé de Sylve permettent au lecteur de réfléchir aux inégalités vécues par les femmes.

Sylve n'est pas le seul héros de notre corpus à avoir des idées reçues sur les femmes et leurs capacités, notamment guerrières. Si le lecteur découvre grâce au procédé du flash-back ce qu'ont été l'enfance et la formation de Sylve, la construction de la saga de Robin Hobb, *L'Assassin Royal*, est chronologique et le lecteur suit le parcours de Fitz depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte. Mais, contrairement à ce qui se passe pour Sylve, les modèles féminins puissants rencontrés par Fitz dès l'enfance ont un effet plus précoce sur lui. Vivant dans un monde féodal plus égalitaire que ceux habituellement représentés, le garçon a malgré tout des préjugés que cet épisode rend manifeste. Conduit vers les terrains d'exercice par une femme, il ne peut imaginer qu'elle soit Hod, le maître d'armes chargé de le former, même si certains éléments de sa tenue le troublent un peu.

> *She was dressed all in grey: a long, dark grey over-tunic, lighter grey leggings, and over all a grey apron of leather […] A gardener of some sort, I surmised, though I wondered at the soft grey boots she wore. […] She did not hesitate, and I followed her to a rack that supported a supply of peeled poles.*
> *'Choose one,' she told me, the first words she'd spoken since directing me to follow her.*
> *'Hadn't I better wait for Hod?' I asked timidly.*
> *'I am Hod,' she replied impatiently*[1755].
>
> Elle était vêtue tout de gris : une longue surtunique gris sombre, des jambières plus claires et, recouvrant le tout, un tablier de cuir gris. […] Une jardinière quelconque, supposais-je, tout en m'interrogeant néanmoins sur ses souples bottes grises. […] Elle n'hésita pas et je la suivis devant un casier qui contenait une réserve de bâtons.
> « Choisis-en un, dit-elle, ses premiers mots depuis qu'elle m'avait ordonné de l'accompagner.
> – Il ne vaudrait pas mieux attendre Hod ? hasardai-je timidement.
> – C'est moi, Hod, répondit-elle avec impatience[1756].

Mais Hod n'est pas la seule femme à surprendre positivement Fitz. La veuve de son père, Patience, a pris sous son aile ce fils illégitime, renoncant « à son existence paisible, à ses vergers, à ses jardins et à ses bois, pour s'installer ici, dans cet humide château de pierre […],

[1754] Chapitre 3. 1. B. b. Un matriarcat au Coeur du patriarcat : renversement des stéréotypes ou nouveau modèle sociétal ?, p. 384.

[1755] Robin Hobb, *Assassin's Apprentice, op. cit.*, p. 55.

[1756] Robin Hobb, *L'Apprenti Assassin, op. cit.*, p. 85-86.

dans une cour remplie de gens qui ne l'intéressaient pas, pour veiller sur le bâtard de son époux[1757] » / "*given up her quiet life, her orchards and gardens and woods, to come here, to a damp castle of stone […], to a court full of folk she cared nothing about, to watch over her husband's bastard*[1758]". Le jeune garçon se sent responsable de la sécurité de cette femme et de sa suivante Brodette :

> *'I came here this morning thinking that perhaps someone should warn you and Lacey to be careful of yourselves. Times are unstable here, and you might be seen as an… obstacle.'*
> *Now Patience laughed alour. 'I! I? Funny, dowdy, foolish old Patience? […] Patience, all but made mad by her husband's death? […] I am quite safe, I assure you. But, even if I were not, I have the habits of lifetime to protect me. And Lacey.'*
> *'Lacey?' I could not keep incredulity from my voice nor a grin from my face. […] Lacey glared at me as if affronted by my smile. Before I could even unfold from the hearth, she sprang up from her rocking chair. A long needle, stripped of its eternal yarn, prodded my jugular vein, while the other probed a certain space between my ribs. I very nearly wet myself. I looked up at a woman I suddenly knew not at all, and dared not make a word.*
> *'Stop teasing the child,' Patience rebuked her gently. 'Yes, Fitz, Lacey. The most apt pupil that Hod ever had, even if she did come to Hod as a grown woman.' […] A very chastened assassin left their apartments sometime later. As I made my way down the hall, I reflected that Chade had warned me I was underestimating Lacey. I wondered wryly if this was his idea of humour, or of teaching me greater respect for seemingly mild folk*[1759].
>
> – […] je suis venu ce matin avec l'idée qu'il fallait peut-être vous prévenir, vous et Brodette, d'être prudentes. L'époque est à l'instabilité et on pourrait voir en vous un… un obstacle. »
> Du coup, Patience éclata de rire. « Moi ? Moi ! Patience, l'excentrique, la vieille toquée […] Patience, rendue à demi folle par la mort de son époux ? […] Je ne risque rien, crois-moi. Mais, même dans le cas contraire, j'ai les habitudes d'une vie entière pour me protéger. Et j'ai Brodette.
> – Brodette ? » Je ne pus empêcher l'incrédulité de percer dans ma voix ni un sourire gentiment moqueur d'apparaître sur mon visage. […] Mais elle me foudroya du regard comme si mon sourire lui était un affront, et, avant que je puisse me lever, elle bondit de sa chaise à bascule. Une longue aiguille, débarrassée de son éternel fil à broder, vint s'appuyer sur ma veine jugulaire, tandis que l'autre piquait un espace précis entre mes côtes. C'est tout juste si je ne trempai pas mes chausses. Sans oser prononcer un mot, je levai les yeux vers la femme que je ne reconnaissais plus du tout.
> « Cesse de taquiner le petit, lui dit Patience d'un ton affable. Oui, Fitz : Brodette. L'élève la plus douée qu'Hod ait jamais eue, bien qu'elle fût déjà adulte quand elle a commencé son apprentissage. » […] C'est un assassin fort penaud qui sortit de l'appartement des deux femmes quelque temps plus tard. Dans le couloir, il me revint une réflexion d'Umbre : il m'avait averti que je sous-estimais Brodette. Avec une

[1757] Robin Hobb, *L'Assassin du roi*¸*op. cit.*, p. 251.

[1758] Robin Hobb, *Royal Assassin*, *op. cit.*, p. 168.

[1759] *Ibid.*, p. 168.

> grimace, je me demandai si c'était là sa conception de l'humour ou sa façon de m'enseigner à respecter les gens d'apparence anodine[1760].

Sa première réaction est similaire à celle de Sylve : il ne peut croire qu'une femme comme Brodette soit en mesure de se défendre et de défendre Patience. Toutefois, plus jeune que Sylve, il est en capacité d'apprendre de ses erreurs et de reconnaître la puissance féminine. Puissance déjà reconnue par la royauté, puisque la garde est mixte. La déconstruction des idées reçues apparaît donc plus rapide dans une société qui n'entrave pas les ambitions féminines.

Si ces exemples permettent aux lecteurs de reconsidérer leurs propres *a priori* – tout comme Fitz, le lecteur s'attend à un homme comme « maître d'armes » et ne voit en Brodette qu'une simple dame de compagnie maniant l'aiguille et le fil –, cette réflexion est encore plus vive dans *La Quête d'Ewilan* de Pierre Bottero puisque Gwendalavir coexiste avec notre propre monde. Si Ewilan est née dans ce royaume magique, elle a grandi dans notre monde et a connu son sexisme inhérent. En entrant en Gwendalavir, elle et Salim découvrent un monde tout en ambiguité : un système féodal dans lequel les hommes dirigent, mais aussi une magie, l'Imagination, qui peut être pratiquée et étudiée par les hommes comme les femmes. Ces dernières semblent pouvoir également prendre les armes, comme le montrent Ellana ou Siam dans l'entourage d'Ewilan. Si Ellana n'est pas singulière par son genre au sein de la guilde des Marchombres, le reste de la société semble toutefois surpris par son habileté. Dans le groupe accompagnant Ewilan à travers le pays, Bjorn est un chevalier musculeux mais quelque peu benêt et dont les remarques sont régulièrement teintées de sexisme, rappelant qu'Ellana et Siam ne sont pas des femmes « normales ». Par exemple, alors qu'Ellana et Camille sont les dernières à arriver pour dîner, Bjorn réfute le terme « dame » pour qualifier la marchombre :

> – Enfin ! s'exclama Bjorn en les voyant arriver. Nous mourons de faim !
> – Tu as toujours faim, se moqua Ellana, et des dames doivent savoir se faire attendre.
> – Après la correction que tu as infligée à Maniel cet après-midi, je ne suis pas certain que le terme de dame te convienne encore ! répliqua Bjorn[1761].

Nous avons déjà évoqué l'importance pour Ellana de défendre sa liberté face aux hommes : « Si je ne leur montre pas que je suis forte, ils vont penser que j'ai besoin d'être protégée, surveillée, dirigée. Ma liberté est en jeu[1762] », dit-elle à Ewilan, soutenue par la guerrière du

[1760] Robin Hobb, *L'Assassin du roi, op. cit.*, p. 251-252.

[1761] Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan, Les Frontières de glace, op. cit.*, p. 291.

[1762] Pierre Bottero, *La Quête d'Ewilan, L'île du destin, op. cit.*, p. 725.

nord Siam[1763]. Ewilan « n'adhérait pas complètement à leur point de vue[1764] » et pourtant, cette conversation l'incite à s'opposer physiquement au paternalisme surprenant de Salim :

> Quand [Salim] vit Camille perchée à la proue de l'*Algus Oyo* au-dessus de l'eau sombre, il bondit vers elle.
> – Descends de là ! hurla-t-il. Tu vas tomber !
> Elle sauta au sol et le contempla un instant avant de lui offrir un large sourire.
> – Cool, mon vieux. Je sais ce que je fais et…
> – Non, tu ne sais pas ! Tu es inconsciente de te pencher comme ça. Il suffirait que le bateau heurte une grosse vague pour que tu plonges. N'essaie pas de me faire croire que tu réfléchis quand tu fais une idiotie pareille. Je sais où est le danger !
> Les autres, attirés par les éclats de voix, s'étaient approchés et Camille les regarda, stupéfaite. Ses yeux croisèrent ceux d'Ellana, puis ceux de Siam. Salim était hors de lui, et la présence de spectatateurs semblait attiser sa fureur.
> – Quand on ne sait pas, on ne fait pas ! Tu entends ?
> […] Le discours d'Ellana et de Siam prenait sens tout à coup.
> Elle pivota sur ses hanches en serrant le poing droit et le balança dans la mâchoire de Salim.
> Le coup le prit au dépourvu. […] Elle s'approcha de Salim, étendu sur le dos, qui la regardait avec des yeux stupéfaits.
> – Je fais ce que je veux ! aboya-t-elle. Où je veux, comme je veux et quand je veux ! Compris[1765] ?

Pierre Bottero illustre parfaitement avec cet échange ce qu'est le *mansplaining*[1766], bien avant que le terme ne traverse l'Atlantique : Salim utilise l'impératif (« Descends »), mais surtout répète le verbe « savoir » (« tu ne sais pas » / « je sais ») pour affirmer sa plus grande capacité à réfléchir et à percevoir le danger (« tu es inconsciente »). Il rabroue Ewilan, la traite d'ignorante, alors que lui sait. Salim pense savoir mieux qu'Ewilan comment agir et, comme les soldats face à Ellana ou les « bons copains » de Siam, dit à l'héroïne quoi faire. Mais celle-ci lui rappelle physiquement (le coup de poing) et verbalement (la répétition du groupe verbal « je veux ») qu'elle est maîtresse de ses actes.

Ainsi des personnages de femmes guerrières dans l'entourage du héros, masculin ou féminin, permettent à l'auteur de développer les réflexions de son héros sur les rapports hommes-femmes et de faire évoluer sa vision du monde : Sylve reconnaît les capacités des femmes (ou, *a minima*, celles de Constance), Fitz apprend à ne pas sous-estimer quelqu'un à

[1763] « J'ai plusieurs fois été obligée de faire couler le sang de bons copains qui n'avaient pas compris que je décide seule de ma vie », *ibid.*, p. 726.

[1764] *Ibid.*, p. 726.

[1765] *Ibid.*, p. 727-728.

[1766] Mot-valise forgé sur *man* et *explain* qui désigne le fait qu'un homme explique de manière condescendante à une femme quelque chose qu'elle sait déjà et dans un domaine sur lequel elle peut être plus experte que lui.

cause de son genre et Ewilan décèle les situations où son libre-arbitre est remis en cause. Toutefois, les guerrières de notre corpus peuvent-elles changer les règles qui gouvernent leur monde ? Permettent-elles à d'autres femmes de suivre leur voie par effet d'entraînement ?

Certaines héroïnes de notre corpus ont bénéficié d'une récente modification législative due à des circonstances particulières et qui leur a ouvert des opportunités inédites. Dans *La Pucelle de Diable-Vert*, la longue guerre a vidé le Bailli de ses forces vives et les femmes ont pu l'intégrer pour pallier ce manque :

> Il était de notoriété publique que la *Scolia des lieutenantes* avait été créé pour remédier à la pénurie des officiers du Bailli dans le royaume, la plupart d'entre eux ayant été enrôlés dans les armées régulières, dès qu'il était apparu que la guerre ne serait pas gagnée, finalement, en quelques lunes de temps[1767].

Si Paul Beorn s'inspire de Jeanne d'Arc pour son personnage, il fait aussi référence ici à la première guerre mondiale qui ne devait durer que quelques mois, ou « lunes » comme dit ici. Ces guerres, plus longues que prévues, offrent des opportunités professionnelles aux femmes parce qu'il faut bien remplacer les hommes sur leurs postes de travail : dans les usines pendant la première guerre mondiale, dans les forces du Bailli dans l'œuvre de Paul Beorn. Ce besoin officialise une pratique déjà existante à la marge :

> À dire vrai, quelques femmes étaient déjà employées depuis longtemps dans des milices locales et même au sein du Bailli royal […] Certaines étaient de fines lames. […] La nouveauté de la *Scolia* consistait à ouvrir en grand nombre à ces demoiselles des postes de commandement par les voies officielles et à leur assurer une formation en plein cœur de la capitale[1768] […]

Le Régiment Monstrueux (Terry Pratchett) joue également avec une pratique marginale, le travestissement[1769], pour s'engager dans l'armée. Si Margot pense être une exception en se faisant passer pour un homme, elle découvre que les autres jeunes recrues de son régiment sont aussi des travesties. Soutenues par Jackrum, héros de guerre légendaire, elles finissent par comparaître devant un tribunal militaire en raison de leur travestissement. Mais Jackrum connaît personnellement la plupart de ces hauts gradés… ou plutôt hautes gradées :

> *'[…] It must be important, the truth, else you wouldn't be here, am I right? 'course I am […] What've you got to say about the truth, Major Derbi […] Shall I tell the truth today…* Janet*? […] Good to see you here, Colonel Cumabund! […] That's the truth…* Olga *[…] So… are you really looking for the truth…* Mildred*? […] I trained*

[1767] Paul Beorn, *La Pucelle de Diable-Vert, La Perle et l'Enfant*, *op. cit.*, p. 20.

[1768] *Ibid.*, p. 20.

[1769] Chapitre 2. 1. B. c. Travestissements et identité, p. 214.

> *all you girls at one time or another, and some of the cunning you got, some of the mustard, some of the sense… well, you got it from me*[1770] *'.*
>
> « […] ça doit être important, la vérité, sinon vous seriez pas là, j'ai pas raison ? Bien sûr que si […] Qu'est-ce que vous avez à dire sur la vérité, commandant Derbi […] Est-ce que je vais dire la vérité aujourd'hui… Jeannette ? […] Fait plaisir de vous voir ici, colonel Cordelière ! […] C'est la vérité… Olga […] Alors… est-ce que vous recherchez vraiment la vérité… Mildred ? […] Je vous ai toutes formées à un moment ou à un autre, les filles, et votre ruse, votre cran, votre bon sens… ben, c'est en grande partie à moi que vous les devez[1771].

Le sergent Jackrum révèle ainsi les prénoms de ces femmes travesties qui constituent « plus du tiers du haut commandement du pays[1772] » / *"More'n a third of the country's High Command*[1773] *"*. Mais une fois ces révélations faites, la question de la place des femmes dans l'armée demeure. La générale Froc propose dans un premier temps que Margot et ses amies puissent continuer leur carrière militaire en tant qu'hommes. Mais la jeune caporale s'oppose à cette idée et finalement la générale cède :

> *'the whole issue of women joining as…women… obviously… […] They are welcome. I…salute them. But for those of us that went before, perhaps it is not… not yet the time*[1774] *'.*
>
> – […] la question des femmes qui s'engagent comme… femmes… à l'évidence… […] Elles sont les bienvenues. Je… les salue. Mais pour celles d'entre nous qui les ont précédées, ce n'est peut-être pas… pas encore le moment[1775].

Ainsi la loi a très concrètement évolué entre le début du roman et sa conclusion : les femmes peuvent désormais s'engager dans l'armée en ayant le choix de se faire passer pour des hommes ou non.

D'autres sociétés fictionnelles décrites dans notre corpus apparaissent plus difficiles à changer. Marion Zimmer Bradley présente dans *La Romance de Ténébreuse* des sociétés extrêmement patriarcales, dans lesquelles les femmes sont enchaînées, littéralement dans les Villes Sèches, plus subtilement dans les Domaines. Magda, Agent terrien, ne peut occuper un poste à responsabilités sur cette planète :

> *Magda knew she was a good Intelligence officer; knew Peter was considered a gifted one. A woman could not do too much in the Intelligence line on a planet like*

[1770] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment, op. cit.*, p. 437-439.

[1771] Terry Pratchett, *Le Régiment Monstrueux, op. cit.*, p. 453-456.

[1772] *Ibid.*, p. 456.

[1773] Terry Pratchett, *Monstrous Regiment, op. cit.*, p. 440.

[1774] *Ibid.*, p. 447.

[1775] Terry Pratchett, *Le Régiment Monstrueux, op. cit.*, p. 463.

> *Darkover, where strong codes and taboos regulated female behavior; Magda knew that elsewhere, on a less strongly patriarchal planet, where men and women were equals, she could have had more scope for her talents*[1776] *[…]*
>
> Magda savait qu'elle était un bon agent de Renseignement. Et que Peter était considéré comme un élément de valeur : une femme ne pouvait pas recueillir beaucoup de renseignements sur une planète comme Ténébreuse où un ensemble de règles et de tabous régissait le comportement féminin. Elle savait aussi qu'ailleurs, sur une planète où le système patriarcal était moins développé et où hommes et femmes étaient égaux, elle aurait pu donner plus libre cours à ses talents[1777] […]

Toutefois des femmes se battent pour leur liberté sur Ténébreuse : les Amazones, appelées aussi Renonçantes, que nous avons déjà évoquées dans notre étude. Dans *La Chaîne Brisée*, premier tome de cette longue saga à s'intéresser de plus près à cette Guilde, Magda découvre l'existence de ces femmes qui ont réussi à obtenir des droits : elles peuvent se déplacer plus librement que les autres femmes, exercent les métiers qu'elles souhaitent et, une fois débarrassées de leurs anciennes entraves, mènent leur vie comme elles le souhaitent. Magda découvre même des Renonçantes puissantes en-dehors de la Guilde elle-même. Alors que les Terriens rencontrent le Seigneur Hastur pour discuter des futures relations entre Terriens et Ténébrans, Jaelle, une jeune noble Amazone, vient accompagnée :

> *Magda had come into the room with Jaelle and three strange women […] "Jaelle, what is this? I gave you no authority to invite any outsiders to this conference!"*
> *"[…] Lord Hastur, it seemed to me that our Guild is very deeply concerned in these matters that are under discussion this morning and I therefore asked these representatives to come and state our position before you, and before the Terrans. […] My Lord, my Lady and respected off-worlders," she added, turning to the Terrans. "I wish to present to you* mestra *Millea n'ha Camilla, Guild-mother of Thendara House. […]* Mestra *Lauria n'Andrea, the head of the Independent Council of Craftswomen, and* Domna *Fiona n'ha Gorsali, Judge of the City Court of Arbitration."*
> *[…] The women seating themselves in a dignified row across the room were no ordinary Amazons; they were three of the most powerful women in the city of Thendara. The Guild of Craftswomen had successfully fought for the right to be recognized among the city's businesses;* Domna *Fiona was the first woman ever to be appointed a judge in the history of Thendara*[1778].
>
> Magda venait d'entrer dans la salle en compagnie de Jaelle et de trois autres femmes […]
> – Qu'est-ce que c'est que ça, Jaelle ? protesta Hastur d'un air sévère. Je ne t'ai pas donné l'autorisation d'inviter des étrangers à cette conférence !
> – […]. Seigneur Hastur, il m'a semblé que notre Guilde était concernée au plus haut degré par les affaires dont nous allons débattre ce matin. J'ai donc demandé à ses représentantes de venir faire connaître nos positions devant vous et devant les

[1776] Marion Zimmer Bradley, *The Shatered Chain*, *op. cit.*, p. 105.

[1777] Marion Zimmer Bradley, *La Chaîne Brisée*, *op. cit.*, p. 128.

[1778] Marion Zimmer Bradley, *The Shatered Chain*, *op. cit.*, p. 279-280.

> Terriens. […] Mon Seigneur, Madame, Honorables étrangers, ajouta-t-elle en se tournant vers les Terriens, je désire vous présenter *mestra* Millea n'ha Camilla, Mère de la Guilde de la Maison de Thendara. […] *Mestra* Lauria n'Andrea, directrice du Conseil Indépendant des Artisanes et *Domna* Fiona n'ha Gorsali, Juge du Tribunal Arbitrall de la Cité.
> […] Les femmes qui étaient assises les unes à côté des autres avec dignité de l'autre côté de la pièce, n'étaient pas des Amazones ordinaires. C'était trois des femmes les plus puissantes de la Cité de Thendara. La Guilde des Artisanes avait lutté avec succès pour obtenir le droit d'être reconnue parmi les entreprises de la ville. *Domna* Fiona était la première femme à avoir jamais été nommée juge dans toute l'histoire de Thendara[1779].

Toutefois ces acquis légaux ne concernent que les Renonçantes et non toutes les femmes de Ténébreuse. Jaelle a conscience que son mode de vie ne pourrait convenir à toutes :

> *"Do you really think all women would be happier as Amazons, Jaelle?" […]*
> *"No, I don't. I used to think so, when I was younger. And I do truly look forward to a day on our world when all women will have the freedoms that we—the Guild—have seized and declared for ourselves; when they will have them by law, and not by revolt and renunciation. But I know now that there are many women who could not be happy living my kind of life[1780]."*

> – Crois-tu vraiment que toutes les femmes seraient plus heureuses en étant Amazones ? demanda [Magda]. […]
> – Non, je ne le pense pas, dit-elle sans lever les yeux. J'avais coutume de le croire quand j'étais plus jeune. J'envisage sincèrement le jour où, sur notre planète, toutes les femmes jouiront des libertés que nous avons conquises et revendiquées dans la Guilde, le jour où elles auront acquis ces libertés dans le respect des lois et non par la révolte et le renoncement. Mais je sais maintenant que nombre d'entre elles seraient incapables de trouver le bonheur en menant mon genre de vie[1781].

L'évolution des réflexions de Jaëlle permet au lecteur de réfléchir sur le féminisme et ses objectifs : l'idéal de liberté et d'égalité pour les femmes est un absolu que la réalité vient relativiser. Le féminisme intersectionnel[1782] prône l'intégration des différences entre les femmes. La libération des femmes ne peut être imposée à celles-ci. L'exemple du voile ou du

---

[1779] Marion Zimmer Bradley, *La Chaîne Brisée*, *op. cit.*, p. 341.

[1780] Marion Zimmer Bradley, *The Shatered Chain*, *op. cit.*, p. 241-242.

[1781] Marion Zimmer Bradley, *La Chaîne Brisée*, *op. cit.*, p. 295.

[1782] « Créé par Kimberlé Crenshaw en 1991, le terme désigne la situation de personnes subissant simultanément plusieurs formes de domination ou de discrimination dans une société. L'intersectionnalité permet d'intégrer les différences entre les femmes, permettant d'aller au delà de la notion même de féminisme. », https://lesglorieuses.fr/intersectionnalite/, consultée le 08 juillet 2021.

burkini nous semble pertinent[1783] et malheureusement encore d'actualité[1784] : si leur interdiction dans l'espace public peut être fondée sur une volonté émancipatrice, elle nie en réalité la liberté de ces femmes de couvrir leur corps comme elles le souhaitent.

Dans *La Chaîne Brisée*, l'enjeu n'est pas le voile porté ou non par les femmes mais une soumission globale aux hommes. Toutefois Jaëlle présente un cheminement similaire aux féministes intersectionnelles : il ne s'agit pas d'imposer à toutes les femmes le mode de vie des Amazones. Elle a compris que la véritable liberté est celle de pouvoir choisir, comme nous l'étudierons dans la suite de ce chapitre[1785].

Reste que, souvent, les héroïnes font face à une société qui leur est hostile et qu'elles cherchent à faire évoluer. C'est l'objectif secret de Mériane dans la saga *Les Dieux Sauvages* de Lionel Davoust. Choisie par Wer pour être son nouveau hérault, Mériane refuse dans un premier temps cette mission : devenue ermite pour échapper à son destin de femme dans une société patriarcale, elle ne souhaite pas mener une guerre pour la sauver. Toutefois, elle finit par accepter de servir Wer. Mais la colère gronde en elle, au nom des femmes du royaume :

> – Et les femmes ? grogna-t-elle avec hargne. C'est censé nous rapprocher de vous, qu'on nous enferme, qu'on nous ignore, qu'on nous soumette de la naissance à la mort à nos pères, frères, époux, suzerains, roi, prèdes ? […] Grâce à vous, poursuivit-elle en murmurant agressivement entre ses dents, grâce à votre clergé, nous sommes des demi-humains dont l'existence ne se justifie que rattachée à un homme[1786].

La divinité belliqueuse lui laisse alors entendre que sa position de Hérault de Wer lui permettra d'opérer bien des changements.

> *– T'es-tu seulement demandé pourquoi Je t'ai choisie, Mériane ? »*

[1783] « Il y a dans notre pays une forme de **paternalisme infantilisant** envers les femmes voilées qui semble être très majoritairement répandu, à droite comme à gauche, et même dans certains mouvements féministes. Que cela plaise ou non, beaucoup d'entre elles CHOISISSENT de porter le voile, et lorsque c'est le cas, qui sommes-nous pour leur dire "tu te trompes, tu as tort, moi qui ne te connais pas et qui ne comprends rien à ta relation à la religion, je sais ce qui est bon pour toi?". Qui sommes-nous pour nous permettre de confisquer leur parole tout en prétendant vouloir leslibérer? », Moana Genevey, « Contre les arguments feminists qui condamnent le port du voile », Médiapart, 8 janvier 2017, en ligne, https://blogs.mediapart.fr/moana-genevey/blog/080117/contre-les-arguments-feministes-qui-condamnent-le-port-du-voile, consultée le 08 juillet 2021.

[1784] Sandy Plas, « Le maire de Grenoble relance les débats sur le burkini », Le Figaro, le 27 juin 2021, en ligne: https://www.lefigaro.fr/actualite-france/le-maire-de-grenoble-relance-les-debats-sur-le-burkini-20210627, consultée le 08 juillet 2021.

[1785] Chapitre 3. 2. B. a. Le droit à la différence : ne pas ressembler à ses paires et revendiquer une puissance et une efficacité égales à celles des hommes, p. 428.

[1786] Lionel Davoust, *Les Dieux Sauvages, la messagère du ciel*, *op. cit.*, p. 303.

> Elle se figea en relevant la tête avec stupéfaction.
> « *Oui…* fit-il avec douceur. *Peut-être que les temps doivent changer. Peut-être que tu peux participer à leur avènement. Mais rien ne se produira si Aska conquiert le royaume*[1787].

Ainsi Mériane accepte de conduire la guerre de Wer contre son frère Aska dans l'espoir de « créer un royaume différent, plus juste[1788] ». Le lecteur devra attendre la fin de cette saga pour connaître le dénouement de cette guerre et les possibles changements réalisés par la première femme Hérault de Wer. La libération des femmes est également l'enjeu du mouvement de révolte impulsé par Maura dans le roman *Calame* de Paul Beorn. Si ce premier tome commence par l'échec de la révolte, le lecteur découvre par le récit de la jeune femme les raisons de cette rébellion : l'enlèvement des femmes de Kenmare par des trafiquants. Les femmes ayant été déclarées sans âme par le tyran de Westalie, elles peuvent être vendues comme du bétail. Après l'attaque menée par des trafiquants, le baron envoie un porte-parole aux villageois. La proposition qu'il leur fait, choquante pour le lecteur, montre que les femmes n'ont plus qu'une valeur économique.

> – […] Dans un premier temps, nous allons vous… vous indemniser.
> Le père Braddy l'a regardé avec un air de totale incompréhension.
> – Ça veut dire quoi, « indemniser » ? On va nous rendre nos filles indemnes ?
> […]
> – Eh bien…, a commencé Erremon. Le baron vous dédommagera de la valeur exacte de vos femmes. De cette façon, ce sera comme… comme s'il ne s'était rien passé pour vous[1789].

Face à l'inaction du baron, le village, porté par Morregan, forme une colonne pour poursuivre les trafiquants et sauver les trente femmes enlevées. Sur leur route, ils libèrent d'autres femmes. Certaines, rejetées par leur famille car « elles étaient déshonorées[1790] », viennent grossir les rangs de la colonne. Arrivée à la grande ville de Kiell-la-Rouge où se tient la foire aux femmes, Maura découvre la situation des femmes dans le royaume :

> – Ici, les mœurs ont évolué plus vite que dans notre village des confins, a dit Edbert. Je pense que vous n'avez pas idée à quel point l'isolement de notre petite presqu'île oubliée, ainsi que la volonté acharnée de notre baron à protéger ses femmes, ont laissé de libertés à nos filles de Kenmare. Saviez-vous qu'il avait refusé d'appliquer plusieurs décrets royaux dans son fief ?
> J'ai failli m'étrangler en entendant ça… À la mort de KArech, quel droit j'avais eu, moi, à part celui de devenir domestique au château ? Mais la suite a pourtant montré

[1787] *Ibid.*, p. 304.

[1788] *Ibid.*

[1789] Paul Beorn, *Calame*, *op. cit.*, p. 206.

[1790] *Ibid.*, p. 257.

> qu'il avait raison : partout ailleurs, pour les femmes, la situation était bien pire que chez nous[1791].

Pire encore, elle découvre que l'enlèvement des filles des campagnes est toléré par le vice-roi afin d'alimenter la Foire aux épouses.

> – […] La Foire aux épouses de Kiell a beoin de femmes, n'est-ce pas ? Sinon il n'y a pas de foire, pas de marchands, pas de foule dans la ville et pas de taxes. […] La foire a besoin de femmes, a repris Alendro. Mais il est très rare qu'un homme vende sa fille ou son épouse, la plupart sont horrifiés à cette idée.
> – Encore heureux, j'ai grommelé.
> – Ils n'en font pas venir des pays étrangers ? a demandé Edbert.
> – Quelques-unes, c'est vrai, a concédé Alendro, mais le voyage coûte une fortune.
> J'ai eu un rire nerveux.
> – Oh non ! J'ai peur de comprendre. Ne me dites pas que, pour faire tourner leur commerce, ils ont *besoin* des trafiquants.
> Alendro a poussé un long soupir.
> – Officiellement, l'enlèvement des femmes est interdit. Mais à Kiell-la-Rouge, tout le monde sait que les marchands louent des troupes de mercenaires pour aller arracher des jeunes filles à leurs villages, dans les campagnes alentours. […] Personne ne vient jamais à Kiell pour se plaindre à Sa Seigneurie de l'enlèvement de femmes, a poursuivi Alendro. Les petits barons baissent les bras et les gens abandonnent leurs filles[1792].

Kenmare est le premier village à se mobiliser pour récupérer les femmes. Toutefois, la rébellion a échoué à l'incipit du premier tome : le lecteur doit attendre le second tome de ce diptyque pour connaître le dénouement de ce mouvement de libération.

Ainsi la présence de femmes guerrières a très souvent une influence ; premièrement sur le personnage principal. Garçon ou fille, le jeune héros a des *a priori* sur la place des femmes dans la société et la fréquentation de femmes outrepassant cette place leur permet de revoir leurs stéréotypes. Ainsi, en changeant la vision du monde du héros, ces guerrières changent peu à peu le monde lui-même, permettant, parfois, à d'autres femmes de se libérer également des carcans qui leur sont imposés. Mais l'influence des femmes guerrières ne se limite pas aux pages des livres qui les renferment. Ces expériences de lectures peuvent conduire le récepteur à penser le monde autrement. Cet engagement politique fait même partie des attentes du lectorat. Il ne s'agit plus uniquement de « revendiquer des goûts et des choix culturels comme le font les fandoms[1793] » mais bien de « dénoncer un état de système et vouloir corriger la

[1791] *Ibid.*, p. 319.

[1792] *Ibid.*, p. 345-346.

[1793] Anne Besson, *Les Pouvoirs de l'enchantement*, *op. cit.*, p. 147.

position de sous-représentations culturelles dont on est victime[1794]. » Si les lecteurs peuvent parfaitement tordre le sens ou l'idéologie d'une œuvre[1795] qui « appartient de plus en plus à ceux qui la font vivre[1796] », on peut penser que certains auteurs ont un projet romanesque et idéologique délibéré.

b. Du côté des auteurs : la volonté de faire évoluer les lois du genre

Le corpus de notre étude est composé d'œuvres majeures et devenues déjà des « classiques » de la fantasy, mais aussi d'œuvres très récentes dont les auteurs et autrices, toujours en activité, fréquentent les manifestations culturelles et les festivals pour rencontrer leurs lecteurs et partager leur passion pour les littératures de l'imaginaire. L'un des plus grands festivals en France dédié à ces littératures se déroule depuis 2002 à Épinal : Les Imaginales réunit pendant 4 jours, en mai, les auteurs, éditeurs, lecteurs mais aussi chercheurs intéressés par les littératures de l'imaginaire. Pendant deux éditions consécutives, l'édition de 2017, puis celle de 2018, alors que nous en étions dans la phase préparatoire de la thèse, nous avons eu l'opportunité d'écouter des conférences et d'échanger avec certains des auteurs•trices de notre corpus dans un cadre défini au préalable. Avant l'édition de 2018 des Imaginales, nous avons en effet élaboré un questionnaire à partir des hypothèses qui sous-tendaient notre analyse des textes afin d'interroger les auteurs présents cette année-là sur leurs pratiques d'écrivain•e et leur choix de mettre en avant une héroïne guerrière. Si tous les auteurs et autrices rencontrés (Paul Beorn, Jean-Laurent Del Soccoro, Lionel Davoust, Robin Hobb et Manon Fargetton) ont accepté de répondre à nos questions, la plupart ont préféré nous fournir leur adresse électronique afin de remplir par écrit le questionnaire après le festival. Seule Manon Fargetton a été interrogée et enregistrée pendant le festival. Les autres romanciers et romancières ont reçu par mail le questionnaire et nous ont répondu dans les semaines qui ont suivi. Nous avons retranscrit l'interview de Manon Fargetton et réuni les réponses rédigées par les autres auteurs pour les placer dans les annexes de notre étude. Pour compléter cette documentation, en 2021, nous avons contacté d'autres auteurs via leur profil Facebook afin de leur proposer de répondre à ce

[1794] *Ibid.*, p. 147.

[1795] Cette réappropriation, massivement développée depuis trente ans, existait dès les années 1960 avec la relecture « anti-militariste et anti-industriel, pacifiste et écologiste » du *Seigneur des Anneaux* ; *ibid.*, p. 50.

[1796] *Ibid.*, p. 151.

même questionnaire. Tous n'ont pas donné suite, mais les réponses de Bradley P. Beaulieu, Charline Rose et Estelle Faye sont venues s'ajouter aux réponses déjà collectées.

Ce qui nous est apparu nettement lors des tables rondes, conférences et échanges organisés dans le cadre des Imaginales en 2017 et 2018, c'est la volonté exprimée par les auteurs•trices de faire évoluer les genres de l'imaginaire, souvent accusés d'un recyclage *ad nauseam* de décors, univers, schémas narratifs et personnages stéréotypés. Féminiser le personnel romanesque et intégrer de nouveaux thèmes au traitement des intrigues sont des moyens mis consciemment en œuvre par les auteurs pour renouveler le genre de la fantasy épique qui nous intéresse plus particulièrement ici. La question de la place des personnages féminins dans les littératures de l'imaginaire n'est plus désormais une question émergente. Elle s'impose de plus en plus fortement dans les débats et réflexions autour de ces littératures, même lorsque la thématique de telle ou telle conférence ne s'y rapporte pas explicitement, comme le montre l'exemple que nous allons développer.

En 2018, la conférence intitulée « Révoltés et guerre de libération… chez les écrivains de fantasy ! » et animée par le journaliste Christophe de Jerphanion[1797] réunissait trois auteurs français de notre corpus : Manon Fargetton, Estelle Faye et Lionel Davoust. Après une présentation des personnages de rebelles dans leurs œuvres, Christophe de Jerphanion ne put que constater la prédominance des personnages féminins dans cette catégorie. Ravenn dans *L'Héritage des rois-passeurs* de Manon Fargetton, Mériane dans *Les Dieux Sauvages* de Lionel Davoust et Sigalit (parmi d'autres) dans *Les Seigneurs de Bohen* d'Estelle Faye sont autant de figures emblématiques de la révolte dans leur caractère et dans leurs actions. Devait-on voir là une nouvelle tendance ? À cette question du journaliste, quelques éléments dans les réponses apportées méritent d'être retenus. Manon Fargetton exprime d'emblée son envie personnelle « d'écrire des femmes en fantasy », sans se soucier d'une éventuelle tendance. Estelle Faye évoque quant à elle son souhait de voir davantage de véritables héroïnes qui ne se définissent pas par rapport à un homme. Elle précise également son ambition de créer des personnages féminins ne correspondant pas aux stéréotypes de genre et développe l'exemple des aventures amoureuses : on accepte plus facilement un héros séducteur, « James Bond like », qu'une héroïne séductrice. Pour Estelle Faye, réinventer les personnages féminins permet une plus grande liberté de création. Ainsi Maëve, dans *Les Seigneur de Bohen*, est une sorcière qui

[1797] Journaliste de radio, passionné de lecture, Christophe de Jerphanion anime tous les ans des tables rondes et conférences aux Imaginales et fait partie du jury du Prix Imaginales.

connaît plusieurs histoires d'amours lesbiennes à travers le roman tandis que Sainte-Étoile, mercenaire aguerri et bourru, tombe éperdument amoureux de Sonia/Sorenz. Le démon qui habite son front se moque régulièrement de son comportement énamouré notamment lorsque le mercenaire est « d'humeur morose[1798] » parce qu'il est séparé depuis quelques heures de son amant•e :

> – *Il fallait penser à ça avant de t'amouracher d'un chien de guerre*, remarqua Morde, bourru.
> – *On ne choisit pas en amour*, répliqua Sainte-Étoile. *Et puis tu nous vois, toi et moi, avec une gentille petite bourgeoise ?*
> Il s'efforça de sourire et ajouta :
> – *Je crois qu'il t'aime bien, tu sais, Sorenz.*
> […]
> – *Il m'aime bien, il t'aime bien… Toujours est-il qu'il nous a mis à la porte de son camp.*
> […]
> – *La dernière chose dont il a besoin pour asseoir son autorité, c'est de son giton à ses côtés.*
> – *Tu es trop âgé pour être un giton*, persifla Morde[1799].

Enfin Lionel Davoust trouve intéressant d'avoir des personnages féminins forts et présente la saga *Les Dieux Sauvages* comme une œuvre qui décrit les ravages du patriarcat, considérant par ailleurs que ce n'est pas à lui de dire si son œuvre est féministe ou pas.

Qu'ils suivent une « nouvelle tendance » ou expriment une véritable volonté de changement, certains auteurs de notre corpus revendiquent donc assez nettement une féminisation de la fantasy. Les raisons de cette féminisation sont diverses : Bradley P. Beaulieu affirme rechercher tout simplement de nouvelles histoires à raconter[1800], tandis que Paul Beorn souligne l'intérêt scénaristique d'une héroïne qui, dans une société patriarcale, doit affronter davantage d'obstacles qu'un héros :

> Je trouve que les personnages de femmes sont plus intéressants que les personnages d'hommes dès lors que la société décrite comporte un aspect patriarcal (ce qui est souvent le cas). Une femme rencontre alors plus d'obstacles, qui rendent ses buts plus difficiles à atteindre et donc son personnage plus intéressant[1801].

[1798] Estelle Faye, *Les Seigneurs de Bohen*, *op. cit.*, p. 522.

[1799] *Ibid.*, p. 522-523.

[1800] Annexes: "*Another aspect is simply trying to find new stories to tell*", réponse de Bradley P. Beaulieu, p. 510.

[1801] Annexes : Réponse de Paul Beorn, p. 508.

Manon Fargetton ou Jean-Laurent Del Soccoro assument quant à eux une prise de position idéologique : « c'était une volonté de ma part d'écrire des femmes en fantasy[1802] », affirme l'autrice de *L'Héritage des rois-passeurs* au début du questionnaire avant de développer plus loin ses raisons :

> […] dans mon travail de fantasy adulte chez Bragelonne, c'est une volonté de ma part de choisir des personnages féminins. Parce que c'est ça que j'ai envie de défendre comme fantasy actuellement. Ce qui m'intéresse aussi évidemment ce sont les échos avec notre monde[1803].

Paul Beorn se déclare, pour sa part, de plus en plus intéressé par des thématiques féministes :

> […] je constate, chez moi, un peu en spectateur, roman après roman, une constante volonté d'évoquer le thème des inégalités hommes/femmes, soit en filigrane ou soit parmi les thèmes principaux[1804].

Jean-Laurent Del Soccoro semble aller encore plus loin dans sa démarche d'inclusivité, en assumant d'aller contre le cadre historique de référence – un privilège que peuvent s'octroyer les littératures de l'imaginaire :

> Dans les romans historiques, certains auteurs se limitent à des personnages masculins sous prétexte qu'à l'époque qu'ils traitent il n'y avait pas de femmes dans ces postes militaires, politiques. Ce n'est pas ma démarche. Aujourd'hui, il est important de mettre des personnages féminins en avant dans nos littératures. Tant pis si ce n'est pas « histo ». Sous le prétexte de l'historique, on risque surtout de justifier le fait qu'on ne doit mettre que des hommes blancs dans les héros de nos histoires. […] Nous avons une responsabilité d'auteur à prendre[1805].

Ces derniers mots sont forts et confirment l'implication quasi politique de certains auteurs dans leur production romanesque et leur ambition de changer les représentations convenues. Paul Beorn explicite la nécessité qu'il perçoit d'enrichir les représentations mentales de ses jeunes lecteurs :

> Quand je dis « guerrier », la plupart des lecteurs de fantasy vont s'imaginer Conan le barbare, Aragorn, les historiens vont avoir en tête Roland de Ronceveaux […] et la plupart des gens, de manière générale, auront mille images en tête de personnages portant une épée ou une hache, une cotte de mailles, un cheval, etc.
> Quand je dis « guerrière », là, c'est le grand vide dans la tête de la plupart des gens. Quelques images de BD de femmes à demi nues, peut-être ? C'est à peu près tout. C'est ce manque qui fait qu'il est difficile de créer ce type de personnage[1806].

[1802] Annexes : Réponse de Manon Fargetton, p. 509.

[1803] Annexes : Réponse de Manon Fargetton, p. 515.

[1804] Annexes : Réponse de Paul Beorn, p. 508.

[1805] Annexes : Réponse de Jean-Laurent Del Soccoro, p. 519.

[1806] Annexes : Réponse de Paul Beorn, p. 516.

Enfin nous pouvons remarquer, chez quelques auteurs, que ce développement de personnages féminins et/ou de thématiques féministes peut trouver son origine dans leur expérience. Bradley P. Beaulieu associe en partie certains de ses choix narratifs d'écrivain à son vécu comme enfant dans une cellule familiale très féminine :

> *I was influenced by my upbringing. I grew up in a household where my father worked and was often out of the house and I was left with my two twin sisters (one year older) and my mother. So I had a lot of exposure to a more feminine mindset growing up. The Sharakhaï series is my way of delving into that and honoring them*[1807].

Paul Beorn souligne de son côté l'effet stimulant et positif des représentations non stéréotypées, des femmes comme des hommes, car tout le monde ne se reconnaît pas dans les « standards » imposés :

> En tant que personne, je ne me retrouve absolument pas dans les stéréotypes masculins dominants de notre société (valorisation de la force, de la compétition, du contrôle des émotions) et je me suis toujours senti plus à l'aise dans les milieux féminins où les qualités valorisées par notre société sont différentes (importance de la parole, expression plus facile des émotions, entraide et collectif plus valorisés, etc[1808].) […]

Les hommes ont ainsi tout autant intérêt que les femmes à voir se diversifier les modèles et les représentations, comme le souligne Paul Beorn, mais aussi Victoire Tuaillon dans *Les Couilles sur la table* (2019). Cette journaliste et rédactrice en chef chez Binge Audio expose les conséquences de la domination masculine sur la santé physique et mentale des hommes :

> Dans les coûts de la domination masculine, mentionnons tout d'abord les coûts psychologiques pour se conformer à des rôles de genre rigides (être toujours performant, ne jamais être faible ni vulnérable…). La plus grande association de psychologues aux États-Unis publiait ainsi l'an passé un rapport sans ambiguïté : la masculinité traditionnelle nuit à la santé mentale et physique des hommes. […] C'est là un point crucial sur lequel je veux insister : le patriarcat et l'ordre hétérosexiste nuisent à l'ensemble de la société et aux individus qui la composent. Ils nous affectent différemment […] mais d'un point de vue humain, nous gagnerions toustes à renverser cet ordre injuste[1809].

Si cet enrichissement des schémas et des personnages apparait nécessaire pour les lectrices et les lectures, il n'est pas toujours revendiqué comme tel par les auteurs. Nous avons par

---

[1807] Annexes : Réponse de Bradley P. Beaulieu, p. 508. Nous traduisons : « J'ai été influencé par mon éducation. J'ai grandi dans un foyer où mon père travaillait et était souvent absent et je restais avec mes deux soeurs jumelles (d'un an plus âgées) et ma mère. J'ai donc été beaucoup exposé à un état d'esprit plus féminin en grandissant. La série *Sharakhaï* est ma façon d'approfondir cela et de les honorer. »

[1808] Annexes : Réponse de Paul Beorn, p. 508.

[1809] Victoire Tuaillon, *Les Couilles sur la table, op. cit.*, p. 50-52.

exemple été assez surprise des réponses de Robin Hobb, sommité de la fantasy, dont les sagas semblent porter des valeurs d'égalité, de mixité et diverses réflexions sur le genre. À la question « Dans au moins un de vos romans de fantasy vous avez choisi de mettre en scène comme personnage principal une femme guerrière. Pouvez-vous m'en dire davantage sur ce choix ? », Robin Hobb nous répondit en 2018 :

> *[…] I don't really write women warriors. I just write people. Some of them are women and some are men and some are blacksmiths or cooks or sailors or scribes. […] I do not want my characters to be limited in the story or in how the reader sees them. My whole effort is to create a whole person who steps off the page. So I would never say « I tkink I'll write a woman warrior*[1810] *».*

Le genre semble n'avoir que peu d'importance dans le travail de conception des personnages chez Robin Hobb : il n'est qu'un des nombreux paramètres que l'autrice prend en compte pour créer une « personne complète » / *"a whole person"*. Lionel Davoust semble adopter une démarche assez analogue : il s'agir d'abord pour lui de créer des personnages complets, sans les distinguer par la seule caractéristique du genre :

> Ce sont des personnes avec des objectifs, des buts, un passé plus ou moins trouble ou difficile, avec des méthodes particulières pour parvenir à leurs fins, et il se trouve, simplement, que ce sont des femmes[1811].

Il admet cependant son intérêt pour la question de la situation des femmes dans un monde patriarcal :

> Il me semblait y avoir là un terreau extrêmement riche à explorer sur la place des femmes dans les sociétés médiévales, sur le trajet d'une figure qui devient une légende plus ou moins malgré elle, ainsi que sur le traitement réservé aux femmes par les religions dogmatiques[1812].

Cette réflexion sur la place laissée aux femmes dans un monde dominé par les hommes est aussi développée par Robin Hobb, même si cette dernière ne le revendique pas : dans la saga *Les Aventuriers de la mer*, l'autrice crée une civilisation matrilinéaire dont les mœurs ont évolué et qui a peu à peu relégué les femmes dans leurs foyers. Le but d'Althéa, l'héroïne, est bien

---

[1810] Annexes : Réponse de Robin Hobb, p. 509. Nous traduisons : « […] Je n'écris pas vraiment des femmes guerrières. J'écris juste des gens. Certains d'entre eux sont des femmes et certains sont des hommes et certains sont des forgerons ou des cuisiniers ou des marins ou des scribes. […] Je ne veux pas que mes personnages soient limités dans l'histoire ou dans la façon dont le lecteur les voit. Tout mon effort est de créer une personne entière qui quitte la page. Donc je ne dirais jamais "je pense que j'écrirai une femme guerrière" ».

[1811] Annexes : Réponse de Lionel Davoust, p. 509.

[1812] Annexes : Réponse de Lionel Davoust, p. 513.

d'affirmer sa place et son ambition dans un monde qui ne lui offre plus que le mariage et le foyer comme perspectives.

Ainsi les auteurs, que cela relève d'un choix féministe ou non, intègrent de plus en plus des personnages féminins dans leurs romans. Bien qu'aucun auteur interrogé ne l'explique en ces termes, nous pourrions interroger l'opportunisme éditorial d'un tel choix. Tous l'affirment : le lectorat de fantasy est aujourd'hui essentiellement féminin. Jean-Laurent Del Soccoro a ainsi contesté l'idée reçue circulant à propos des lectorats de science-fiction et de fantasy, lorsque nous lui avons posé la question suivante : « On dit souvent que la fantasy est affaire de garçons. Qu'en pensez-vous ? »

> Cette affirmation est surprenante. D'une part, parce que dans les clichés, on dit souvent qu'il y a surtout des hommes qui lisent de la science-fiction, et des femmes de la fantasy. D'autres part, parce que toutes les statistiques semblent indiquer qu'il y a plus de lectrices que de lecteurs en France[1813].

Paul Beorn et Lionel Davoust supposent de la même façon que le lectorat français de fantasy est majoritairement féminin d'après leurs propres expériences d'auteurs actifs.

> […] je le vois à ma table de dédicace et sur les commentaires, blogs, sites de critique, etc. : le lectorat féminin de fantasy est très important. Je ne saurais pas donner de proportions précises, mais je suis pratiquement certain qu'il dépasse le lectorat masculin[1814].

Robin Hobb observe aussi que la présence des femmes est très importante depuis longtemps dans le milieu éditorial qu'elle connaît depuis quarante ans :

> *For some years, I have been puzzled by the idea that women are newcomers to fantasy. I was first professionally published in 1982. My editor was a woman. All my major editors for my novels have been women, for close to forty years*[1815].

[1813] Annexes : Réponse de Jean-Laurent Del Soccoro, p. 514.

[1814] Annexes : Réponse de Paul Beorn, p. 513.

[1815] Annexes : Réponse de Robin Hobb, p. 514. Nous traduisons : « Depuis quelques années, je suis intriguée par l'idée que les femmes sont des nouvelles venues dans le fantastique. J'ai été publiée pour la première fois professionnellement en 1982. Mon éditrice était une femme. Tous mes éditeurs principaux pour mes romans ont été des femmes, depuis près de quarante ans. »

Ces retours individuels ne sauraient constituer une vérité générale. Toutefois les études françaises tendent à prouver que les femmes lisent davantage que les hommes : depuis 2015, tous les deux ans, le CNL (Centre National du Livre) publie une étude sur les Français et la lecture afin de mieux cerner l'identité des lecteurs, les genres lus et les enjeux pour les acteurs économiques du monde du livre. Depuis 2015, ces études confirment les perceptions des auteurs que nous avons pu interroger : les femmes lisent davantage que les hommes et sont plus amatrices de romans. Le tableau ci-dessous tiré de l'étude de 2015 du CNL est sans appel :

PROFIL DES LECTEURS

	Français 15 ans et +	Non lecteur *(0 livres)*	Petit lecteur *(1 à 4 livres)*	Moyen lecteur *(5 à 19 livres)*	Grand lecteur *(20 livres et +)*	Lecteur de Livres numériques
Sexe	*1012 int.*	*74 int.*	*217 int.*	*412 int.*	*309 int.*	*205 int.*
Homme	48%	65%	51%	46%	42%	62%
Femme	52%	35%	49%	54%	58%	38%
Age						
15-24 ans	14%	11%	18%	14%	13%	23%
25-34 ans	15%	17%	17%	15%	12%	18%
35-49 ans	24%	31%	24%	24%	23%	30%
50-64 ans	24%	20%	25%	24%	23%	19%
65 ans et plus	23%	21%	16%	22%	30%	10%
Age moyen	*47 ans*	*48 ans*	*44 ans*	*47 ans*	*50 ans*	*40 ans*
CSP interviewé						
CSP +	26%	13%	26%	27%	31%	36%
CSP -	29%	46%	34%	28%	21%	27%
Inactifs	44%	41%	39%	45%	49%	37%
dont retraité	*24%*	*19%*	*20%*	*23%*	*30%*	*11%*
CSP personne de référence						
CSP +	34%	22%	31%	35%	38%	46%
CSP -	30%	46%	38%	27%	24%	33%
Inactifs	36%	32%	31%	38%	39%	21%
dont retraité	*28%*	*23%*	*21%*	*28%*	*34%*	*13%*
Taille du foyer						
1 personne	19%	21%	15%	21%	20%	15%
2 personnes	35%	35%	31%	38%	33%	27%
3 personnes	18%	20%	24%	14%	17%	19%
4 personnes	18%	19%	20%	18%	17%	23%
5 personnes et plus	10%	4%	10%	10%	14%	16%

63 ©Ipsos – Les Français et La Lecture - CNL 2015 Ipsos

L'étude de 2017 confirme ce constat de la prédominance des femmes parmi les lecteurs français.

Après précision des genres littéraires, les Français sont toujours aussi nombreux à pouvoir être définis comme lecteurs de livres

91 % DE LECTEURS

(Français ayant lu au moins un des genres littéraires cités au cours des 12 derniers mois)

Des œuvres de la littérature classique française ou étrangère (jusqu'au 20e siècle),
Des romans policiers ou d'espionnage,
Des romans de science-fiction, fantastique, heroic-fantasy, horreur…,
Des romans sentimentaux du type Harlequin,
D'autres genres de romans,
Des livres de poésie,
Des livres sur l'histoire,
Des livres sur le développement personnel, psychologie,
Des livres de reportages d'actualité,
Des livres pour enfants,
Des mangas, des comics,
Des albums de bandes dessinées,
Des livres d'art ou des beaux livres illustrés de photographies,
Des essais politiques, philosophiques, religieux,
Des livres pratiques, arts de vivre et loisirs : cuisine, décoration, bricolage, jardinage, voyage, etc.,
Des livres scientifiques, techniques ou professionnels,
Un ou plusieurs dictionnaire(s) ou encyclopédie(s),
D'autres genres de livres

→ Un chiffre stable par rapport à 2015

Ce taux de lecteurs varie toujours peu selon l'âge

Les femmes sont toujours plus lectrices que les hommes :

- **HOMMES : 89 %**
- **FEMMES : 93 %**

A2. Parmi les genres de livres que je vais vous citer, quels sont tous ceux que vous avez lu, au cours des 12 derniers mois, que ce soit au format papier ou au format numérique?
Base : 1003 / %

12

GAME CHANGERS

Face à cette majorité de lectrices, et notamment de lectrices de romans, ne semble-t-il pas stratégique de féminiser le personnel romanesque et de proposer des personnages dans lesquels les femmes modernes et actives peuvent se reconnaître ou se projeter ? Si J.R.R. Tolkien avait eu des filles et non des fils, n'aurait-il pas intégré des naines dans *Le Hobbit* ? Bradley P. Beaulieu souligne l'influence des œuvres de J.R.R Tolkien dans l'image que l'on se fait de la fantasy : des héros masculins pour des lecteurs masculins :

> *I know it's a common perception, but genererally speaking, it feels like a very shortsighted statement. I think it largely steams from The Hobbit and The Lord of the Rings, and the series they inspired, having become so popular in the late 20th century and beyond. But there has always been so much more than those types of stories, not just those with female leads, but also stories written by women*[1816].

[1816] Annexes : Réponse de Bradley P. Beaulieu, p. 513. Nous traduisons : « Je sais que c'est une perception commune, mais de manière générale, cela ressemble à une déclaration à courte vue. Je pense que cela découle en grande partie du *Hobbit* et du *Seigneur des anneaux*, et des séries qu'ils ont inspirées, devenue si populaire à la fin du XXe siècle et au-delà. Mais il y a toujours eu bien plus que ces types d'histoires, pas seulement celles avec des rôles féminins, mais aussi des histoires écrites par des femmes. »

Ainsi a-t-il toujours existé un décalage entre la réalité du public ciblé et la perception que l'on peut en avoir : par exemple le stéréotype du « *geek* » est encore aujourd'hui celui d'un jeune homme adolescent passant ses journées sur un ordinateur. Or il s'avère que les femmes s'intéressent de plus en plus aux univers issus de la *pop culture*, aux jeux vidéo et aux littératures de l'imaginaire, ce qui a entraîné, ne serait-ce que pour des raisons commerciales, une évolution de la représentation des personnages féminins auxquels les lectrices tendent peut-être davantage à s'identifier. Anne Besson évoque également cette perception biaisée du public de l'imaginaire :

> Les communautés d'amateurs de l'imaginaire (que ce soit les geeks, les membres du fandom furry, les gamers, les reconstituteurs, les metalleux…) étaient jusqu'à récemment et comme l'ensemble de nos sociétés hyper-développées, dominées par des hommes blancs d'âge moyen (sinon toujours statistiquement, du moins *au niveau des constructions discursives*[1817].)

La reconduction de stéréotypes misogynes et conservateurs, traditionnellement présents en fantasy, dans des productions consommées par un lectorat de plus en plus féminin et ayant des attentes nouvelles n'est plus de bonne stratégie. Au contraire, s'intéresser à ces « nouveaux » publics[1818] – ou, du moins, prendre en compte leur existence dès l'écriture – permet d'explorer de nouvelles thématiques, ce que nous avons constaté tout au long de notre étude : aborder les violences faites aux femmes, la maternité, les inégalités hommes/femmes est un moyen efficace de renouveler le genre et de provoquer une réflexion chez le joueur/lecteur. Les réactions des lecteurs peuvent du reste être assez « épidermiques », comme nous l'a rapporté Paul Beorn :

> J'ai eu quelques retours d'hommes (très peu nombreux) qui ont détesté mes personnages féminins, – des personnages qui étaient également des guerrières. […] Un site de critique a aussi fait des blagues graveleuses et écœurantes sur la vie sexuelle présumée de ce même personnage […] Mais j'identifie ces lecteurs comme une toute petite minorité d'hommes aigris ayant peu de respect pour les femmes en général[1819].

Tous les auteurs interrogés dans le cadre de cette étude soulignent par ailleurs le bon accueil fait à leurs personnages de femmes indépendantes par leur lectorat – largement féminin. Manon

---

[1817] Anne Besson, *Les Pouvoirs de l'enchantement*, *op. cit.*, p. 144. Nous soulignons.

[1818] « La majorité des publics appartient à une minorité culturelle, si l'on somme les biais de genre, sexe, classe, race et handicap, et chacune constitue un groupe d'intérêts », *Ibid.*, p. 145.

[1819] Annexes : Réponse de Paul Beorn, p. 522.

Fargetton pour sa part insiste sur l'ambition qui est la sienne de déconstruire les réactions genrées des lecteurs, par exemple face à une héroïne en proie au doute :

> J'ai eu des retours un peu « oh lala dis donc, elle pleurniche quoi ». Ça aurait été un personnage masculin, la réaction aurait été « il est sensible, il est réfléchi ». Là c'est « elle pleurniche » parce que c'est une fille. Et ça, ça me fait chier. Quand on écrit des personnages féminins, on pense aussi à ça. Et on se dit, comment déconstruire, comme faire entendre que c'est la même chose[1820].

Élodie Hommel, dans sa thèse *Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire*[1821] s'intéresse aussi à la répartition des filles et des garçons entre la science-fiction et la fantasy mais aussi à leurs perceptions des personnages masculins ou féminins[1822]. À travers son travail, Élodie Hommel constate que la critique des personnages stéréotypés semble être moins liée au genre des lecteurs qu'à leur appartenance sociale ou leur bagage culturel :

> En effet, dans notre enquête, le repérage des stéréotypes dans les histoires est fonction de la sensibilisation des lecteurs et lectrices aux questions de genre. Ainsi, la prise de recul par rapport au monde et aux personnages représentés est plus souvent le fait des lecteurs et lectrices au capital culturel élevé, soit parce qu'ils sont issus d'une famille avec un capital culturel élevé dont ils ont hérité, soit parce qu'ils ont effectué des études supérieures, ou encore car ils sont de grands lecteurs et lectrices et se sont ainsi constitué un bagage culturel[1823].

Les amateurs de fantasy, hommes comme femmes, semblent donc être à la recherche de personnages moins monolithiques et stéréotypés, ce qui confirme les ressentis des auteurs de notre corpus. Premiers admirateurs des fondateurs du genre, les auteurs contemporains ont aussi la volonté de le faire évoluer et de déclencher une réflexion chez leurs lecteurs quant à leurs propres attentes. Présenter d'autres modèles de héros et d'héroïnes sans se limiter à un trait stéréotypé, mais en les décrivant « sous toutes [leurs] facettes[1824] » et proposer des intrigues différentes, des problématiques nouvelles, permet aux auteurs de notre corpus de se distinguer et de mettre en valeur leur perception de notre société et leurs envies de changement.

[1820] Annexes : Réponse de Manon Fargetton, p. 523.

[1821] Élodie Hommel, *Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire*, dirigée par , Université de Lyon, 2017. En ligne: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01679661/document, consultée le 09 juillet 2021.

[1822] *Ibid.*, Chapitre 11 « Lectures de filles, lectures de garçons », p. 245-276.

[1823] *Ibid.*, p. 264.

[1824] Annexes : Réponse de Jean-Laurent Del Soccoro, p. 517.

Toutefois, si l'on envisage l'ensemble de notre corpus, la fantasy n'est pas le seul genre à évoluer : le regard sur le genre des personnages tend lui aussi à changer, à se troubler comme nous avons pu le montrer. Pour achever cette étude, nous voudrions donc évoquer les revendications égalitaires portées par certaines des guerrières de notre corpus qui ne veulent être ni ramenées à leur condition de femme, ni considérées comme des garçons manqués. Le genre des personnages peut même être oublié et la fantasy, bien qu'elle ne soit pas aussi futuriste que la science-fiction, peut voir émerger un « troisième sexe », une indétermination de genre qui dépasse les clichés sexistes.

B. Égalité des sexes et droit à la / l'(in)différence.

Nous avons observé tout au long de ce travail les efforts des auteurs de fantasy pour proposer des personnages et schémas narratifs différents des poncifs de la fantasy tels qu'ils sont perçus généralement par les néophytes. Certains romanciers ont pris à bras le corps le problème de la place des personnages féminins dans une fantasy épique parfois très masculine et ils ont créé des personnages de guerrières réclamant un droit à la différence pour ne pas vivre comme les autres femmes ni être des hommes à part entière, mais devenir des guerrières respectées en raison de leurs compétences et de leur efficacité. Un troisième chemin semble en effet s'ouvrir : alors que certaines œuvres mettent en scène des luttes féroces ou bien un renversement presque caricatural du patriarcat, d'autres mettent en scène des sociétés égalitaires ou des personnages dont le genre n'a pas tellement d'importance.

a. Le droit à la différence : ne pas ressembler à ses paires et revendiquer une puissance et une efficacité égales à celles des hommes

Après avoir étudié dans un premier chapitre les sources d'inspiration mythiques, littéraires et historiques, puis dressé une ébauche de typologie du personnage de la femme guerrière en fantasy, un constat semble s'imposer : la guerrière se caractérise par sa singularité et c'est cette singularité que ce personnage fait valoir et reconnaître au sein des intrigues, mais aussi par l'écriture dans le cas des narrations autodiégétiques. Cette singularité se définit d'abord par un refus, celui de mener l'existence imposée aux femmes et de remplir les attentes genrées qui conduisent cette existence (mariage, procréation, éducation des enfants et tenue d'un foyer). Si nous avons pu constater que certaines œuvres mettaient en place une sororité, voire de véritables communautés féminines, la majorité des guerrières de notre corpus sont des solitaires qui ont peu de relations avec les autres femmes, même dans le cadre partagé d'une armée, parce

qu'elles n'y occupent pas les mêmes « postes ». Dans *La Maîtresse de guerre*, Kaelyn apparaît très isolée. Lorsque que le narrateur mentionne la présence d'autres femmes dans l'armée qu'elle a rejointe, ce n'est que pour souligner en quoi l'héroïne se distingue d'elles :

> Il y avait bien des femmes dans l'armée, mais la plupart étaient guérisseuses ou cantinières… Les combattantes étaient rares, et celles que l'on trouvait en première ligne étaient plus masculines que des taureaux en rut[1825].

Ces autres femmes n'apparaîtront pas dans le développement du roman, puisque Kaelyn est rapidement capturée et réduite en esclavage par un général du camp adverse. Sauvant Fenia, l'épouse de son maître, d'un assassin venu l'éliminer, Kaelyn réclame en récompense non sa liberté, mais une formation au combat et à la stratégie militaire. Formée puis affranchie, Kaelyn n'a pas d'amies : Fenia ne l'apprécie pas et tente de l'humilier devant ses amies en l'invitant à les rejoindre aux bains.

> – Alors ? Elle est où, ton esclave ?
> Fenia s'étira. […]
> – Va savoir. Cette gourde a dû se perdre dans les vestiaires[1826].

Kaelyn a bien conscience d'être prise dans une sorte de « traquenard[1827] » : ces femmes nobles la méprisent et ne comprennent pas son désir d'être une guerrière. Cet échange entre Fenia et Kaelyn nous semble caractéristique de la distance séparant les femmes « normales » des guerrières :

> – […] Quand les hommes sont au palais, les femmes se retrouvent ici… Tu es bien une femme, hein ?
> Kaelyn baissa les yeux vers sa poitrine, fit mine de la découvrir et releva les yeux.
> – Il me semble.
> Il y eut de nouveau des rires, mais cette fois ils n'étaient pas ironiques.
> – Si je demande ça, insista Fenia, c'est que je te vois toute la journée donner des coups d'épée en bois sur des bonshommes en paille… comme un bon petit troufion !
> C'était son deuxième sarcasme et, à chaque fois, elle avait crispé les mâchoires, […]
> Kaelyn, amusée, se demanda si son entraînement au combat n'allait pas lui servir dans d'autres domaines.
> – Vous êtes la femme du général Gahar, n'est-ce pas ? demanda-t-elle à Nephta, qui approuva d'un signe de tête. La mère de Shariq ?
> – Oui…
> – Vous pensez que votre fils est un bon petit troufion ?
> – Bien sûr que non ! s'indigna la grosse femme.

[1825] Gabriel Katz, *La Maîtresse de guerre*, *op. cit.*, p. 17-18.

[1826] *Ibid.*, p. 116.

[1827] *Ibid.*, p. 118.

> – Eh bien moi non plus. Nous avons le même maître, nous tapons sur les mêmes mannequins, avec les mêmes épées en bois[1828].

Fenia remet ici en cause la féminité de Kaelyn en raison de son choix de vie et, même si l'héroïne réussit à détourner la question et à faire rire l'auditoire, elle finit par se comparer à un homme, le fils de l'une de ces femmes. Toutefois Kaelyn gagne le respect de toutes et se lie même d'amitié avec Anamen, la meilleure amie de Fenia, tout en ayant conscience de l'étrangeté de cette amitié :

> Les deux jeunes femmes se regardèrent avec l'impression de se comprendre. Se comprenaient-elles vraiment, la guerrière et la courtisane, la villageoise du Nord et la nantie de Damnas ? Kaelyn eut l'impression que oui, et quand bien même, elle avait besoin de quelqu'un à qui parler[1829].

Mais cette amitié coûtera la vie à Anamen, assassinée sur les ordres de Fenia qui, ivre de jalousie, intrigue et complote pour faire tomber son époux Hadrian et se venger de Kaelyn.

C'est finalement entourée d'hommes que Kaelyn brille à la guerre avant de revenir à Damnas pour triompher de sa principale ennemie, victoire qui donne lieu à un échange où elle règle ses comptes :

> – Qu'est-ce que tu fous là, espèce de petite pute ? Tu viens me provoquer avant l'exécution, c'est ça ?
> Kaelyn eut un petit rire.
> – Quel accueil ! Tu ferais mieux de me remercier, j'ai obtenu ta grâce auprès du sultan.
> […] Au bout d'une salle voûtée, Kaelyn ouvrit une porte à double battant sur une cour baignée de soleil. Là se tenait un gros homme en robe de soie bleue, coiffé d'un turban assorti. […] Ce ne fut qu'à l'instant où il sortit de son sac un collier de métal et une chaîne que Fenia le reconnut : c'était le marchand d'esclaves du port[1830].

Réduite elle-même en esclavage, menacée d'être revendue par Fenia au début du roman, Kaelyn choisit de sauver la vie de l'aristocrate pour lui faire subir le sort peu enviable dont elle a fait brièvement l'expérience. Ce mélange de mépris et de jalousie éprouvé par Fenia, nous le retrouvons aussi chez Noalle, l'épouse-enfant du chevalier Sanglier chez qui Chien du Heaume, le personnage du roman éponyme de Justine Niogret, s'est établie afin de chercher son nom. Parmi les hommes qui vivent au château, Chien se lie d'amitié avec un jeune guerrier du nom de Iynge. Noalle, quatorze ans, aimerait le voir céder à ses avances :

> – Veux-tu m'embrasser ? demanda-t-elle dans un soupir.

[1828] *Ibid.*, p. 118-119.

[1829] *Ibid.*, p. 170-171.

[1830] *Ibid.*, p. 466-468.

> – Pas plus aujourd'hui qu'hier, lui répondit-on, et ce « on » était Iynge. Je ne saurais embrasser une fille mariée, et mariée à qui me nourrit.
> […]
> Noalle grinça des dents et jeta très bas, d'une langue rendue mauvaise :
> – C'est peut-être que tu préférerais être autour des cuisses de mon époux qu'entre les miennes, alors ? C'est peut-être pour cela que tu dors seul avec ton joli visage ? […] Si ce n'est pas lui, c'est peut-être son chien, alors, que tu voudrais couvrir ?
> La femme[1831] entendit Iynge avoir un mouvement brusque, et son ton se fit plus dur.
> – Parlez de votre époux de la façon qu'il vous convient, je l'accepte car votre rôle n'est pas le plus facile. Mais il n'est pas le plus douloureux non plus. Alors ne levez pas la voix sur elle devant moi, vous entendez ? […]
> – Mon rôle n'est pas le plus douloureux ? grinça Noalle sans l'écouter. Et qui l'a, alors ? Elle, elle qui est laide à faire peur, elle qui ne risque rien[1832] ? […]

Ne supportant pas l'amitié que porte Iynge à Chien, tout comme Fenia ne pouvait tolérer qu'Anamen lui préfère Kaelyn, Noalle parvient à convaincre un guerrier de tuer Iynge, comme elle l'explique avec joie à Chien :

> – Il m'a suffi de dire à ce pauvre champion qu'Iynge m'avait traînée dans son lit et m'avait battue avant de me forcer. Il n'a même pas été demander au chevalier ce qu'il en pensait. Ma parole lui a tenu lieu de vérité. Et j'ai fait tout cela devant vous, et personne n'a rien vu. Vous, vos armes et votre stupidité, ajouta-t-elle avec un sourire amer.
> Chien n'entendait pas. L'odeur du sang d'Iynge venait de lui arriver, et elle chercha son air pour respirer, sentir une autre chose que celle-ci, fade et atroce[1833].

Ce qui semble caractériser les relations entre les femmes et les guerrières est l'incompréhension mutuelle : les unes ne comprennent pas les choix de vie des autres. Cette incompréhension peut également se doubler d'une opposition sociale : en étudiant les origines sociales des guerrières de notre corpus, nous avons constaté que celles qui étaient issues de milieux modestes ou pauvres devaient affronter un mépris de genre *et* un mépris de classe[1834]. C'est le cas de Cendres, notamment lorsque l'empereur Frédéric lui offre, en récompense de ses services, un mariage avec le chevalier Fernando del Guiz, fils cadet du duc Charles de Bourgogne. Le contraste entre Cendres, capitaine d'une troupe de mercenaires, et la mère de Fernando au moment où elles se rencontrent pour préparer le mariage est saisissant. Les deux femmes ont des préoccupations très différentes et ne partagent pas grand-chose, notamment en termes vestimentaires :

> *[…] Ash faced her soon-to-be mother-in-law.*

[1831] Il s'agit de Chien du Heaume, qui assiste à l'échange entre Iynge et Noalle.

[1832] Justine Niogret, *Chien du Heaume, op. cit.,* p. 131-133.

[1833] *Ibid.,* p. 182-183.

[1834] Chapitre 2. 2. A. a. Origines sociales et déterminisme de genre : entrée en guerre et émancipation, p. 231.

"This is – all – very – well —" Ash protested through a faceful of azure velvet. She shook herself free of it. "—but I have to get back to my company ! I got escorted out of Neuss so fast yesterday, I haven't had a chance to talk to my officers yet !"
"You must have women's clothing for the bridal," Constanze del Guiz said sharply, stumbling over the last word[1835].

[…] Cendres affrontait sa future belle-mère.
« Tout cela est…très…*bien*… », protesta Cendres, avec du velours bleu d'azur plein la figure. Elle s'ébroua pour s'en dégager. « …mais je dois regagner ma compagnie ! On m'a escortée hors de Neuss avec tant de précipitations, hier, que je n'ai pas encore eu l'occasion de m'entretenir avec mes officiers !
– Vous devez avoir des vêtements de femme pour les épousailles », déclara sèchement Constanza del Guiz, en trébuchant sur le dernier mot[1836].

Ce n'est que l'arrivée de Godfrey, le prêtre de la troupe de Cendres, qui permet à Constanza de comprendre quel est véritablement le statut de Cendres :

He said to Constanza del Guiz, " […] Captain Ash's men need her advice on several things, quite urgently."
"Oh." The old woman's surprise was frank and genuine. "Do they need her ? I thought she was a figurehead for them. I would have imagined that a band of soldiers functions more smoothly when women are not *here."*
Ash opened her mouth and the younger serving woman whipped a light linen veil over her face. […]
"Soldiers don't function with a figurehead in charge, my lady. Certainly they don't raise over a thousand men successfully for three years running, and have most of the German principalities bidding for their services."
The Imperial noblewoman looked startled. "You don't mean she actually—"
"I command mercenaries," Ash interrupted, "And that's what I need to get back and do […]"
"Command mercenaries," Constanza said […] "What's Frederick thinking of ? He promised me a good marriage for my son !"
"He promised me *land," said Ash gloomily*[1837].

Il déclara à Constanza del Guiz : « […] Les hommes du capitaine Cendres réclament son conseil sur plusieurs sujets, de façon très pressante.
– Oh. » La vieille femme exprima une surprise sincère et réelle. « Ils ont besoin d'elle ? Je croyais qu'elle n'était pour eux qu'une représentation nominale. J'aurais imaginé qu'une bande de soldats fonctionnerait avec plus d'efficacité hors d'une présence féminine. »
Cendres ouvrit la bouche et la plus jeune des servantes lui couvrit prestement le visage d'une fine voilette de lin. […]
« Les soldats ne sont pas opérationnels quand une représentation nominale les conduit, Madame. Et ils ne réussissent assurément pas à lever une troupe de plus de mille hommes pendant trois ans de suite, ni à voir la plupart des principautés germaniques se disputer leurs services. »
La dame de la noblesse impériale parut interloquée.
« Vous ne voulez pas dire qu'elle…

[1835] Mary Gentle, *Ash, A secret history, op. cit.*, p. 57.

[1836] Mary Gentle, *Le Livres de Cendres, la guerrière oubliée, op. cit.*, p. 99.

[1837] Mary Gentle, *Ash, A secret history, op cit.*, p. 58-59.

> – Je commande des mercenaires, l'interrompit Cendres, et voilà ce que je dois retourner faire. […]
> – Commander des mercenaires », répéta Constanza […] « Mais à quoi songe Frédéric ? Il m'a promis un bon mariage pour mon fils !
> – Et moi, il m'a promis des terres, répondit Cendres[1838].

Une telle incompréhension, qui suscite mépris et colère chez les unes comme chez les autres, apparaît paradoxale dans une œuvre comme *La Romance de Ténébreuse* de Marion Zimmer Bradley : Les Amazones/Renonçantes, qui se sont libérées des contraintes imposées aux femmes de Ténébreuse, semblent mépriser les femmes qui n'ont pas fait leur choix. Alors qu'elles cherchent à les libérer et accueillent les nouvelles arrivantes, elles tiennent un discours dur à propos de leurs paires. Ainsi, lorsque Rohana, accompagnée de Kindra et d'autres Renonçantes, découvre les Villes Sèches où les femmes sont littéralement enchaînées, elle exprime sa sidération et interroge Kindra :

> *"The sight of those women has destroyed my appetite; I feel too sick to swallow. How can you endure to watch it, Kindra, you who make so much of freedom for women?"*
> *Kindra said with a slight shrug, "I feel no very great sympathy for them. Any single one of them could be free if she chose. If they wish to suffer chains rather than lose the attentions of their men, or be different from their mothers and sisters, I shall not waste my pity on them, far less lose sleep or appetite[1839]."*

> – La vue de ces femmes m'a coupé l'appétit. J'ai le cœur trop barbouillé pour avaler quoi que ce soit. Comment pouvez-vous supporter ce spectacle, Kindra, vous qui attachez tant d'importance à la liberté pour les femmes ?
> Kindra haussa légèrement les épaules.
> – Je n'éprouve pas grande sympathie pour ces femmes. Chacune d'elles pourrait être libre, si elle le voulait. Si elles préfèrent subir des chaînes plutôt que de perdre la faveur de leurs hommes ou se distinguer de leurs mères et de leurs sœurs, je ne vais pas gaspiller ma pitié pour elles et encore moins perdre le sommeil ou l'appétit[1840].

Ainsi les Renonçantes oscillent entre mépris et solidarité : elles ont entrepris un travail de déconstruction pour ne plus correspondre aux attendus des hommes concernant les femmes. Physiquement mais aussi psychologiquement, elles ne ressemblent plus aux Ténébranes : leurs cheveux courts, leurs tenues pratiques mais aussi leurs attitudes, leur comportement avec les hommes, leurs métiers, tout les distingue des autres femmes. Les nouvelles arrivées suivent bien des séances de réflexion particulièrement éprouvantes, même pour Magda, élevée comme

[1838] Mary Gentle, *Le Livres de Cendres, La guerrière oubliée, op. cit.*, p. 101-102.

[1839] Marion Zimmer Bradley, *The Shattered Chain, op. cit.*, p. 17.

[1840] Marion Zimmer Bradley, *La Chaîne Brisée, op. cit.*, p. 22-23.

une Terrienne. Durant la première séance les Renonçantes interrogent les nouvelles arrivées sur la raison de leur présence avec dureté.

> *"[…] Margali, tell us why you wished to become an Amazon?"*
> *Magda was suddenly grateful that she had been the third one interrogated; she realized that the point of the procedure was to put the questioned one on the defensive, and force her to justify herself. She said clearly, "I did not, at first, wish to become an Amazon; I was forced to take the oath since I had been found wearing Amazon—Renunciate garb and impersonating one of you. […] I knew that no man would molest a Free Amazon […]*
> *"Tell us,"said Rafaella, "Did you feel it right to take advantage, unearned, of an immunity which other women had won at the point of their knives, and earned by years of renunciation?"*
> *The hostility in her voice made Magda cringe*[1841] *[…]*
>
> – …] Et toi, Margali, pourquoi as-tu voulu devenir Amazone ?
> Magda se félicita d'être interrogée la troisième ; elle réalisait maintenant que le but de cet exercice était de mettre la nouvelle sur la défensive, pour la forcer à justifier sa décision.
> – Au départ, je ne voulais pas devenir Amazone ; j'ai été contrainte à prêter le serment parce que j'ai été surprise portant une tenue d'Amazone… de Renonçante sans l'être. […] Je savais qu'aucun homme ne molesterait une Amazone Libre, dit Magda […]
> – N'avais-tu pas des scrupules à jouir d'une immunité que d'autres femmes avaient conquise à la pointe de leur épée et méritée par des années de renoncement ? demanda Rafaella, d'un ton si hostile que Magda en eut la chair de poule[1842].

Alors que Magda explique qu'elle n'a pas voulu rompre son serment prêté sous la contrainte et qu'elle n'avait « aucun engagement ailleurs[1843] » / "*no commitment elsewhere*[1844]", une autre Amazone réagit aussi vivement que Rafaella.

> *"Commitment!"One of the women pounced on that at once. "Do you think we are simply a place for idle women who have nothing else to do*[1845] *?"*
>
> – Pas d'engagement ! dit l'une des femmes, sautant sur sa réponse. Crois-tu que nous soyons un lieu de repos pour les femmes qui n'ont rien de mieux à faire[1846] ?

[1841] Marion Zimmer Bradley, *Thendara House¸ op. cit.*, p. 82.

[1842] Marion Zimmer Bradley, *La Maison des Amazones, op. cit.*, p. 88.

[1843] *Ibid.*, p. 89.

[1844] Marion Zimmer Bradley, *Thendara House¸ op. cit.*, p. 83.

[1845] *Ibid.*, p. 83.

[1846] Marion Zimmer Bradley, *La Maison des Amazones, op. cit.*, p. 89.

Magda comprend que les Amazones cherchent à « [les] faire sortir de [leurs] gonds, sans doute parce que les Ténébranes sont dressées dès l'enfance à la docilité[1847]. » / "*that* is *what they are trying to do ; probably beacause Darkovan women taught to be so submissive*[1848]."

Une fois cette déconstruction accomplie, les Renonçantes ne devraient être que solidaires avec les femmes non éveillées et chercher à leur faire prendre conscience de leur condition. Mais les plus expérimentées des Renonçantes ont compris que toutes les femmes ne peuvent adopter leur mode de vie si différent des attendus de la société. Au début de *La Chaîne Brisée*, alors que Dame Rohana a embauché Kindra et ses Amazones pour aller sauver la fille d'une parente emprisonnée dans les Villes Sèches, cette dernière laisse vagabonder ses pensées. Heureuse de libérer une enfant, elle pense aux choix, laissés ou non, aux femmes :

> It is worth risk, to take a young maiden from Jalak's hands, from chains to freedom. … Or such freedom as any woman can have in the Domains. *[...] She looked at Rohana, sitting in the ring of Amazons around the fire, eating, listening to the women talk.* I was once very like her : soft, submissive to the only life I knew. I chose to free myself. Rohana chose otherwise. I do not pity her, either. *[...]* that is why the Free Amazons exist, in the final analysis. So that every woman may, at least, know there is a choice for them… that if they accept the restrictions laid upon women, on Darkover, they may do so from choice and not because they cannot imagine anything else[1849]…
>
> *Cela vaut la peine de prendre des risques si c'est pour soustraire une jeune fille aux pattes de Jalak, la libérer de ses chaînes et lui offrir la liberté.*
> *… Ou du moins, la liberté relative qu'une femme peut connaître dans les Domaines.* […] Elle porta ses regards sur Rohana, assise dans le cercle des Amazones autour du feu, qui mangeait en écoutant parler les femmes. *Je lui ressemblais beaucoup, jadis : j'étais douce, résignée à la seule vie que je connaissais. J'ai choisi de m'affranchir. Rohana a fait un choix différent. Mais je n'ai pas pitié d'elle, non plus.* […] *c'est pour cela que les Amazones Libres existent en dernière analyse. Pour que chaque femme puisse, au moins, savoir que ses semblables ont le choix… et que si elles acceptent les contraintes imposées aux femmes sur Ténébreuse, ce puisse être à la suite d'un choix et non pas faute d'imaginer quoi que ce soit d'autre*[1850]*…*

Finalement, les Renonçantes expérimentées, comme Kindra, comprennent que toutes les femmes ne peuvent les suivre et adhérer à leur mode de vie. Le combat des Amazones n'est pas tant de libérer toutes les femmes de leurs chaînes mais de leur offrir la *possibilité* d'un choix de vie différent par leur seule existence. Le dépassement de l'affrontement entre Amazones et Ténébranes permet à Kindra et Rohana de devenir amies malgré leur différence. Toutefois, les

---

[1847] *Ibid.*, p. 89.

[1848] Marion Zimmer Bradley, *Thendara House*¸ *op. cit.*, p. 83.

[1849] Marion Zimmer Bradley, *The Shattered Chain*, *op. cit.*, p. 20-21.

[1850] Marion Zimmer Bradley, *La Chaîne Brisée*, *op. cit.*, p. 27-28.

exemples de telles amitiés sont rares dans les trois volumes consacrés à cette guilde (*La Chaîne Brisée*, *La Maison des Amazones*, *La Cité Mirage*) et les relations entre ces deux groupes de femmes restent caractérisées par l'incompréhension et l'animosité.

De façon générale, ces personnages de guerrières portent leur différence en étendard : la vie proposée aux femmes leur apparaît insipide et elles souhaitent à tout prix l'éviter. C'est le cas de Kaede dans la saga *Le Clan des Otori* de Lian Hearn. Sans être véritablement une guerrière, Kaede développe une conscience aiguë de la condition féminine dans le Japon féodal décrit par l'autrice. Cette conscience suscite chez elle colère et désir de pouvoir. Dans le deuxième tome, après avoir tué un homme pour la première fois, Kaede prend conscience de ce qui la distingue des autres femmes et l'individualise : elle ne peut plus et ne veut plus satisfaire les attentes de la société la concernant.

> *Arai's physical size and strength made her quail inwardly, reminding her of that moment of helplessness in Iida's arms, of the strength of men who could force women in any way they wanted.* Never let them use that strength, *came the thought, and then,* Always be armed. *A taste came into her mouth, as sweet as persimmon, as strong as blood, the knowledge and taste of power. Was this what drove men to clash […] and destroy each other? Why should a woman not have that too*[1851] *?*
>
> La taille et la force physique d'Araï la faisaient défaillir intérieurement en lui rappelant l'instant de désarroi qu'elle avait vécu sous l'étreinte d'Iida, la vigueur des hommes qui leur permettait de soumettre les femmes à toutes leurs volontés. « Il ne faut à aucun prix les laisser faire usage de cette force, pensa-t-elle. Et il faut toujours être armée. » Elle sentit dans sa bouche un goût aussi doux que celui du kaki, aussi puissant que celui du sang : la conscience et la saveur du pouvoir. Était-ce lui qui poussait les hommes à se battre […], à se détruire les uns les autres ? Pourquoi une femme n'y goûterait-elle pas à son tour[1852] ?

Kaede n'agit pas comme une femme, ne réagit plus comme une femme et n'a plus « l'impression d'être une femme[1853] » / "*she hardly felt like a woman anymore*[1854]" :

> *[…] she gazed frankly at him. She knew women were supposed to keep their eyes cast down in the presence of men but she hardly felt like a woman anymore. She wondered if she would ever be that sort of woman again*[1855].
>
> […] elle le regarda bien en face. Elle savait que les femmes étaient censées garder les yeux baissés en présence des hommes, mais elle n'avait plus guère l'impression

[1851] Lian Hearn, *Grass of his pillow*, *op. cit.*, p. 9-10.

[1852] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, Les Neiges de l'exil*, *op. cit.*, p. 27.

[1853] *Ibid.*, p. 307.

[1854] Lian Hearn, *Grass of his pillow*, *op. cit.*, p. 244.

[1855] *Ibid.*, p. 244.

> d'être une femme et elle se demandait si elle retrouverait jamais des sentiments conformes à son sexe[1856].

Si ces femmes ne sont pas à l'aise avec leurs consœurs, ne parvenant pas à comprendre leur soumission et les méprisant parfois pour leur choix de vie, elles se trouvent parfois plus d'affinités avec les hommes[1857] : leur mode de vie et leur franc parler – un trait de caractère considéré comme masculin en opposition aux femmes et leur hypocrisie supposée – ne sont pas incompatibles avec l'intégration de certaines guerrières à leur groupe. Nous l'avons montré ailleurs, une fois leur valeur manifestée et reconnue, elles parviennent à trouver leur place parmi les hommes de guerre. C'est ainsi parmi les hommes de l'ost du chevalier Sanglier que Chien du Heaume passe l'hiver : elle est accueillie comme une amie, une « camarade » par les hommes :

> Ici, entre les braises, Chien prit ses souvenirs de cet hiver-là ; il avait beau être glacé et lugubre, c'était le premier depuis longtemps qu'elle passait entre des murailles sûres, et les éclats de rire des hommes tintaient à ses oreilles, […] Les hommes l'avaient prise sous leur aile comme font les oiseaux avec ceux qu'ils s'en veulent protéger ; comme elle n'avait qu'un sac pour tout bagage à son arrivée, les guerriers de l'ost voulurent équiper leur nouvelle camarade et lui donnèrent leurs vêtements trop petits ou trop usés[1858].

Notre corpus présente également plusieurs capitaines de troupes mercenaires qui reconnaissent et intègrent pleinement ces femmes parmi elles, les acceptant comme leur cheffe. C'est le cas de Cendres dans les romans de Mary Gentle ou encore d'Axelle dans *Royaume de vent et de colères*. Alors qu'elle a commencé à guerroyer en se travestissant, son identité est découverte. Mais les hommes l'acceptent et la choisissent lorsqu'un nouveau capitaine doit être nommé à la mort de son père :

> La succession aurait pu poser problème. Tourne-en-rond voulait rester sergent, mais N'a-qu'un-œil était le bras droit de mon père. Il aurait pu légitimement revendiquer la tête du Chariot. Je m'attendais d'ailleurs à ce qu'il le fasse quand il est venu me trouver.
> – Les gars veulent que ce soit toi.
> – Je ne veux pas de leur compassion.

[1856] Lian Hearn, *Le Clan des Otori, Les Neiges de l'exil*, *op. cit.*, p. 307.

[1857] Cette affirmation n'est pas pertinente pour toutes les héroïnes de notre corpus – nous avons eu l'occasion d'étudier le cas des guerrières solitaires. Celles qui ont connu des violences masculines ne sont pas plus à l'aise avec les hommes qu'avec les femmes. Deidra par exemple (*La Tueuse de dragons*) vit dans la solitude.

[1858] Justine Niogret, *Chien du Heaume*¸ *op. cit.*, p. 31-32.

> – Tu te trompes, Axelle. Ils ne veulent pas de la fille du capitaine. Ils veulent l'Africaine à l'espadon[1859].

Les autres combattantes dissimulant leur sexe sous un travestissement parviennent aussi à gagner le respect de leurs compagnons d'armes tant que le secret est maintenu. Sorenz (*Les Seigneurs de Bohen*) ne révèle son hermaphrodisme qu'à Sainte-Étoile et réussit à maintenir secrète sa particularité jusqu'à sa mort. Alors qu'il agonise à cause de la gangrène dans son lit, ses hommes lui restent fidèles, ces « grands gaillards autour de lui en avaient le cœur qui se serrait[1860] ». Auraient-ils éprouvé la même émotion en connaissant la vérité sur leur chef ? On peut émettre l'hypothèse que leur relation à Sorenz en aurait été modifiée, comme c'est le cas entre Ryko et Eona dans *Eon et le douzième dragon*. Lorsque Dame Dela apprend qu'Eon est en réalité une femme, elle se charge de l'annoncer au guerrier en faisant ce commentaire sur l'effet possible de cette information : « Cette nouvelle va le tuer[1861] » / "*This is going to kill him*[1862]". Si Ryko ne succombe pas, son attitude change complétement vis-à-vis d'Eona : il ne la regarde plus, ne lui adresse plus la parole, bref il l'ignore. Néanmoins il continue à la servir, comme elle le constate lorsque l'Empereur demande à Ryko de chevaucher à ses côtés :

> *Ryko strode forwards, his eyes sliding over mine as he approached the horse. […] He'd kept his word and returned to guard me, but we had not spoken beyond orders and his manner was still cold*[1863].
>
> Le géant s'approcha à grands pas, sans m'accorder un regard. […] Il avait tenu parole et était revenu pour me protéger. Néanmoins, nous n'avions échangé aucune parole, en dehors des ordres nécessaires[1864].

Qu'elles dissimulent ou non leur identité de genre, ces guerrières souhaitent être reconnues pour leurs valeurs et leurs compétences militaires, au même titre que les hommes. Mais on a l'impression de retrouver ici, dans cette opposition entre la guerrière et les autres femmes, l'archétype de la virago, qui s'éloigne de sa nature de femme. Les exemples de solidarité féminine et de compréhension des choix de vie de chacune sont rares. Cette volonté de ne pas être considérée selon leur genre, mais selon leurs mérites et leur efficacité démontre

---

[1859] Jean-Laurent Del Soccoro, *Royaume de vent et de colères, op. cit.*, p. 134-135.

[1860] Estelle Faye, *Les Seigneurs de Bohen, op. cit.*, p. 628.

[1861] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon, op. cit.*, p. 462.

[1862] Alison Goodman, *Eon Rise of the Dragoneye, op. cit.*, p. 329.

[1863] *Ibid.*, p. 488.

[1864] Alison Goodman, *Eon et le douzième dragon, op. cit.*, p. 488-489.

une farouche envie d'égalité - une égalité qui semble pouvoir advenir dans certains romans de notre corpus grâce à ce qu'on pourrait appeler l'indifférenciation des sexes.

b. L'émergence d'une fantasy égalitaire et d'une indifférenciation des sexes ?

Ces dernières réflexions sur ce que pourrait être une fantasy égalitaire nous ont été inspirées par les réponses de Robin Hobb à notre questionnaire rapidement évoqué plus haut. Cette autrice de longues sagas comme *L'Assassin Royal* ou *Les Aventuriers de la mer* nous a semblé avoir à cœur de présenter des personnages féminins forts qui ont tout simplement le droit de mener une existence faite de pouvoir, de combat et d'aventures. *L'Assassin Royal* se déroule dans le royaume des Six-Duchés, gouverné au début de la saga par le roi Subtil. Le personnage principal est un jeune garçon, nommé FitzChevalerie car il s'agit d'un enfant illégitime du prince aîné nommé Chevalerie. Lorsque l'existence de Fitz est découverte, son père renonce au trône et meurt peu de temps après. Le jeune enfant est élevé au château et reçoit divers enseignements afin de devenir un assassin au service de son grand-père et roi. Nous avons déjà pu évoquer l'importance d'Hod, la maîtresse d'armes qui donne quelques leçons au jeune garçon. Si ce dernier s'attendait à être formé par un homme, nul autour de lui ne remet en cause la fonction d'Hod. Plus étonnant encore pour les lecteurs de fantasy épique, la garde royale est mixte. Nous avons déjà évoqué cet état de fait qui ne suscite ni étonnement ni remise en cause de la part des personnages[1865]. Ainsi lorsque, dans le deuxième tome, Fitz assiste à des préparatifs en vue d'une chasse aux forgisés[1866], il constate que c'est la mixité qui prévaut :

> *The whole keep was astir early the next day. There was a fevered, almost festival air in the courtyard as Verity'personnal guard and every warrior who had no scheduled duties that day massed for a hunt. […] Soldiers young and old, male and female strutted and laughed aloud, bragging of past confrontations, comparing weapons, building spirit for the hunt*[1867].
>
> Tôt le lendemain matin, le château était en ébullition. Il y avait une atmosphère fiévreuse, voire presque festive dans la cour tandis que la garde personnelle et tous les guerriers qui n'avaient rien de prévu ce jour-là se rassemblaient pour la chasse. […] Des soldats, jeunes, vieux, hommes, femmes, fanfaronnaient, éclataient de rire

[1865] Chapitre 2. 2. B. a. Violence de carrière ou d'occasion, p. 304.

[1866] Le Royaume des Six-Duchés est régulièrement attaqué par les Pirates Rouges. Ces derniers enlèvent des villageois pendant leurs raids puis les redéposent sur place transformés. Les « forgisés » ne sont plus eux-mêmes et attaquent tout ceux qu'ils croisent, un peu à la façon des zombies dans les films d'horreur.

[1867] Robin Hobb, *Royal Assassin, op. cit.*, p. 145.

> en se vantant de combats passés, comparaient leurs armes et s'excitaient mutuellement pour la chasse à venir[1868].

Ces personnages restent secondaires mais, à travers de tels détails, Robin Hobb compose un univers fictionnel médiéval plus égalitaire que ceux dont le lectorat a pris l'habitude. Le fonctionnement du système de succession peut également surprendre ce même lectorat car il va à l'encontre de la loi salique, classiquement mise en place dans les univers imaginaires médiévaux, alors même qu'elle n'a pas été appliquée en Grande-Bretagne :

> *In some kingdoms and lands, it is the custom that male children will have precedence over female in matters of inheritance. Such has never been the case in the Six duchies. Titles are inherited solely by order of birth*[1869].
>
> Dans certains royaumes et nations, la coutume accorde aux enfants mâles la préséance sur les filles en matière de succession. Cela n'a jamais été le cas dans les Six-Duchés ; les titres ne s'y transmettent que par ordre de naissance[1870].

Un autre royaume ne considère que le droit d'aînesse pour désigner les héritiers : celui des Montagnes, contrée d'origine de Kettricken, l'épouse du roi-servant[1871] Vérité. La jeune femme, au physique atypique pour les Six-Duchés et aux valeurs encore plus atypiques, ne se comporte pas comme la cour, Fitz ou Vérité, l'attendent d'une reine-servante. Il s'agit d'une femme musclée, qui sait se battre et tenir une épée, comme le constate avec étonnement Fitz, alors qu'il découvre sa réaction efficace lors d'une attaque des forgisés :

> *What I saw made no sense to me, but that did not prevent my responding. I did not ask myself what my Queen-in-Waiting was doing out here, at night, […] Rather, I found myself admiring how she kept her seat and set her horse to wheeling as she kicked and slashed at the men who tried to drag her down. […]*
> *I watched as in a dream as Kettricken seized her attacker by the hair and leaned his head back that she might cut his throat. […] I swung my short sword at the last one, but missed. Kettricken did not. Her short knife danced in, and punched through jerkin and ribcage and into his lung, and out again as swift. She kicked him away*[1872].
>
> Ce que je voyais n'avait aucun sens, mais cela ne m'avait pas empêché de réagir ; loin de me demander ce que ma reine-servante faisait là, en pleine nuit, […] j'admirai sa façon de conserver son assiette tout en faisant volter sa monture et en donnant des coups de pied et d'épée aux hommes qui cherchaient à la faire tomber. […]
> Comme dans un rêve, je vis Kettricken saisir son assaillant par les cheveux et lui tirer la tête en arrière afin de lui trancher la gorge. […] Je voulus porter un coup de

---

[1868] Robin Hobb, *L'Assassin du roi, op. cit.,* p. 218-219.

[1869] Robin Hobb, *Assassin's Apprentice, op. cit.,* p. 76.

[1870] Robin Hobb, *L'Apprenti assassin, op. cit.,* p. 114. Ces explications apparaissent en italique en début de chapitre, rappelant au lecteur que c'est Fitz qui narre son histoire et celle des Six-Duchés.

[1871] Le prince héritier des Six-Duchés porte le titre de roi-servant car il aide le roi en titre en attendant de prendre sa succession. En anglais, le titre est plus explicite : *King-in-Waiting*.

[1872] Robin Hobb, *Royal Assassin, op. cit.,* p. 136-137.

> taille au dernier homme, mais le manquai. Pas Kettricken : son poignard court lui transperça le pourpoint, les côtes et le poumon, puis ressortit aussitôt. Elle se débarrassa du cadavre d'un coup de pied[1873].

Les personnages féminins puissants sont encore plus nombreux dans la saga *Les Aventuriers de la mer :* nous avons précédemment pu étudier le personnage principal, Althéa, dont la famille se défait après la mort de son père, le capitaine Vestrit. Alors qu'Althéa espérait lui succéder et prendre le commandement du navire familial, ce dernier échoit officiellement à sa sœur aînée, mais à son beau-frère dans les faits. Dès lors, la jeune femme aura pour objectif de récupérer « son » héritage. Dans cette saga, qui se déroule dans le même univers fictionnel que *L'Assassin royal*, mais dans une autre région du monde, Robin Hobb décrit une société dont les us et coutumes sont en train d'évoluer de manière défavorable pour les femmes. Jadis, les femmes de Terrilville, ville marchande prospère, avaient du pouvoir et pouvaient être capitaines de leur navire, comme l'était l'arrière-grand-mère d'Althéa. Mais, influencée par les traditions de l'empire voisin, les Marchandes se sont peu à peu retirées des affaires pour se faire femmes au foyer et s'occuper de la famille. Le lecteur est donc confronté à une société devenue récemment patriarcale.

> *Great Grandma Vestrit had commissioned her, had signed away the lien against the family's holdings that her father Ephron was still paying off. That was back when women could still do such things without creating a scandal, back before the stupid Chalcedean custom of showing one's wealth by keeping one's women idle had taken hold in Bingtown*[1874].
>
> C'était l'arrière-grand-mère Vestrit qui avait commandé la fabrication du navire et signé le droit de nantissement contre les biens de la famille, droit que le père d'Althéa, Ephron, payait toujours. Cela se passait en une époque où les femmes pouvaient encore se permettre de telles attitudes sans soulever le moindre scandale, avant que la coutume stupide venue de Chalcède, voulant qu'on fît étalage de sa fortune en maintenant son épouse dans l'oisiveté, eût pris racine à Terrilville[1875].

En refusant le destin qu'on lui propose, Althéa s'oppose frontalement aux nouvelles règles qui régissent la vie des femmes depuis quelques générations. Mais elle n'est pas la seule femme à louvoyer entre les règles de vie nouvelles qui se mettent en place. Sa mère, Ronica, est une femme d'affaires et son père a toute confiance en elle, situation qui commence à heurter la bonne société.

> *It was not that unusual for wives to manage the wealth they brought with them as dowries, and many of the women in time quietly handled substantially more than*

[1873] Robin Hobb, *L'Assassin du roi, op. cit.*, p. 206-207.

[1874] Robin Hobb, *Ship of Magic, op. cit.*, p. 52-53.

[1875] Robin Hobb, *Le Vaisseau magique, op. cit.*, p. 89.

> *that, but when Ephron Vestrit openly turned over the directing of almost all his holdings to his young wife, it near scandalized Bingtown. It was no longer the fashion for women to take a hand in the financial end of things*[1876] *[…]*
>
> Qu'une épouse gère la fortune qu'elle apportait en dot n'avait rien d'inhabituel, et bien des femmes autrefois s'occupaient discrètement de bien plus que cela ; mais, quand Ephron Vestrit avait remis ouvertement la direction de toutes ses propriétés à sa jeune épouse, Terrilville s'en était montrée presque scandalisée. Il n'était plus à la mode que les femmes prennent part à l'aspect financier des affaires[1877] […]

Le lecteur suit ainsi différents parcours de femmes en quête d'indépendance et de liberté, ce qui nous avait laissé supposer que Robin Hobb revendiquerait une œuvre d'inspiration féministe, à la façon de Manon Fargetton ou de Marion Zimmer Bradley. Mais cette autrice s'attache d'abord à construire des personnages complexes dans des environnements sociaux diversifiés et elle se refuse à les élaborer en fonction de catégories pré-établies et nécessairement limitées et limitantes :

> *I do not think of my characters in limited categories. I would not describe Fitz as a male assassin, for example. That is too limiting of a way to think about him. I would not describe Starling as a female minstrel, nor label Molly as a female beekeeper*[1878].

À la question, que nous avions posée « On dit souvent que la fantasy est affaire de garçons. Qu'en pensez-vous ? », la plupart des auteurs dénonçaient, on l'a souligné, un cliché tout en soulignant la prédominance des hommes, que ce soit dans les personnages de fantasy ou chez les auteurs. Robin Hobb, quant à elle, souligne l'existence de femmes en fantasy depuis longtemps, citant *Jirel de Joiry* ou encore *Red Sonia*, mais aussi les contes de fées, ce qui lui permet de préciser sa propre conception de la fantasy, très large :

> *To be honest, I don't think I've ever heard anyone say that. As a reader, I think that you can find whatever you are looking for in fantasy. Here, from the 1930's is Jirel of Joiry, a female character that I am sure you would consider a female warrior. Red Sonia is a character that also appears in the pulps, written by Robert Howard back in the 1930's. I am confident that if I wished to do so, I could completely fill a bookcase with books that were only about female fantasy characters.*
> *What do we call 'fantasy'? Do we include fairy tales and myths? Certainly, in Greek, Roman and Norse mythology, we have many strong females. And most of the fairy tales where the character has a name are about girls or women. Little Red Riding Hood, Sleeping Beauty, Cinderella, Beauty and the Beast… it seems to me that for*

[1876] Robin Hobb, *Ship of Magic, op. cit.*, p. 74.

[1877] Robin Hobb, *Le Vaisseau magique, op. cit.*, p. 119-120.

[1878] Annexes : Réponse de Robin Hobb, p. 522. Nous traduisons : « Je ne pense pas à mes personnages dans des catégories limitées. Je ne décrirais pas Fitz comme un homme assassin, par exemple. C'est une façon trop restrictive de penser à lui. Je ne décrirais pas Astérie comme une femme ménestrel, ni qualifierais Molly d'apicultrice. »

most of those kind of tales, women are always the center of the story. I think it might be because women were most often the story tellers[1879].

Bien que ne considérant pas la fantasy comme un genre littéraire à conquérir pour les femmes, Robin Hobb a contribué à l'émergence d'une fantasy différente des univers patriarcaux traditionnels en créant des sociétés discrètement égalitaires ou bien des personnages luttant ou jouant avec les codes qu'on tente de leur imposer. Son cas n'est pas isolé : d'autres auteurs de notre corpus ont choisi de développer des univers de fantasy égalitaires. C'est le cas de l'empire de Gwendalavir, crée par Pierre Bottero dans ses différentes sagas[1880]. Bien qu'il soit gouverné par un homme, cet empire n'interdit pas aux femmes d'accéder à des rangs prestigieux et puissants : l'Imagination, univers parallèle dans lequel les « dessinateurs » peuvent arpenter les Spires pour créer toute sorte d'objets ou phénomènes, n'est pas réservé aux hommes. Les femmes peuvent y dessiner, telle l'héroïne Ewilan, et intégrer un ordre « regroupant les plus puissants dessinateurs, les Sentinelles, […] chargé de veiller sur les Spires. Au nombre de douze, ces hommes et ces femmes ont toujours consacré leur vie et leur don à l'Empire[1881]. » Une autre guilde de Gwendalavir est particulièrement mise en avant par Pierre Bottero : celle des marchombres. Ellana, qui accompagne Ewilan dans sa quête – avant de devenir l'héroïne de sa propre trilogie – fait partie de cette guilde mixte dont les plus éminents membres sont des hommes et des femmes. L'empire est malgré tout dirigé par un homme, tout comme La Citadelle des Marches du Nord dont les habitants, les Frontaliers, gardent la frontière de l'empire. Enfin Siam est la seule guerrière nommée et semble être une exception parmi les Frontaliers. L'égalité hommes-femmes n'est donc pas parfaite dans l'empire de Gwendalavir et elle ne l'est pas non plus dans le royaume des Six-Duchés. Si les femmes ont des possibilités

[1879] Annexes : Réponse de Robin Hobb, p. 514. Nous traduisons : « Pour être honnête, je ne pense pas avoir jamais entendu quelqu'un dire ça. En tant que lecteur, je pense que vous pouvez trouver tout ce que vous cherchez dans la fantasy. À partir des années 1930, Jirel of Joiry, un personnage féminin que vous considéreriez certainement comme une guerrière. Red Sonia est un personnage qui apparaît également dans les pulps, écrits par Robert Howard dans les années 1930. Je suis persuadée que si je le souhaitais, je pourrais remplir complètement une bibliothèque avec des livres qui ne concerneraient que des personnages féminins fantastiques. Qu'appelons-nous « fantasy » ? Incluons-nous les contes de fées et les mythes ? Certes, dans la mythologie grecque, romaine et nordique, nous avons beaucoup de femmes fortes. Et la plupart des contes de fées où le personnage a un nom parlent de filles ou de femmes. Le Petit Chaperon Rouge, La Belle au Bois Dormant, Cendrillon, La Belle et la Bête… il me semble que pour la plupart de ce genre de contes, les femmes sont toujours au centre de l'histoire. Je pense que c'est peut-être parce que les femmes étaient le plus souvent les conteurs. »

[1880] *La Quête d'Ewilan*, *Les mondes d'Ewilan*, *Le Pacte des Marchombres*.

[1881] Pierre Bottero, *D'un monde à l'autre*, *op. cit.*, p. 128.

de carrière dans les armes et si elles ne sont pas exclues du pouvoir, elles apparaissent toutefois limitées dans leurs actions et leur mode de vie par la notion de « réputation » : la chasteté d'une jeune fille, puis la fidélité d'une femme mariée demeurent essentielles pour qu'elles soient respectées et considérées. Les exemples de telles limites morales sont nombreux dans le premier cycle de *L'Assassin Royal :* Molly et Fitz craignent ainsi la découverte de leur liaison et la déconsidération que subirait alors la jeune fille (et non Fitz) ; des rumeurs concernant l'infidélité de la reine Kettricken sont lancées par son beau-frère Royal pour la discréditer. Autres inégalités évoquées par les romans : les conséquences pour les femmes de rapports sexuels imposés par la force. Mentionnons la situation et les tristes confidences d'Astérie, ménestrelle rencontrée par Fitz alors qu'il tente de rejoindre Kettricken à Jhaampe, la capitale du royaume des Montagnes. Elle lui raconte ici les violences qu'elle a subies lors d'une attaque et la grossesse qu'elle doit désormais assumer, dans son cas en la refusant :

> *Her voice went flat, losing its music. 'At the fall of Dimitry Keep, Fitz, they left me for dead. And I lay there among the dead, sure that I would die soon, for I could not imagine continuing to live. […] I lived, and was better off than many. Until two months later. By then I was sure that what had been done to me was worse than killing me. I knew I carried a child fathered by one of those creatures*[1882] *'.*
>
> Sa voix se fit monocorde. « À la chute de Château-Basin, Fitz, on m'a laissée pour morte, et je suis restée au milieu des cadavres, certaine de mourir bientôt car je n'imaginais pas de continuer à vivre. […] J'avais survécu et je pensais m'en tirer mieux que beaucoup – jusqu'à ce que, deux mois plus tard, j'aie acquis la certitude que ce qu'on m'avait infligé était pire que la mort : je savais que je portais un enfant engendré par une de ces créatures[1883] ».

Astérie parvient à avorter de ce fœtus mais devient stérile. Par conséquent elle n'a plus d'autres choix que de travailler pour vivre, car « nul homme ne veut d'une femme stérile pour épouse[1884] » / "*No man wants a barren woman to wed*[1885]". À l'occasion de cette conversation où Fitz découvre que la ménestrelle a été violée, Astérie et lui échangent sur la façon dont l'opinion générale envisage le viol des femmes de manière sélective :

> *'I did not understand. When you said Burl's soldiers had raped some of the women… I did not know you had suffered that.'*

[1882] Robin Hobb, *Assassin's Quest, op. cit.,* p. 649.

[1883] Robin Hobb, *La Reine solitaire, op. cit.,* p. 120-121.

[1884] *Ibid.,* p. 120.

[1885] Robin Hobb, *Assassin's Quest, op. cit.,* p. 649.

> *'Oh !' Her voice was very small. 'I had thought you deemed it unimportant. I have heard it said in Farrow that rape bothers only virgins and wives. I thought perhaps you felt that to one such as I, it was no more than my due*[1886]*.'*
>
> « Je n'avais pas compris. Quand vous avez annoncé que les soldats de Ronce avaient violé certaines des femmes… j'ignorais que vous en faisiez partie.
> – Ah ! fit-elle d'une toute petite voix. Et moi, j'ai cru que vous n'y attachiez pas d'importance. J'ai entendu des gens en Bauge affirmer que le viol ne gêne que les vierges et les femmes mariées ; je pensais que, de votre point de vue, une traînée comme moi n'avait eu que ce qu'elle méritait[1887].

Alors qu'elles vivent de manière plus libre et indépendante, les femmes du royaume des Six-Duchés sont tout de même jugées par la société sur la base de leurs mœurs. Créer une société parfaitement égalitaire semble utopique, mais de telles tentatives enrichissent la fantasy, notamment lorsque les auteurs proposent aux lecteurs un autre sujet de réflexion, celui de l'indifférenciation des sexes. Nous entendons par là la possibilité pour les auteurs de ne pas caractériser un personnage selon un genre masculin ou féminin mais de proposer des personnages « transfuges de sexe[1888] » qui permettent au lecteur une ouverture et une réflexion difficiles à engager lorsque l'on est cisgenre[1889]. Robin Hobb a ainsi conçu un personnage dont les autres personnages comme les lecteurs ignorent l'identité de genre : le Fou[1890]. Fitz, encore enfant, rencontre cette jeune personne offerte au roi Subtil pour être son bouffon. Dès sa première apparition, le Fou est caractérisé par son étrangeté :

> *The King's new Fool, but recently acquired, pattered after them, pale eyes agoggle in an eggshell face. He was so strange a creature, with his pasty skin and motley all of blacks and whites, that I scarce dared to look at him*[1891].
>
> Le nouveau bouffon du roi, fraîchement acquis, trottinait derrière eux, avec ses pâles yeux globuleux et son visage crayeux. C'était une créature si étrange, avec son teint de papier mâché et sa livrée noire et blanche, que j'osai à peine le regarder[1892].

[1886] *Ibid.*, p. 650.

[1887] Robin Hobb, *La Reine solitaire*, *op. cit.*, p. 122.

[1888] Emmanuel Beaubatie (dir.), « Conclusion. *Break the binary* », *Transfuges de sexe. Passer les frontières du genre*, Paris, La Découverte, « Sciences humaines », 2021, p. 168. En ligne : https://www.cairn.info/transfuges-de-sexe--9782348057373-page-167.htm, consultée le 09 juillet 2021.

[1889] Se dit d'un individu dont le genre est en accord avec le sexe.

[1890] Alors que Robin Hobb a choisi de mettre une majuscule à "*Fool*", la traduction française n'a pas respecté ce choix. Si nous avons suivi le texte de la tradition éditée pour les citations, nous avons donc fait le choix dans notre analyse de conserver la majuscule originelle.

[1891] Robin Hobb, *Assassin's Apprentice*, *op. cit.*, p. 45.

[1892] Robin Hobb, *L'Apprenti assassin*, *op. cit.*, p. 70.

Le substantif « créature » est significatif : dès sa première apparition, le Fou semble être plus qu'humain. Nous avons évoqué le procédé narratif propre à cette saga : c'est un Fitz plus âgé qui retrace sa vie depuis son enfance. Chaque début de chapitre le rappelle par un court passage en italique dans lequel le Fitz narrateur commente un évènement historique, donne des précisions sur les us et coutumes des Six-Duchés ou d'autres royaumes ou brosse des portraits de personnages. Ainsi dès le début de la saga, le Fitz narrateur explique que le mystère entourant le Fou concerne entre autres son identité de genre :

> *In the matter of the Fool, that which we do not know is almost more significant than that which we do. […] The gender of the Fool has been disputed. When directly questioned on this matter by a younger and more forward person than I am now, the Fool replied that it was no one's business but his own. So I concede*[1893].
>
> Lorsque l'on parle du fou, ce que nous ignorons est presque plus significatif que ce que nous savons. […] On a beaucoup débattu du sexe du fou. Quand, plus jeune et plus direct que je ne le suis aujourd'hui, je l'interrogeai sur la question, il me répondit que cela ne regardait personne d'autre que lui-même. Ce dont je conviens[1894].

Si le Fitz narrateur semble philosophe et peu curieux sur le sujet, ce n'est pas le cas du Fitz personnage, effectivement plus jeune et perturbé par l'ambivalence du Fou. Alors que le jeune héros, accompagné de Kettricken, d'Astérie et du Fou, voyage afin de retrouver le roi Vérité, prétendu décédé, la question du genre du Fou perturbe leur quête. La ménestrelle est très curieuse à propos du Fou et pose de nombreuses questions à Fitz. Celui-ci s'agace de cet interrogatoire et « lui demand[e] ce qui la passionn[e] tant chez le fou[1895] » / "*demand[e] to know exactly what it was about him that fascinat[e] her so*[1896]". Astérie lui répond alors ceci : « le fou est une femme, et elle est amoureuse de vous[1897] » / "*The Fool is a woman, and she is in love with you*[1898]". Fitz trouve cette idée complétement ridicule mais, face à la jalousie d'Astérie, il demande au Fou de clarifier la situation.

> *'Why do you allow Starling to believe you are a woman?'*
> *He turned to me, waggled his eyebrows and blew me a kiss. 'And am I not, fair princeling?'*
> *'I'm serious,' I rebuked him. 'She thinks you are a woman and in love with me. She tought that we had a tryst last night.'*
> *'And did we not, my shy one?' He leered at me outrageously.*

[1893] Robin Hobb, *Assassin's Apprentice*, *op. cit.*, p. 140-141.

[1894] Robin Hobb, *L'Apprenti assassin*, *op. cit.*, p. 204-205.

[1895] Robin Hobb, *La Voie magique*, *op. cit.*, p. 361.

[1896] Robin Hobb, *Assassin's Quest*, *op. cit.*, p. 550.

[1897] Robin Hobb, *La Voie magique*, *op. cit.*, p. 361.

[1898] Robin Hobb, *Assassin's Quest*, *op. cit.*, p. 551.

'Fool,' I said warningly.
'Ah.' He sighed suddenly. 'Perhaps the truth is, I fear to show her my proof, lest ever afterwards she find all other men a disappointment.' He gestured meaningfully at himself.
I looked at him levelly until he grew sober. 'What does it matter what she thinks? [...] That is one thing that in all my years among your folk I have never become accustomed to. The great importance that you attach to what gender one is.'
'Well it is important…' I began.
'Rubbish!' he exclaimed. 'Mere plumbing, when all is said ans done. Why is it important?'
I stared at him, at a loss for words. It all seemed so obvious to me as to not need saying[1899].

« Pourquoi laisses-tu Astérie croire que tu es une femme ? »
Il se tourna vers moi, fit bouger ses sourcils de haut en bas et m'envoya un baiser.
« Mais ne suis-je pas belle, jeune prince ?
– Je ne plaisante pas ! Elle te prend pour une femme et elle est persuadée que tu es amoureux de moi. Elle s'imagine que nous avions un rendez-vous galant hier soir.
– Et ce n'était pas le cas, grand timide que tu es ? » Il me lança une œillade appuyée.
« Fou… dis-je d'un ton menaçant.
– Ah ! » Il soupira soudain. « Peut-être la vérité est-elle que je crains de lui montrer ma preuve, de peur qu'ensuite tous les hommes ne la déçoivent », fit-il en se désignant d'un geste sans équivoque.
Je le regardai dans les yeux jusqu'à ce qu'il reprenne son sérieux. « Quelle importance, ce qu'elle croit ? fit-il. […] Depuis le temps que je vis parmi vous, c'est la seule chose à laquelle je n'ai jamais pu m'habituer : l'importance que vous attachez au sexe de chacun.
– Pourtant, il est important de… »
Il m'interrompit. « Fadaises ! s'exclama-t-il. C'est une question de tuyauterie, ni plus ni moins. En quoi est-ce important ? »
Je le dévisageai, incapable de trouver une réponse ; pour moi, c'était tellement évident que cela allait sans dire[1900].

L'identité de genre du Fou intéresse Astérie, mais aussi Fitz, car elle redéfinirait l'amour qu'ils se portent l'un à l'autre, comme l'admet le jeune assassin à court d'arguments :

'It is only that she thinks that you love me,' I tried to explain.
He gave me an odd look. 'I do.'
'I mean, as a man and a woman love.'
He took a breath. 'And how is that?'
'I mean…' It half-angered me that he pretended not to understand me. 'For bedding. For…'
'And is that how a man loves a woman, [...] for bedding [...] You are confusing plumbing and love again[1901]*.'*

« Elle croit que tu m'aimes, voilà tout », dis-je pour me justifier.
Il m'adressa un regard étrange. « Mais c'est vrai.
– Non, enfin, comme une femme aime un homme. »
Il prit une inspiration. « Et comment est-ce ?

[1899] *Ibid.*, p. 634-635.

[1900] Robin Hobb, *La Reine solitaire*, *op. cit.*, p. 100-101.

[1901] Robin Hobb, *Assassin's Quest*, *op. cit.*, p. 636.

– Je veux dire… » J'étais presque en colère qu'il fît semblant de ne pas comprendre.
« En couchant ensemble, en…
– C'est comme ça qu'un homme aime une femme ? En couchant avec elle ? […] Tu recommences à confondre amour et tuyauterie[1902] ».

La discussion entraîne Fitz au-delà de la question de l'identification sexuelle du Fou et permet également au lecteur, potentiellement aussi jeune que le héros, de réfléchir sur l'amour et l'importance qu'on attribue au genre des humains qui nous entourent. Le Fou conclut cette conversation par une pirouette humoristique[1903] et son mystère reste entier tandis que son importance dans cette saga s'accroît puisqu'il est le Prophète Blanc et Fitz son Catalyseur, censés « remettr[e] le temps sur la bonne voie[1904] » / "*put time in its proper course*[1905]". Un tel personnage nous semble ouvrir une voie intéressante aux auteurs, à savoir la création de personnages au genre inconnu ou fluctuant qui ne détermine pas leur destin. Le lecteur peut également reconnaître le Fou dans un autre personnage des *Aventuriers de la mer*, Ambre, le personnage qui aide Althéa à se travestir[1906]. Homme ou femme, la question n'est jamais tranchée et n'est finalement pas intéressante pour le lecteur.

Estelle Faye semble s'être engagée dans cette voie lorsqu'elle a imaginé l'un des personnages de son roman *Les Seigneurs de Bohen*. Au début de ce roman aux multiples intrigues, Sainte-Étoile, qui aime se présenter comme un « bretteur itinérant[1907] », est embauché pour retrouver Dezso, un jeune aristocrate porté disparu après la mise au bûcher de son amante accusée de sorcellerie, Sonia, dont le portrait charme Sainte-Étoile. En suivant une piste, il

---

[1902] Robin Hobb, *La Reine solitaire*, *op. cit.*, p. 102.

[1903] « "Dis-moi, Fitz, était-ce Molly que tu aimais ou ce qu'il y avait sous ses jupes ?" […] "J'aime Molly et tout ce qui est elle" […] "Et moi, je t'aime et tout ce qui est toi." Il inclina la tête ; sa question suivante recelait un défi. "Ne me le rends-tu pas ?" […] "Je t'aime comme comme un homme en aime un autre…" À cet instant, le fou me lança une œillade à la fois paillarde et moqueuse […] Il bondit sur un tronc abbatu et, de là, il adressa un regard de triomphe à la ménestrelle en s'écriant d'une voix théâtrale : "Il m'aime, il l'a dit ! Et moi aussi je l'aime ! " », Robin Hobb, *La Reine solitaire*, *op. cit.*, p. 103. "*'Tell me, Fitz, did you love Molly or that which was under her skirts?' […] 'I love Molly and all that is a part of her' […] 'And I love you, and all that is part of you.' He cocked his head and the next words held a challenge. 'And do you not return that to me?' […] 'I love you as a man loves another man…' Here the Fool leered at me mockingly. […] He leaped to the top of a fallen log. From that height, he gave Starling a triumphant look and cried dramatically, 'He loves me, he says! And I love him!'* ", Robin Hobb, *Assassin's Quest*, *op. cit.*, p. 636-637.

[1904] Robin Hobb, *La Voie magique*, *op. cit.*, p. 103.

[1905] Robin Hobb, *Assassin's Quest*, *op. cit.*, p. 432.

[1906] Chapitre 2. 1. B. c. Travestissements et identité, p. 214.

[1907] Estelle Faye, *Les Seigneurs de Bohen*, *op. cit.*, p. 50.

entend parler de Sorenz, un chef mercenaire charismatique qui a « les traits d'un héros de byline[1908] » qui « n'aurait aucun mal à entraîner un adolescent tel que Dezso à sa suite[1909] ». Il parvient à le rencontrer et en reste « bouche bée[1910] » :

> Sorenz était tel qu'on le lui avait décrit – *un chevalier de Lumière, un héros de byline*…– et, en même temps, rien de ce qu'il avait entendu n'avait préparé le bretteur au spectacle qui s'offrait à lui.
> Sorenz était encore jeune. Il paraissait vingt ans à peine, ses traits réguliers pas encore durcis par les combats, son visage d'albâtre vierge de cicatrices, ce qui était étonnant pour un chien de guerre, […] Sorenz était unique en son genre. Cela, Sainte-Étoile s'en doutait déjà, mais il n'avait pas prévu que… *Pute vierge !* jura Sainte-Étoile par-devers lui. Il n'avait pas prévu que Sorenz serait l'exact portrait de Sonia, la sorcière morte que l'escrimeur avait laissée s'installer insidieusement dans ses rêves[1911].

Sainte-Étoile tombe sous le charme de Sorenz et découvre sa particularité lorsque ce dernier se découvre à lui lors d'une baignade qui suit une chasse victorieuse. La description de son corps fusionne les caractéristiques masculines et féminines :

> Ni homme ni femme, ou plutôt homme et femme à la fois, avec une courbe des hanches discrète mais présente, des esquisses de seins ronds et fermes, une verge d'homme pâle et presque imberbe, peu développée mais parfaitement formée, juste au-dessus des replis plus sombres d'un sexe de femme[1912].

La focalisation étant celle de Sainte-Étoile, « incapable de masquer son trouble[1913] », le lecteur embrasse la découverte pleine de désir de Sainte-Étoile :

> Sorenz eut un sourire fragile, l'une de ses expressions indéchiffrables qui voulaient dire tout et son contraire.
> – Je ne suis pas un opyri, dit-il avec un léger rire de gorge.
> *Un opyri, une monstruosité née de l'union d'un serpent et d'un ange*. Non, songea aussitôt Sainte-Étoile, Sorenz n'avait rien de surnaturel. C'était ce qui le rendait si émouvant. Il était humain.
> – Certains naissent bossus, ou avec un pied-bot, reprit-il avec ce naturel désarmant qui le caractérisait si bien. Moi, je suis juste…
> D'un geste, il désigna son corps à l'équilibre délicat, aux contrastes si harmonieux qu'il s'en dégageait une sorte de perfection unique, inaltérable, qui évoquait le rêve d'un paradis perdu[1914].

[1908] *Ibid.*, p. 177. La byline est une forme poétique héroïque traditionnel russe qui narre les hauts faits de chevaliers.

[1909] *Ibid.*, p. 178.

[1910] *Ibid.*, p. 235.

[1911] *Ibid.*, p. 235-236.

[1912] Estelle Faye, *Les Seigneurs de Bohen, op. cit.*, p. 314.

[1913] *Ibid.*, p. 385.

[1914] *Ibid*.

Cette évocation d'une unicité parfaite oubliée n'est pas sans rappeler le mythe de l'androgyne de Platon : dans le *Banquet*, Platon développe le discours d'Aristophane pour qui les humains étaient originellement doubles (homme-homme, femme-femme ou homme-femme). Mais ayant osé s'attaquer aux dieux, ils furent séparés en deux moitiés par Zeus : de ce mythe est restée l'expression « chercher sa moitié ». Aux yeux de Sainte-Étoile, Sonia/Sorenz illustre cette réunification parfaite du masculin et du féminin. Découvrant ce corps à travers le regard amoureux du bretteur, le lecteur est amené également à accepter cette particularité, qui reste cachée aux yeux des autres personnages, y compris du jeune Dezso, détourné de son mariage impérial par Sonia, comme l'explique le mercenaire à son nouvel amant :

> Sorenz prit une profonde inspiration. Sans regarder Sainte-Etoile, il se mit à raconter :
> – Dezso avait des pouvoirs. Des dons surnaturels. […] Quand je suis arrivé au château, il était déjà un très bon illusionniste. Moi, tout ce qui m'importait, c'est qu'il n'aille pas engrosser la princesse. Pour des raisons personnelles, je n'ai pas très envie que l'Empereur Iaroslav se dégote un héritier mâle. Bref… […] Dezso pensait que j'étais une femme. […] J'ai séduit Dezso pour qu'il oublie sa princesse. Ensuite, quand j'ai été accusée de sorcellerie, il a pris mon apparence pour me donner le temps de m'enfuir. La ruse a mal tourné pour lui […] puisque j'ai appris par la suite que j'avais été brûlée vive[1915].

Le lecteur comprend au fil du roman que Sonia/Sorenz est un enfant illégitime de l'empereur et que ce dernier l'a rejeté lorsqu'il s'est présenté à lui pour le servir[1916]. Ce rejet l'a amené à lutter pour provoquer la chute de l'Empire. Avec ce personnage, Estelle Faye propose une réflexion intéressante sur l'identité de genre : le mercenaire Sorenz est aussi une jeune femme, Sonia, sans être complétement l'un ou l'autre, comme le constate Sainte-Étoile.

> Elle jouait un personnage quand elle était Sonia. Quand elle était Sorenz. La jeune femme séductrice et ambiguë, sans doute courtisane, sans doute sorcière. Le mercenaire droit et moral, loyal et courageux à l'excès, le héros de byline. Deux rôles qu'elle interprétait avec une pointe d'exagération. Un décalage si ténu que la plupart des gens ne le remarqueraient jamais. Sainte-Étoile le remarquait, lui. Sonia et Sorenz n'étaient pas des secondes peaux pour elle, plutôt des théâtres d'ombres, des commentaires ironiques qu'elle adressait à un monde qui ne l'accepterait jamais telle qu'elle était vraiment.

[1915] *Ibid.*, p. 398-399.

[1916] « Il m'a répondu… que j'étais sa malédiction, une erreur de la nature. […] il m'a dit qu'il admirait mon courage, mais que ma seule vue le révulsait, et qu'aucun exploit militaire, aucune victoire ne pourrait améliorer ça ». Estelle Faye, *Les Seigneurs de Bohen*¸ *op. cit.*, p. 534.

> Celle que Sainte-Étoile retrouvait dans ses bras chaque soir, unique, singulière, souple et sensible comme le vif-argent des alchimistes[1917].

L'hermaphrodite est en permanence en train de jouer un rôle selon la situation et cette attitude n'est pas sans rappeler celle du Fou de Robin Hobb qui, lui aussi, joue soit le bouffon du roi, soit un aristocrate venu de Jamaillia nommé sire Doré, soit Ambre, une artisane de Terrilville dans *Les Aventuriers de la mer*. Un faisceau d'indices – leur description physique, leur talent pour la sculpture du bois –, laisse à penser au lecteur que le Fou et Ambre sont la même personne, mais il ne trouvera la confirmation de ses soupçons que dans le second cycle de *L'Assassin Royal*, dont l'histoire se déroule après celle des *Aventuriers de la mer*.

Parmi la délégation de Terrilville qui arrive à Castelcerf pour rencontrer la reine et ses ducs et duchesses se trouve un personnage connu du lecteur qui a lu le cycle *Les Aventuriers de la mer :* Jek, associée d'Ambre et membre de l'équipage du *Parangon*, la vivenef dont Ambre restaure la figure de proue et qu'Althéa remet à flot pour lutter contre son beau-frère et reprendre la vivenef familiale. Fitz, toujours narrateur de sa propre histoire, ne connaît pas cette femme et est surpris de la trouver dans les appartements du Fou, qui, après quelques années d'absence, est revenu sous l'identité de Sire Doré. Leur rencontre se déroule sous le signe du malentendu et du *quiproquo*. Jek prend Fitz pour sire Doré et se présente comme une amie d'Ambre, alors que l'assassin ne connaît pas d'Ambre :

> *Something was not right here. I glanced at the other closed doors. 'I know no one named Amber. How did you get in?' […]*
> *'I opened the door and walked in. […] I have important business with Lord Golden. As I am well known to him, I doubt he would mind me entering his rooms. I've conducted a lot of business on his behalf in the last year or so, with Amber as the go-between[1918].'*
>
> Soudain mal à l'aise, je regardai rapidement les portes fermées qui donnaient sur la pièce. « Je ne connais personne du nom d'Ambre. Comment avez-vous pénétré ici ? » […]
> « Par la porte. Elle n'était pas fermée à clé. […] j'ai d'importantes affaires à régler avec sire Doré ; comme il me connaît bien, je ne pense pas qu'il s'offusquera de mon intrusion. J'ai opéré de nombreuses transactions en son nom au cours de l'année passée, avec Ambre comme intermédiaire[1919]. »

Les malentendus sur les identités de chacun se résolvent lorsque le Fou entre : Jek comprend alors que Sire Doré et Ambre sont une seule et même personne.

[1917] *Ibid.*, p. 434.

[1918] Robin Hobb, *The Golden Fool, op. cit.*, p. 279.

[1919] Robin Hobb, *Les Secrets de Castelcerf, op. cit.*, p. 407-408.

> *'Lord Golden?' Jek exclaimed. For a long moment she stared. Then she burst into hearty laughter, pounding a doubled fist against her tigh. 'But of course. Lord Golden! How could I not have guessed? I should have seen through it from the start!' She advanced on him [...] to hug him heartily and then step back. [...] 'Amber, my friend. Aren't you glad to see me?' Lord Golden's face seemed immobilized*[1920].
>
> « Sire Doré ? » s'exclama la femme. Elle resta un long moment à le contempler, les yeux écarquillés, puis elle parti d'un grand éclat de rire en frappant sa cuisse de son poing. « Mais bien sûr ! Sire *Doré* ! Comment n'ai-je pas deviné ? J'aurais dû comprendre tout de suite ! » Elle s'avança vers le fou […] le serra contre elle puis recula d'un pas. […] « Ambre, mon amie, n'es-tu pas contente de me voir ? » Le visage de sire Doré semblait taillé dans la pierre[1921].

Le Fou congédie Fitz mais ce dernier laisse la porte entrouverte pour écouter leur conversation. Il constate alors rapidement que le Fou transforme sa voix :

> *And the hair on the back of my neck rose, for the voice was neither Lord Golden's nor the Fool's. This voice was lighter and devoid of any Jamaillian accent. Amber's voice, I surmisde. Yet another façade for the person I thought I knew*[1922].
>
> […] je sentis ma nuque se hérisser car la voix n'appartenait ni à sire Doré ni au fou. Elle était plus haute et sans trace d'accent jamaillien. C'était sans doute celle d'Ambre, nouvelle facette de la personne que je croyais connaître[1923].

Comme Sonia/Sorenz, le Fou jongle avec différentes identités et ne semble jamais être réellement lui-même. On peut parler ici bel et bien de brouillage des genres puisque le mystère demeure autour de ces personnages qui n'accèdent pas au statut de narrateurs et sont constamment perçus et décrits à travers le regard des autres. Si Sainte-Étoile admire et aime Sonia/Sorenz dans son entièreté, le jeune hermaphrodite meurt à la fin du roman en pleine gloire avec son secret intact. Dans les romans de Robin Hobb l'ambivalence du Fou est très difficile à vivre pour Fitz. Lorsque Jek, convaincue qu'Ambre est une femme amoureuse de Fitz, interpelle l'assassin à ce sujet, celui-ci se sent insulté :

> *[...] she clamped her hand on my forearm and drew me to one side [...] then spoke in a low voice. 'I suppose this will get me into trouble, but I can't stand to see the two of you like this. I refuse to believe you don't know "Lord Golden's" secret. And knowing it [...] Open your eyes, man and see what could be yours. Don't wait. Love such as you could have doesn't—'*
> *I cut her off before she could say anything more. 'Perhaps "Lord Golden's secret" is not what you think it is. Or perhaps you have lived among Jamaillians for too long,' I suggested, offended*[1924].

[1920] Robin Hobb, *The Golden Fool*, *op. cit.*, p. 280.

[1921] Robin Hobb, *Les Secrets de Castelcerf*, *op. cit.*, p. 408-409.

[1922] Robin Hobb, *The Golden Fool*, *op. cit.*, p. 282.

[1923] Robin Hobb, *Les Secrets de Castelcerf*, *op. cit.*, p. 412.

[1924] Robin Hobb, *The Golden Fool*, *op. cit.*, p. 327-328.

> […] elle me saisit le bras et m'entraîna à l'écart […] puis déclara dans un murmure : « Je vais sûrement au-devant de gros ennuis, mais je ne supporte plus de vous voir ainsi tous les deux. Je refuse de croire que vous ignorez le "secret de sire Doré" ; et, si vous le connaissez […] Ouvrez donc les yeux ! Voyez ce qui s'offre à vous ! N'attendez pas. Un amour comme celui qui pourrait être le vôtre ne… »
> Je l'interrompis avant qu'elle pût en dire davantage. « Peut-être le "secret de sire Doré" n'est-il pas ce que vous croyez ; ou bien peut-être avez-vous vécu trop longtemps chez les Jamailliens[1925] », fis-je, outragé[1926].

N'y tenant plus, Fitz se confronte au Fou et exige des réponses claires : « Je veux savoir ! hurlai-je. […] Qui es-tu ? Je connais le fou, je connais sire Doré, et je t'ai entendu t'adresser à cette Jek d'une voix de femme. […] qui es-tu ? Qu'es-tu ? Quels sont tes sentiments pour moi[1927] ? » / *"I want to know!' I suddenly roared at him. […] Who are you? What are you? I've seen the Fool, I've seen Lord Golden, and I heard you speak to that Jek in a woman's voice. […] Who and what are you? What is it you feel for me*[1928] *?"*. La réponse du Fou n'est pas aussi limpide que le voudrait Fitz, car il refuse de se définir en se nommant, de se limiter en choisissant telle ou telle catégorie.

> *You know who I am. I have even given you my true name. As for what I am, you know that, too. You seek a false comfort when you demand that I define myself for you with words. Words do not contain or define any person. A heart can, if it is willing. But I fear yours is not. You know more of the whole of me than any other person who breathes, yet you persist in insisting that all of that cannot be me. What would you have me cut off and leave behind? And why must I truncate myself in order to please you? I would never ask that of you. And by those words, admit another truth. You know what I feel for you. You have known it for years. Let us not, you and I, alone here, pretend that you don't. You know I love you. I always have. I always will*[1929].
>
> Tu sais qui je suis. Je t'ai même confié mon vrai nom ; quant à ce que je suis, tu le sais aussi. Tu cherches un faux réconfort en exigeant de moi que je me définisse par des mots. Les mots ne contiennent ni ne définissent personne. Un cœur en est capable, s'il le veut ; mais je crains que le tien n'y soit pas prêt. Tu en sais beaucoup plus sur moi que quiconque, et pourtant tu persistes à prétendre que tout cela n'est pas moi. Que voudrais-tu que je retranche de moi ? Et pourquoi devrais-je me réduire pour te faire plaisir ? Pour ma part, jamais je ne te le demanderais. Et, par ces mots, admets une autre vérité : tu connais mes sentiments pour toi, depuis de longues

---

[1925] À plusieurs reprises Fitz exprime son mépris pour Jamillia, contrée aux mœurs et modes très différentes de Castelcerf. L'homosexualité y semble, par exemple, plus acceptée qu'aux Six-Duchés.

[1926] Robin Hobb, *Serments et Deuils, op. cit.*, p. 13-14.

[1927] *Ibid.*, p. 60-61.

[1928] Robin Hobb, *The Golden Fool, op. cit.*, p. 360.

[1929] *Ibid.*, p. 360.

années. Seuls ici, toi et moi, ne faisons pas semblant que tu les ignores. Tu sais que je t'aime. Je t'ai toujours aimé et je t'aimerai toujours[1930].

Fitz rejette fermement toute possibilité de relation amoureuse entre eux et le Fou ne peut que lui répondre : « Cela aussi, nous le savons depuis des années. […] Nous aurions pu vivre toute notre existence sans avoir cette conversation[1931]. » / *"And that, too, is a thing that we both have known for years. […] We could have gone all our lives and never had this conversation*[1932]*."*

De tels personnages, aux frontières des genres féminin et masculin, démontrent que la fantasy n'est pas toujours porteuse de valeurs traditionnelles ou conservatrices : Fitz lui-même critique ses réactions violentes envers son plus vieil ami[1933] tandis que la poésie ou la folie du Fou depuis le début de la saga lui donne une aura de sagesse et ne peut que susciter affection et tendresse du lecteur.

À bien des égards, la science-fiction semble un genre littéraire davantage susceptible de mettre en scène des genres troubles, des personnages non-binaires vivant dans des sociétés structurées différemment. Les ouvrages de référence que sont *The Routledge Companion to Science Fiction* de Marc Bould ou *Science Fiction* d'Edward James et Farah Mendlesohn comportent diverses entrées sur les questions de genre ("*Feminisms*", "*Queer Theory*", "*Feminist science fiction*", "*Gender in science fiction*") tandis qu'on ne trouve aucune entrée similaire dans *Fantasy Literature* d'Edward James et Farah Mendlesohn ou dans le *Dictionnaire de la Fantasy* d'Anne Besson. Dès les années 70, les mouvements féministes et LGBT ont investi la science-fiction. En 1969, Ursula Le Guin fait vivre à Genly Aï, le personnage principal de son roman *La Main gauche de la nuit* un choc culturel majeur : ambassadeur de la planète Terre, il découvre la planète Géthen sur laquelle les humains ont connu une évolution différente : ils ne sont ni homme ni femme mais vivent deux phases. La plupart du temps, ils sont asexués, mais ponctuellement ils connaissent une poussée hormonale

---

[1930] Robin Hobb, *Serments et Deuils, op. cit.*, p. 61-62.

[1931] *Ibid.*, p. 63.

[1932] Robin Hobb, *The Golden Fool, op. cit.*, p. 361.

[1933] « Colère et douleur s'empoignaient violemment en mon coeur. La plupart de mes reproches s'adressaient à moi-même : […] pourquoi ne m'étais-je pas fié à l'instinct de notre vieille amitié au lieu d'écouter les ragots de ceux qui n'y connaissaient rien? », Robin Hobb, *Serments et Deuils, op. cit.*, p. 68. "*Anger and pain simmered in my heart. A great deal of my anger was for me. […] why had not I trusted the instincts of our own friendship over the gossip of know-nothing?*". Robin Hobb, *The Golden Fool, op. cit.*, p. 364-365.

qui fait apparaître aléatoirement et temporairement des organes génitaux. Mais nous pouvons également citer les œuvres de Joanna Russ[1934] ou encore Tanith Lee qui, dans *Drinking Sapphire Wine*[1935], paru en 1977, décrit des adolescents androgynes qui changent de corps et de sexes régulièrement. Mais nous pouvons constater que la fantasy peut également être le terreau de modèles différents des schémas traditionnels et ce même dans des univers d'inspiration médiévale : des guerrières qui n'appartiennent plus réellement au genre féminin puisqu'elles refusent de ressembler aux autres femmes de leur univers mais également des personnages au genre indéfinissable, qui refusent d'être enfermés dans une catégorie fixe. Cette diversification des genres permet aux littératures de l'imaginaire de s'ancrer dans les préoccupations actuelles et de participer, du point de vue des représentations, à la « révolution du genre » qui « s'apparente à une recomposition des frontières entre les sexes, bien plus qu'à leur anéantissement[1936]. »

[1934] Romancière et essayiste, considérée comme l'une des cheffe de file du féminisme en science-fiction. https://en.wikipedia.org/wiki/Joanna_Russ, consultée le 09 juillet 2021.

[1935] Tanith Lee, *Drinking Sapphire Wine*, NY, DAW Books, 1977.

[1936] Beaubatie Emmanuel (dir.), « Conclusion. *Break the binary* », *Transfuges de sexe. Passer les frontières du genre*, *op. cit.*, p. 174.

Conclusion

La fantasy n'a pas inventé la figure de la femme guerrière. Aussi anciennes que les mythes, les légendes ou les contes dont s'inspire la fantasy, les guerrières réelles ou fictives nourrissent l'imaginaire collectif depuis les épopées homériques. Intrinsèquement liée à l'histoire, entendue comme narration des événements du passé, à tel point « qu'on peut être tenté d'ailleurs de qualifier [la fantasy] d'"histoire-fiction" en un clin d'œil au genre voisin de la "science-fiction[1937]" », la fantasy revisite et détourne l'histoire à travers la création de « mondes secondaires » qui permettent au lecteur de réfléchir au « monde primaire » dans lequel il vit au présent. Cette réflexion peut se faire critique lorsque les auteurs s'emparent des personnages féminins des textes mythiques fondateurs où, par comparaison avec les personnages masculins, elles figurent rarement comme des sujets actifs, occupant davantage les positions de spectatrices de l'action, quand elles n'en sont pas les victimes (viol, deuil, esclavage). La fantasy devient alors le moyen de revenir de manière critique sur une histoire écrite par les hommes et de la reconsidérer d'un point de vue féminin, voire féministe. La fantasy aime les personnages issus de la marge – les Hobbits ne sont *a priori* pas des héros d'épopée – mais les personnages féminins ont longtemps été laissés à la périphérie des enjeux de l'action, comme tous les personnages qui ne correspondent pas au standard du guerrier mâle blanc cisgenre hétérosexuel.

Pourtant, nous l'avons rappelé dans la seconde partie du premier chapitre de cette étude, les exemples de femmes guerrières ne manquent pas, quelles que soient l'époque et l'aire géographique observées. Les premières d'entre elles, les plus emblématiques aussi, sont les Amazones. Par antonomase, le nom « amazone » désigne aujourd'hui une femme puissante, indépendante, militante. On ne peut néanmoins oublier les connotations négatives associées à ce nom[1938] et héritées de la tradition grecque : les Amazones, antiques ou modernes, sont considérées comme des femmes violentes, misandres et castratrices. Si les Amazones ont traversé les siècles, c'est souvent par des récits s'achevant sur leur destruction et la réaffirmation de l'ordre patriarcal qu'elles menaçaient[1939]. Toutefois il nous semble aujourd'hui que cette trajectoire tragique – pour elles – est passée à l'arrière-plan des toujours plus

[1937] Anne Besson (dir.), *Fantasy & Histoire(s)*, *op. cit.*, p. 12.

[1938] Pascale Joubi, *Le retour des Amazones dans les œuvres littéraires et picturales françaises, de la Belle Époque à aujourd'hui*, dirigée par Andrea Oberhuber, Université de Montréal.

[1939] Pascale Joubi, Andrea Oberhuber, Colloque « Imaginaire des Amazones : pouvoir, sacrifice, communauté », organisé à Montréal les 27 et 28 septembre 2018.

nombreuses représentations qui assurent le dynamisme de cette figure collective : elles sont au contraire perçues comme des figures d'*empowerment* et de résistance féministe. Nous avons pu étudier toute l'ambivalence de cette figure dans la *pop culture* : à la fois femmes fortes inquiétantes et objet de désir, des personnages comme Red Sonja ou Wonder Woman – crées initialement par des hommes pour un lectorat masculin – peuvent, entre les mains d'autrices (romancières, dessinatrices ou cinéastes), connaître des réorientations militantes, observation que l'étude de certains romans de notre corpus a pu corroborer.

Si elle est incontournable, la figure de l'Amazone n'est pas la seule à inspirer les auteurs de fantasy. Nous nous sommes aussi intéressée aux Valkyries, qui à travers le motif de la « vierge au bouclier », ont laissé une empreinte majeure dans l'imaginaire collectif. Cousines des Amazones, elles ne semblent toutefois pas avoir le même rapport à l'autorité. Ce sont des guerrières fortes, puissantes, mais dépendantes d'une autorité patriarcale dont elles exécutent les commandements.

Les guerrières n'appartiennent pas seulement à la mythologie. L'histoire est peuplée de femmes combattantes, de chevaleresses et de cheffes de guerre, même si les historiens les ont longtemps sous-estimées et laissées de côté – situation qui est en train de changer. Nous avons pu observer, au sein de notre corpus, que les héritières de Jeanne d'Arc, toutes « pucelles » issues d'un milieu social modeste et qui entendent une / des voix, étaient assez nombreuses, En recyclant, ravivant et détournant ces motifs, et d'autres encore, associés à la figure de Jeanne, les auteurs peuvent compter sur une connivence culturelle[1940] avec le lecteur qui reconnaît les clins d'œil qui lui sont adressés. Mais les auteurs de fantasy se tournent vers des figures historiques moins connues du grand public ou oubliées comme Boudicca, le chevalier d'Éon ou la samouraï Tomoe Gozen. Le constat de l'effacement de telles figures et la nécessité de réécrire l'histoire officielle peuvent même être des thématiques centrales d'une fantasy qui s'affirme comme un lieu de réflexion sur la construction de l'histoire.

Si la fantasy s'inspire de l'histoire, que Jean-Laurent Del Soccoro qualifie de « terreau fascinant pour y ancrer une part de merveilleux[1941] », de la mythologie et de tout ce qui constitue notre culture collective, il ne s'agit pas pour les romanciers de reprendre les figures telles

[1940] Jeanne d'Arc est peut-être davantage connue à travers les œuvres dérivées des sources historiographiques (romans, pièces de théâtre, films) qu'à travers les ouvrages d'historiens.

[1941] Anne Besson (dir.), *Fantasy & Histoire(s), op. cit.*, p. 22.

quelles, d'autant que les ressources historiographiques auxquelles ils font appel ne sont pas toujours les plus récentes, comme le constate et l'explique Anne Besson : « les œuvres de fantasy […] s'appuient le plus souvent sur des ouvrages de vulgarisation un peu dépassés, voire des théories obsolètes [qui] reflètent mieux la mémoire partagée de leur public[1942] ». C'est à partir de ce fond de mémoire partagée que les auteurs peuvent détourner les clichés longtemps diffusés par les historiens, en révéler la subjectivité et la dimension idéologique pour en dénoncer les partis pris misogynes.

Choisir une femme guerrière comme personnage principal pour une œuvre de fantasy n'est pas une décision anodine. Les auteurs de notre corpus, en assumant ce choix, n'ont pas suivi les chemins déterminés par les actions de personnages masculins et dessinés par la plupart de leurs prédécesseurs[1943] et avant eux par les historiens. Ils ont emprunté des chemins de traverse dont le tracé, ténu, existait parfois dans certaines sources, mais qu'ils ont dû élargir et fortifier pour que s'y avancent les corps des femmes armées et prêtes au combat qu'ils avaient imaginées et dont la diversité autant que les points communs sont remarquables. Il a semblé dès lors indispensable de dresser une typologie de ces personnages de femmes guerrières afin de repérer leur singularité mais aussi les invariants par lesquels on pouvait les rapprocher. Pour ce faire, nous avons d'abord examiné la place du corps féminin dans la narration, afin de comprendre les fonctions que pouvaient y endosser les descriptions physiques. Généralement brèves, elles sont néanmoins toujours porteuses de sens, annonçant ou expliquant des éléments majeurs de l'intrigue romanesque. Nous avons également repéré les procédés permettant une description du personnage dans les récits autodiégétiques, comme l'observation de soi dans une surface réfléchissante. Mais nous avons surtout pu constater l'importance des focalisations choisies par le narrateur. Leur alternance permet au lecteur de prendre conscience des variations de jugement à propos d'un même personnage et de l'importance du regard choisi. Il nous est apparu que les personnages féminins étaient souvent plus durs envers eux-mêmes que ne l'étaient les autres, à l'image de la pression qu'exercent les femmes sur leurs corps dans nos sociétés. Dernier constat : la création de guerrières au corps marqué, abîmé par la pratique des armes et les combats, les blessures, obéit, nous semble-t-il, à une nouvelle volonté de

[1942] *Ibid.*, p. 18.

[1943] Quelques auteurs et autrices ont été des précurseurs : William Morris, Catherine Moore avec *Jirel de Joiry* ou encore William Moulton Marston avec *Wonder Woman* ont pu proposer des personnages féminins subversifs à leur époque. Mais ils ont été oubliés ou détournés.

vraisemblance, mais aussi à un refus de se plier aux codes esthétiques en vigueur, par exemple dans le jeu vidéo. À certains romanciers, la belle guerrière à la chevelure toujours impeccable n'apparaît ni crédible, ni tout simplement pertinente pour servir leurs visées émancipatrices. Lorsque Cendres (Mary Gentle, *Le Livre de Cendres*) se plaint des cheveux qui se coincent dans son armure[1944], le lecteur peut y voir un effort de crédibilité et de réalisme[1945] et le faire sourire de connivence : toute personne ayant eu les cheveux longs en connaît les inconvénients et peut se reconnaître dans cette situation banale[1946].

La chevelure est traditionnellement un élément majeur du portrait féminin et nous avons choisi de l'étudier avec précision : en nuancer la couleur et la texture – avec l'évocation des mauvais traitements qu'elle subit – permet aux auteurs de s'inscrire dans une continuité esthétique (la vierge guerrière blonde) ou de faire rupture par rapport à elle (Brienne de Torth est blonde, mais sa chevelure est loin d'être somptueuse). La longueur et la coiffure des cheveux participent à l'esthétisation du combat : leurs mouvements, au gré des passes d'armes, attirent le regard des autres personnages ; parfois ils trahissent, volontairement ou non, l'appartenance au genre féminin du personnage en armure.

L'équipement de la guerrière, son armure et son armement ont également retenu notre attention : l'arsenal disponible étant riche, le choix effectué entre l'arc, l'épée ou la hache est significatif et il a une influence sur la violence exercée par la guerrière et la perception de cette violence par les autres personnages : lorsque la guerrière tue à distance (Andromaque chez David Gemmell, Cassandre chez Marion Zimmer Bradley, les chasseresses Mériane chez Lionel Davoust ou Sigarni chez David Gemmell), sans effusion massive de sang, elle apparaît plus acceptable pour les autres personnages qu'une combattante au corps à corps affrontant le

---

[1944] « La masse de ses cheveux pesait quand elle tournait la tête, et les longues mèches libres se prenaient entre les plates de son armure », Mary Gentle, *Le Livre de Cendres, la guerrière oubliée, op. cit.*, p. 95. "*The weight of her hair pulled at her when she turned her head, and the flowing thick skeins caught between the plates of her armour*", Mary Gentle, *Ash a secret history, op. cit.*, p. 55.

[1945] « Rappelons ainsi d'abord que les fictions "de l'imaginaire" sont réalistes, sans qu'une telle formulation ne soulève aucun paradoxe. Il s'agit bien d'atteindre la vraisemblance […] : un romancier ou un illustrateur de fantasy, une équipe de développement de jeu vidéo se déroulant dans un autre univers, auront pour but de nous faire adhérer à l'histoire et croire au monde qu'ils nous présentent », Anne Besson, *Les Pouvoirs de l'enchantement, op. cit.*, p. 34.

[1946] « Le réalisme dont il est question est d'ordre psychologique ou émotionnel : ces représentations correspondent à l'image que les publics concernés se font d'une telle situation, pour en avoir vécu des similaires », *Ibid.*, p. 157.

danger et la mort de près (Chien du Heaume de Justine Niogret, Axelle et Boudicca de Jean-Laurent Del Soccoro, Kaelyn de Gabriel Katz par exemple).

Le corps d'un personnage de guerrière porte de nombreux enjeux inconnus des guerriers et nous avons essayé de clarifier ces différences. Si un héros de fantasy arbore souvent une musculature surdéveloppée, une héroïne peut avoir un physique variable. L'auteur, lorsqu'il envisage de la confronter à d'autres guerriers, peut lui conférer un corps très viril, plus grand et musclé que celui de la moyenne féminine. *A contrario*, les guerrières peuvent se caractériser par une hyper-féminisation, confirmée (et admirée) par le regard des hommes qui les entourent, réaffirmant ainsi le lien entre Éros et Thanatos. Toutefois, nous avons pu identifier une troisième voie : les guerrières peuvent avoir un physique « neutre » ou androgyne qui ne tombe pas dans les extrêmes. De nombreux personnages de notre corpus échappent au dualisme entre virilisation et hyper-féminisation pour présenter des corps aux formes plus réalistes et non imaginées pour satisfaire le « *male gaze* ». Cette nouvelle orientation, ce « *female gaze* » se retrouve également dans les illustrations proposées par des artistes sur les réseaux. On peut citer Marie Boiseau qui présente des corps gros, poilus, et, dans le cas de guerrières, abîmés par les combats. Yael Nathan crée également des personnages féminins aux apparences diversifiées, aussi bien en termes de musculature, de couleur de peau ou d'armes privilégiées[1947]. Son dernier webcomic, *Serpent*, présente également une pluralité de personnages féminins prometteuse.

Si dans un univers dominé par les hommes, le corps des femmes est souvent envisagé sous l'angle du désir sexuel masculin, il l'est aussi sous l'angle de la procréation et de l'enfantement. Les guerrières de la fantasy contemporaine ne sont plus systématiquement dotées d'un corps fortement érotisé et correspondant à certains standards esthétiques. Qu'en est-il de leur rapport à la maternité et à l'enfantement, quand le combat et l'accouchement ont été si longtemps opposés et séparés de manière genrée ? Les héros et héroïnes de nos romans sont très souvent en âge de procréer — ou le deviennent en grandissant—, mais les conséquences d'une grossesse sont évidemment très différentes pour les guerrières dont le corps va changer. Ces thèmes ne sont, c'est un premier constat, pas très fréquemment abordés, la fantasy épique ne se prêtant pas d'emblée à des développements introspectifs sur la maternité. Même lorsque l'héroïne est une femme pubère, la question de l'enfantement peut être rapidement évacuée par différents biais narratifs comme la stérilité anatomique ou sociale dans le cas de l'homosexualité (*La*

[1947] Annexes : Travaux d'illustratrices, p. 502.

Reine Faucon, David Gemmell ; *L'Héritage des rois-passeurs*, Manon Fargetton). D'autres guerrières de notre corpus ne sont pas concernées par la maternité car leur nulliparité est une condition *sine qua non* pour être guerrière (*La Geste des Chevaliers Dragons*, Ange ; *Les Douze rois de Sharakhaï,* Bradley P. Beaulieu). Poursuivant la tradition de la vierge guerrière, les auteurs de fantasy proposent souvent des guerrières renonçant, au moins temporairement, à la sexualité et, par conséquent, à la maternité, que ce renoncement leur soit imposé par la société ou qu'il s'agisse d'un choix personnel.

Les quelques mères-guerrières présentes dans notre corpus ne choisissent que rarement de devenir mères, la volonté du conjoint ou leur statut social impliquant la production d'héritiers. De telles situations permettent aux auteurs de développer le thème de leurs difficultés face à leurs enfants et, en amont, face à la grossesse qui modifie leur corps. Les changements physiques inhérents à une grossesse sont importants, mais dans la plupart des cas, ils sont pour ainsi dire ignorés. Si les nausées sont des symptômes révélateurs d'un début de grossesse parfois évoqués, les lecteurs retrouvent majoritairement les héroïnes… après la naissance. La fin de la grossesse ou l'accouchement et ses douleurs ne sont que très rarement mentionnés et encore moins développés. La seule œuvre de notre corpus à traiter avec réalisme les douleurs liées à une grossesse est la saga *Le Livre de Cendres* de Mary Gentle, où est décrite une fausse couche. La capitaine Cendres ne donne pas la vie, mais évacue dans d'affreuses souffrances un fœtus dont la description ne nous est pas épargnée. Ainsi, lorsque les femmes prennent les armes, elles abandonnent, avec plus ou moins de joie ou de soulagement, la maternité. Toutefois, lorsqu'elles deviennent mères, renonçant parfois au combat (Axelle dans *Royaume de vent et de colères*, Jean-Laurent Del Soccoro), les auteurs usent d'ellipses temporelles pour procéder à ce qui peut apparaître comme un évitement de la description de ce corps féminin en plein bouleversement – peut-être aussi parce que le temps de la grossesse est incompatible avec les actions guerrières qui sont le fond où puise la fantasy épique : donner la vie et la mort sont difficiles à associer.

Les attributs féminins de la guerrière tendent en général à être dissimulés : ils cherchent à se faire oublier, comme nous l'avons constaté dans notre étude du motif du travestissement, dont les occurrences sont fréquentes dans notre corpus. Revêtir une armure pour aller se battre ne va pas de soi lorsque la loi entrave la liberté des femmes : elles se forgent une nouvelle identité masculine et travaillent leur rôle d'emprunt, ce qui est l'occasion pour les auteurs de jouer avec les codes de comportement imposés aux femmes pour soumettre leur corps tandis

que celui des hommes semble plus libre – même s'il est très certainement soumis à d'autres codes propres au genre littéraire (culte de la performance, de la domination des autres etc.) Étudier la reconduction ou la critique de la masculinité hégémonique dans les littératures de l'imaginaire pourrait se révéler riche : les garçons et les hommes ont également besoin de représentations et de modèles variés. Les femmes souhaitant se travestir pour combattre doivent ainsi se libérer de ces codes restrictifs pour en intégrer de nouveaux, ce qui favorise leur intégration à d'autres groupes sociaux. Ce travestissement est souvent temporaire et prend généralement fin au cours de la diégèse des romans. Cependant nous avons pu observer qu'il provoque chez certaines guerrières un véritable trouble identitaire : il est difficile pour Eona (*Eon et le douzième dragon*, Alison Goodman), lointaine héritière du mythique chevalier d'Éon, de renoncer à la liberté que lui confère une identité masculine.

Le deuxième chapitre de la thèse ne s'est pas limité à analyser le traitement du corps de la femme guerrière. Nous avons tenté de compléter cet essai de typologie en nous intéressant aux biographies de ces guerrières pour examiner leurs origines sociales, leurs relations familiales et amoureuses, mais aussi leurs rapports à la violence lorsque donner la mort est un métier ou une expérience unique dans leur vie. Les guerrières de notre corpus sont issues de milieux sociaux très différents : une majorité d'entre elles sont des aristocrates et correspondent à l'archétype du héros dont la vie est liée au destin d'une terre ou d'un royaume. Cependant l'émergence de personnages issus de couches sociales inférieures, que l'on constate dans la fantasy contemporaine, est aussi remarquable dans notre corpus et est peut-être le signe d'une aspiration démocratique. Elle s'inscrit aussi certainement dans le mythe démocratique du héros ordinaire (*ordinary hero*) qui se révèle au gré des circonstances. Les obstacles qu'elles ont à surmonter, les schémas narratifs de leur histoire diffèrent : les guerrières nobles se voient imposer des alliances ou mariages tout en luttant pour que leurs compétences de dirigeantes soient reconnues par les hommes, toujours prêts à remettre en cause leur trône et leur place. Les mercenaires de basse extraction semblent *a priori* plus libres, mais elles doivent également fuir l'existence que la société leur destine : mariage et bonne tenue d'un foyer, aussi modeste soit-il. Nous avons ainsi conclu que toutes ces guerrières partagent un même désir de fuite et d'émancipation : toutes fuient d'une manière ou d'une autre les carcans que leur impose la société afin de se réapproprier leur destin. Cette réappropriation passe par la prise des armes car s'impliquer dans des conflits armés permet aux femmes de s'affranchir de leurs rôles traditionnels, comme

l'histoire a pu le démontrer. Elles peuvent ainsi formuler une définition de leur identité qui leur est propre et d'affirmer leur vision de la féminité.

L'étude de la quête identitaire qui anime souvent les héroïnes de fantasy épique n'aurait pas été complète, si nous ne les avions pas examinées sous l'angle de leurs origines familiales : être une orpheline, issue d'une famille monoparentale ou avoir connu ses deux parents peut avoir une influence déterminante sur le parcours du personnage. Il est apparu dans notre étude que la violence était souvent présente dans l'enfance des héroïnes guerrières, des assassinats ou accidents les privant souvent de leurs parents. Si certaines trouvent une famille de substitution, d'autres demeurent seules et subissent de nombreuses violences, notamment sexuelles. L'orphelinage de l'héroïne constitue alors le point de départ d'une quête d'identité et/ou de vérité sur ses origines. Les traumatismes infantiles influencent aussi les intrigues romanesques, en introduisant le thème de la vengeance, qui est un moteur de l'action par exemple pour Deirdra (*La Tueuse de dragons*) tout en représentant pour elle une étape, un premier accomplissement nécessaire pour pouvoir passer à autre chose. Mais nous avons pu constater que l'orphelinage n'était pas la situation initiale majoritaire dans notre corpus et que la présence des deux parents ne préservait l'héroïne ni des violences ni des traumatismes : seules deux œuvres de notre corpus offrent à ces futures guerrières des cellules familiales saines. Toutes les autres subissent le désintérêt ou la violence de la part d'au moins l'un de leurs deux parents. Les pères semblent ainsi se diviser en deux catégories : les incesteurs[1948] et les maîtres d'armes. Les premiers usent de leur autorité paternelle pour détruire ou tenter de détruire leur fille[1949], tandis que les seconds choisissent de transmettre leurs savoirs à leur unique enfant, même s'il ne s'agit pas d'un fils, héritier plus légitime pour apprendre l'art du combat dans la plupart des univers créés. Les mères sont moins souvent représentées comme des éducatrices bénéfiques pour leur fille, constituant plutôt un modèle à fuir pour les héroïnes : femmes soumises aux injonctions de la société, elles n'acceptent pas les ambitions de leur fille et apparaissent comme les principales actrices de la soumission des filles aux normes de genre — face à des pères présentés comme plus conciliants. La relation qu'entretient Althéa avec ses parents dans *Les*

[1948] Terme récent pour désigner les personnes coupables d'incestes.

[1949] Dorothée Dussy a enquêté auprès des incesteurs et en a tiré un ouvrage, *Le Berceau des dominations*, Paris, La Discussion, 2013. Dans l'épisode 71 du podcast *Les Couilles sur la Table*, elle revient sur ses recherches et sur le désir « d'écrabouillage » en jeu dans l'inceste. En ligne : https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/qui-sont-les-incesteurs, consultée le 09 juillet 2021.

Aventuriers de la mer de Robin Hobb représente parfaitement ce schéma : Ephron la laisse naviguer avec lui et vivre une existence sans contraintes, alors que Ronica aimerait qu'elle se plie aux attentes sociétales qui pèsent sur une jeune fille issue de son rang. Mais les mères, biologiques ou adoptives, peuvent s'occuper de l'initiation aux armes de leur fille lorsqu'elles évoluent dans une société d'inspiration matriarcale ou plus égalitaire. Que ce soit le père, la mère ou un tuteur de substitution, les guerrières de notre corpus ont eu, pendant leur enfance ou adolescence, un mentor ou une alliée pour les soutenir dans leur démarche.

Étudier les relations interpersonnelles impliquant des personnages de guerrières suppose enfin d'interroger leurs rapports amoureux. Les arts et la culture populaire tendent à présenter la conquête amoureuse comme une chasse ou le terme d'une épreuve dont les femmes sont le prix. Proies ou trophées, les personnages féminins n'ont souvent pas d'autre fonction narrative qu'être conquises ou aimées par le héros. Mais, lorsque le héros de l'histoire est le personnage féminin, qui plus est armé, que devient ce schéma amoureux traditionnel et encore largement actif ? Si quelques guerrières de notre corpus ne bousculent guère les stéréotypes (*Edwenn et le monde des Faës*, Charline Rose), la plupart proposent des modèles amoureux différents aux lecteurs, lorsqu'elles sont des célibataires ne manifestant aucun intérêt pour l'amour, des femmes aux vies amoureuses et/ou sexuelles libérées, mais aussi des bisexuelles ou lesbiennes. Alors que les femmes sont bien souvent déconsidérées à cause de leur sexualité (le *slut-shaming*[1950]), il apparaît que les auteurs peuvent utiliser la fantasy pour mettre en récit la libération sexuelle et amoureuse des femmes. Capables de se battre et de tuer, leurs guerrières – les plus récentes d'entre elles – ne sont plus des proies à chasser : tantôt elles se font chasseresses, multipliant les relations sans attaches, tantôt elles s'investissent dans une relation monogame mais sans renoncer à leur liberté d'action.

Si étudier les origines sociales, les relations familiales et amoureuses des femmes guerrières nous a permis d'élaborer une typologie biographique de ce genre de personnage fondée sur un large corpus, il nous restait un point majeur à étudier : les rapports de ces femmes à la violence. Envisager les femmes comme instigatrices et non plus seulement victimes de violence ne va pas de soi : dénoncer et faire reconnaître les nombreuses violences subies par

[1950] « Le *slut-shaming* est un concept proposé à l'origine par les féministes canadiennes et américaines. Cette expression, traduisible en français par « intimidation (ou humiliation) des salopes » ou « couvrir de honte les salopes », regroupe un ensemble d'attitudes individuelles ou collectives, agressives envers les femmes dont le comportement sexuel serait jugé "hors-norme". », https://fr.wikipedia.org/wiki/Slut-shaming, consultée le 05 mai 2021.

les femmes constitue encore aujourd'hui un enjeu majeur de nos sociétés. Étudier les violences commises par les femmes a longtemps semblé contre-productif aux féministes dont l'objectif était, et est toujours, de dénoncer les violences subies par les femmes. Toutefois reconnaître les femmes comme des êtres potentiellement violents permet aussi d'affirmer leur condition de sujets responsables et actifs dans la société. Aussi les sciences humaines se sont-elles intéressées à la violence féminine, légitime dans les armées et les forces de l'ordre, comme illégitime et criminelle[1951]. La représentation de cette violence féminine en littérature s'est développée notamment dans le roman policier[1952], et, comme nous l'avons démontré, dans la fantasy épique. Nous avons donc cherché à détailler les modalités des mises en narration de cette violence : est-elle occasionnelle ou récurrente, voire de nature professionnelle ? La dimension diachronique de notre corpus (1950-2020[1953]) nous a permis de repérer des évolutions notables : les plus anciennes guerrières, celles créées par Tolkien, Zimmer Bradley ou Gemmell, ne commettent de violences que ponctuellement, parfois lors d'une unique occasion, avant de reprendre l'existence traditionnelle des personnages féminins. Mais les auteurs plus contemporains de notre corpus ont fait évoluer le rôle des guerrières en en faisant des professionnelles de la guerre. La fantasy a ainsi vu émerger le personnage de la mercenaire à la moralité moins manichéenne que le héros traditionnel. Plus riche psychologiquement, mais aussi traitée de manière plus réaliste quant à la mise en scène de la guerre, la figure du mercenaire permet aux auteurs et autrices de développer la vie militaire de l'époque choisie et de plonger le lecteur dans un univers plus concret et vraisemblable. Les mercenaires femmes de notre corpus sont très souvent des cheffes de troupe et, au-delà des combats, elles doivent gérer la vie de camp, l'approvisionnement ou encore les contrats signés avec tel ou tel noble. Toutefois, qu'elles soient guerrières d'occasion ou mercenaires accomplies, nous avons pu constater que nos guerrières n'avaient que rarement le plein choix de prendre les armes : pour les plus pauvres, apprendre à se battre est un moyen de survivre, tandis que les aristocrates sont formées au maniement des armes pour diriger.

Dès lors, étudier leur goût ou dégoût pour la violence nous semblait un point essentiel pour terminer ce deuxième chapitre. La violence n'est pas perçue comme une pulsion innée chez les

---

[1951] Voir Coline Cardi, Geneviève Pruvost, *Penser la violence des femmes, op. cit.*

[1952] Ariane Ferry, Sandra Provini, colloque *Figures et personnages de criminelles, des Histoires Tragiques au roman policier*, organisé à l'Université de Rouen-Normandie du 7 au 9 juin 2017.

[1953] Certaines sagas sont toujours en cours d'écriture.

femmes, dont on développe par ailleurs davantage l'empathie et la bienveillance que la combativité ou l'agressivité. L'éthique du *care*, développée dans les années 80, se révèle pertinente dans bien des domaines : si le personnel dédié aux soins quotidiens (infirmières, aides-soignantes, aides à domiciles etc.) est majoritairement féminin dans nos sociétés, les rôles de guérisseurs et autres mages blancs des jeux vidéo sont aussi tenus par les quelques femmes proposées aux joueurs. Pourtant les figures de femmes violentes existent depuis des millénaires et nous souhaitions étudier les discours et émotions attribués à ces guerrières fictionnelles en relation avec l'exercice de la violence. Si certaines savourent une joie libératrice à frapper et donner la mort, il est apparu que la plupart d'entre elles rechignaient à ôter la vie à des humains : Mériane (*Les Dieux Sauvages*, Lionel Davoust), Ravenn (*L'Héritage des rois-passeurs*, Manon Fargetton) ou Deirdra (*La Tueuse de dragons*, Héloïse Côté) sont avant tout des chasseresses. Ces femmes qui prennent les armes tiennent un discours critique sur la guerre (Sigarni, *La Reine Faucon*¸ David Gemmell) et, si elles cherchent à se venger ou à venger leur peuple, elles détruisent leurs ennemis sans plaisir particulier. Enfin nous avons pu constater la corrélation souvent faite entre physique masculinisé et goût pour la violence : les guerrières ne correspondant pas aux normes physiques féminines n'ont pas non plus le caractère attendu des femmes. Leur physique « ingrat », provoquant moqueries et rejets, a-t-il forgé leur caractère et les aurait-il poussées à s'affirmer dans la violence ? Ou bien doit-on ne voir ici qu'une reconduction de clichés ?

Sur les plans narratif et stylistique, d'autres évolutions sont perceptibles et elles accompagnent la montée en puissance des femmes guerrières. Bien qu'elle soit un genre littéraire qui privilégie l'action et l'aventure, traditionnellement racontées à la troisième personne, la fantasy épique a vu se multiplier les récits à la première personne ou conduits selon des focalisations plurielles, ce qui a eu pour effet d'accentuer l'importance des pensées, émotions, dilemmes de ses héros et de mettre en lien l'action avec ce qui la précède ou la suit (la délibération et la prise de décision, l'inquiétude, le doute, le regret, etc.). Des romans phares de la fantasy comme *L'Assassin Royal* (Robin Hobb) ou *Gagner la guerre* (Jean-Philippe Jaworski) sont écrits à la première personne. Le choix de ce type de narration, lorsque le héros est une guerrière, permet aux auteurs de donner la parole à des personnages féminins longtemps minorés. Dans les récits autodiégétiques, ces héroïnes construisent le récit de leur propre existence, livrent leur version des évènements et leur vision du monde dans lequel elles vivent. La focalisation interne permet ainsi de donner plus de profondeur et de nuance aux héroïnes

dont les actes, s'ils peuvent apparaître héroïques, sont motivés par des envies ou des ambitions secrètes parfois ambiguës. Accorder ou non aux personnages la possibilité de livrer leur point de vue est toujours un choix porteur de sens : dans *Le Clan des Otori* de Lian Hearn, Takeo raconte lui-même son histoire, tandis que le point de vue de Kaede n'est délivré qu'en focalisation interne, illustrant la place très restreinte des femmes dans ce Japon féodal imaginaire. George R.R. Martin a construit les différents tomes de sa célèbre saga, *Game of Thrones* en mettant en œuvre une polyphonie narrative dont les voix plurielles diversifient les points de vue sur les enjeux des actions en cours. Il fait ainsi un choix entre les personnages dont le narrateur adopte le point de vue, et ceux dont les pensées et les mobiles restent inaccessibles aux lecteurs. De tels choix sont également à observer dans l'ensemble de notre corpus et ils sont à interroger pour chaque roman ou saga. Quant à la focalisation omnisciente, elle est moins représentée, mais dans les textes concernés, nous avons accordé une attention plus marquée aux discours tenus par les guerrières ainsi qu'aux scènes de confidences. Nous avons étudié plusieurs exemples de dialogues entre femmes, où se fait une transmission d'expérience entre une guerrière plus âgée et une plus jeune, révélatrice des spécificités de l'émancipation féminine par les armes. La fantasy épique peut donc devenir un genre propice à un certain type de confession entre femmes. Cependant, lorsqu'elles doivent convaincre des hommes de leur statut de combattante, les mots s'avèrent insuffisants et c'est par la démonstration physique de leur force ou de leur supériorité dans le maniement des armes qu'elles réussissent à s'imposer – ou par le biais d'un allié qui peut confirmer aux autres leurs compétences.

Les possibilités de faire entendre des voix – et des expériences – féminines dépendent des systèmes de valeurs et des systèmes politiques mis en place par les auteurs pour créer leurs univers imaginaires, c'est pourquoi nous avons voulu explorer les représentations des systèmes patriarcaux et des systèmes plus ou moins matriarcaux proposés dans notre corpus. Les systèmes patriarcaux, plus proches de la réalité historique et de la situation actuelle en bien des lieux, restent majoritaires dans les univers imaginés par les auteurs de fantasy. Dans les sociétés hostiles à l'émancipation féminine, nous avons pu repérer un schéma narratif récurrent dont l'élément déclencheur est l'envie exprimée par le personnage féminin, souvent dès l'enfance, de prendre les armes. L'héroïne doit ensuite affronter les réactions négatives suscitées par son ambition, mais la (future) guerrière réussit à franchir ces obstacles grâce à un adjuvant et/ou en se travestissant. Ces premiers obstacles surmontés, elle doit encore convaincre les hommes qui

l'entourent de ses compétences et de sa légitimité. Si les jeunes « élus » mâles connaissent des étapes similaires, les jeunes guerrières voient se multiplier les obstacles parce que la société dans laquelle elles vivent privilégie les hommes. Nous l'avons signalé, certains univers comportent des sociétés moins restrictives pour les femmes : nous avons donc souhaité étudier ce que devenaient les guerrières lorsqu'elles évoluaient dans des sociétés de type matriarcal – ce dernier terme restant à préciser. Objets de fantasmes, les sociétés matriarcales sont souvent pensées comme des mondes inversés par rapport aux sociétés patriarcales : les femmes y domineraient les hommes, ces derniers étant privés de droits, voire réduits en esclavage. Des recherches anthropologiques plus récentes ont permis d'en élaborer une définition plus nuancée, comme celle d'Heide Goettner-Abendroth, qui montre que les véritables et historiques matriarcats sont des sociétés égalitaires, fondées sur une économie de partage, la matrilinéarité et la croyance en une Divinité féminine primaire. Mais les acquis de ces recherches scientifiques n'ont pas encore fait évoluer l'imaginaire collectif et les quelques sociétés matriarcales décrites dans notre corpus ne sont, le plus souvent, que des sociétés matrilinéaires et menacées par des hommes qui tentent de prendre le pouvoir. Les plus élaborées d'entre elle se présentent comme des patriarcats inversés, et ne sont pas fondées sur l'égalité mais sur une domination, plus ou moins violente, exercée par les femmes sur les hommes. Cette situation d'inégalité, correspondant aux stéréotypes circulant sur les matriarcats, est souvent expliquée par les récits de fondation de ces sociétés féminines. C'est en réaction à des violences subies que ces femmes quittent les sociétés patriarcales pour fonder une nouvelle société, un espace d'émancipation, de liberté et de sécurité pour elles. De tels récits sont source de réflexion pour le lecteur : face aux inversions humoristiques de *Grish-Mère* (Isabelle Bauthian) ou aux débats sur les droits des hommes dans *Les Illusions de Sav-Loar* (Manon Fargetton), le lecteur est confronté aux inégalités de genre qui l'entourent et à la nécessité de changer nos sociétés.

À travers ces personnages de guerrières et leurs histoires singulières, on peut observer les évolutions de la fantasy comme genre, mais aussi la nouvelle importance des thématiques liées à l'émancipation des femmes pour les auteurs. Lorsqu'elles ne sont pas les personnages principaux d'une œuvre, mais des personnages secondaires rencontrés par le héros ou l'héroïne, elles peuvent choquer le personnage principal et stimuler sa réflexion mais aussi, par une sorte de mimétisme, celle du lecteur. Les héros et les lecteurs peuvent reconsidérer leurs préjugés sur les femmes et réévaluer leur capacité à se battre et à être libres. Sylve, personnage extrêmement misogyne et particulièrement antipathique de *Grish-Mère* (Isabelle Bauthian) révise ainsi

quelque peu ses jugements sur les femmes en fréquentant les femmes libres de la baronnie Grish-Mère. Si elles parviennent à faire évoluer le héros, certaines guerrières essayent aussi de changer les lois de leur société. Cet objectif est souvent difficile à atteindre : Les Renonçantes de Marion Zimmer Bradley ont réussi à acquérir des droits, mais ils ne concernent pas les autres femmes de Ténébreuse. Si l'égalité hommes-femmes est leur idéal, elles ont également conscience que leur mode de vie et leurs libertés ne conviendraient pas à toutes les Ténébranes. Mériane (*Les Dieux Sauvages*, Lionel Davoust) accepte de servir un dieu qu'elle abhorre en espérant pouvoir améliorer la position des femmes dans le royaume. Dans le roman *Calame* (Paul Beorn), des femmes se révoltent également contre la loi qui les déclare sans âme et fait d'elles la propriété des hommes. Ces derniers cycles romanesques ne sont pas encore achevés et les lecteurs devront patienter pour savoir quels seront les effets de cette volonté d'émancipation.

En présentant des héros qui prennent conscience des inégalités hommes/femmes et deviennent potentiellement les alliés des femmes, les auteurs incitent les lecteurs à faire de même, transformant peu à peu les lois du genre littéraire qu'est la fantasy. Alors qu'elle est encore largement considérée comme un divertissement aux valeurs conservatrices, certains auteurs en font un outil militant ou en tout cas politique[1954] en y exposant des idées féministes plus ou moins explicites. C'est ce que la plupart des auteurs – Manon Fargetton, Paul Beorn, Jean-Laurent Del Soccoro entre autres – rencontrés aux Imaginales à Épinal en 2018 ont exprimé dans leurs réponses aux questions que nous leur avons posées : selon eux, la fantasy avait besoin d'être féminisée pour s'enrichir, pour proposer d'autres schémas narratifs et d'autres modèles de représentation aux lecteurs et lectrices. Les lectrices étant majoritaires, la prise en considération de cette part importante du lectorat semble une bonne stratégie d'un point de vue strictement commercial : il s'agit aussi de plaire aux jeunes femmes contemporaines et actives qui consomment de la fantasy épique[1955]. L'égalité des sexes est ainsi devenue une thématique exploitée en fantasy. Quant au personnage de la guerrière, il permet aux auteurs de proposer un personnage « entre-deux » qui revendique sa différence : la guerrière n'est pas / plus une femme comme les autres mais elle n'est pas un homme. Cette situation de rupture peut engendrer de la souffrance chez ces femmes, fréquemment rejetées par leurs paires, mais

[1954] Anne Besson, *Les Pouvoirs de l'enchantement*, *op. cit.*

[1955] Élodie Hommel, *Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire*, *op. cit.*

elles-mêmes ressentent souvent mépris et incompréhension envers celles qui acceptent la domination masculine. De façon générale, les guerrières portent leur différence en étendard : la vie proposée aux femmes leur apparaît insipide et elles souhaitent à tout prix l'éviter et être reconnues pour leurs capacités et leurs compétences.

Elles incarnent ainsi une quête d'égalité – transférable dans la réalité des lectrices et lecteurs –mais aussi peut-être d'indifférence par rapport au genre. Cette dernière piste nous a été suggérée par les réponses de Robin Hobb à nos questions : l'autrice de *L'Assassin Royal* et des *Aventuriers de la mer* nous a livré des réponses très différentes des autres auteurs rencontrés aux Imaginales. Elle ne revendique pas une féminisation militante de ces œuvres mais tente de créer des personnages complexes, qui ne se réduisent pas à une identité de genre. Le Royaume des Six-Duchés ou celui des Montagnes dans *L'Assassin Royal* apparaissent plus égalitaires que des sociétés féodales traditionnelles. Mais c'est aussi une perte de droits subis par les femmes que dépeint Robin Hobb à travers *Les Aventuriers de la mer*. Toutefois, tout comme dans l'empire de Gwendalavir crée par Pierre Bottero, l'égalité n'est pas parfaite et les femmes sont toujours victimes du patriarcat et des violences de domination qu'il implique. Composer des personnages qui viennent semer le trouble et qui dépassent les notions même de genre nous semble être une réponse intéressante et enrichissante au système patriarcal et aux violences de genre. Ainsi le genre du Fou dans *L'Assassin Royal* demeure un mystère et permet d'interroger les notions d'amitié et d'amour. L'androgynie du personnage trouble et perturbe Fitz qui aimerait avoir une preuve irréfutable de son identité de genre, alors qu'un autre personnage dans de notre corpus accepte pleinement la binarité de son partenaire : Sainte-Étoile (*Les Seigneurs de Bohen*, Estelle Faye) découvre l'hermaphrodisme du mercenaire Sorenz et n'y voit que perfection et matière à émerveillement. Toutefois il est le seul : le père de Sorenz, l'Empereur, l'a rejeté à cause de sa différence et les hommes de Sorenz le prennent pour un homme. Son secret est maintenu même après sa mort. Le Fou et Sorenz brouillent les genres : dans *Les Aventuriers de la mer*, Le Fou apparaît sous l'identité de l'artisane Ambre tandis que Sorenz est aussi la sorcière Sonia sur laquelle Sainte-Étoile enquête. Ces personnages ne choisissent jamais définitivement une attitude et une identité et ils ouvrent des pistes de réflexion au lecteur, mais aussi aux spécialistes de la fantasy : l'étude des personnages androgynes en fantasy mériterait sans doute des recherches spécifiques, notamment par comparaison à ceux que l'on croise depuis longtemps en science-fiction (Ursula Le Guin, Tanith Lee, Joanna Russ).

Les littératures de l'imaginaire, dont fait partie la fantasy épique sur laquelle nous nous sommes concentrée, sont des littératures de divertissement et d'évasion très populaires. Critiquées et sous-estimées pour cette raison, elles ont longtemps été ignorées par la recherche universitaire. La science-fiction, légitimée par son discours scientifique, a la première attiré l'attention du milieu académique. Mais la fantasy, par le biais des études médiévales, a réussi à intéresser les universitaires. Si étudier ses origines et ses rapports à la littérature médiévale ou encore à l'histoire était fondamental, il nous semble qu'une fois ces fondations posées, nous pouvons nous intéresser à d'autres thématiques. Ainsi dresser une histoire et une typologie d'un personnage atypique comme celui de la guerrière nous a permis d'interroger son développement dans un genre qui ne laissait que peu de place aux femmes et les réflexions politiques qu'elle peut porter. La fantasy invente des mondes et des personnages imaginaires qui permettent au lecteur de s'évader mais aussi de réfléchir à notre monde et notre société. Ainsi la fantasy peut être engagée, militante, féministe, capable de faire voyager les lecteurs et lectrices par-delà les frontières, que ce soit celles du réel ou celles du genre.

Bibliographie générale

Corpus[1956]

Corpus primaire : fantasy épique où le héros est une guerrière

BEAULIEU, Bradley P., *Twelve Kings in Sharakhaï*, NY, DAW Books, 2015-en cours. *Les Douzes rois de Sharakhaï*, trad. Olivier Debernard, Paris, Bragelonne, 2016-en cours.

BEORN, Paul, *La Pucelle de Diable-Vert*, Saint Laurent d'Oingt, Mnémos, 2010, 2 tomes :

La Perle et L'Enfant, Saint Laurent D'Oingt, Mnémos, 2010.

Le Hussard Amoureux, Saint Laurent D'Oingt, Mnémos, 2010.

BEORN, Paul, *Calame*, Paris, Bragelonne, 2018-2021, 2 tomes :

Les Deux Visages, Paris, Bragelonne, 2018.

Les Deux Royaumes, Paris, Bragelonne, 2021.

BOTTERO, Pierre, *Le Pacte des Marchombres*, 3 tomes, Paris, Rageot, 2006-2008. Éditions de lecture :

Ellana, Paris, Rageot, 2006.

Ellana, l'envol, Paris, Rageot, 2008.

Ellana, la prophétie, Paris, Rageot Poche, 2010.

CÔTÉ, Héloïse, *La Tueuse de dragons*, Lévis, Alire, 2010.

DAVOUST, Lionel, *Les Dieux sauvages*, Rennes, Critic, 2017-en cours :

La Messagère du ciel, Rennes, Critic, 2017.

Le Verrou du fleuve, Rennes, Critic, 2018.

La Fureur de la terre, Rennes, Critic, 2019.

L'Héritage de l'empire, Rennes, Critic, 2020.

DEL SOCORRO, Jean-Laurent, *Royaume de vent et de colères*, Chambéry, ActuSF, 2012.

DEL SOCORRO, Jean-Laurent, *Boudicca*, Chambéry, ActuSF, 2017.

FARGETTON, Manon, *L'Héritage des rois-passeurs*, Paris, Milady, 2015.

FARGETTON, Manon, *Les Illusions de Sav-Loar*, Paris, Bragelonne, 2016.

FAYE, Estelle, *Les Seigneurs de Bohen*, Rennes, Critic, 2017.

[1956] Nous indiquons les premières éditions puis, si nécessaire, nous précisons les éditions de lecture lorsqu'elles sont différentes.

GEMMELL, David, *Ironhand's Daughter*, Boston, Little Brown and Company, 1995. *La Reine des batailles*, trad. Leslie Damant-Jeandel, Paris, Bragelonne, 2012. Édition de lecture : *La Reine faucon L'Intégrale*, Paris, Bragelonne, 2016.

GENTLE, Mary, *Ash : a secret history*, London, Gollancz, 1999-2000, 4 tomes. *Le Livre de Cendres*, trad. Patrick Marcel, Paris, Denoël, 2004-2005, 4 tomes :

La Guerrière Oubliée, Paris, Denoël, 2004.

La Puissance de Carthage, Paris, Denoël, 2004.

Les Machines Sauvages, Paris, Denoël, 2005.

La Dispersion des ténèbres, Paris, Denoël, 2005.

GOODMAN, Alison, *Eon the Dragoneye reborn*, NY, Harper Collins, 2008-2011, 2 tomes. *Eon et le douzième dragon*, trad. Philippe Giraudon, Paris, Gallimard Jeunesse, 2009-2011, 2 tomes. Éditions de lecture :

Eon, London, Corgi Books, 2014. *Eon et le douzième dragon*, trad. Philippe Giraudon, Paris, Gallimard Jeunesse, 2011.

Eona, NY, Firebird, 2012. *Eona et le collier des dieux*, trad. Philippe Giraudon, Paris, Gallimard Jeunesse, 2011.

KATZ, Gabriel, *La Maîtresse de guerre*, Paris, Scrineo Jeunesse, 2012. Édition de lecture : Paris, Pocket, 2016.

MARTIN, Georges R.R, *A Song of Ice and Fire*, NY, Bantam, 1996-en cours, 5 tomes. *Le Trône de Fer*, trad. Jean Sola, Paris, Pygmalion, 1998-en cours, 15 tomes. Éditions de lecture : *Le Trône de fer, L'intégrale*, Paris, J'ai Lu, 2010-en cours, 5 tomes.

NIOGRET, Justine, *Chien du Heaume*, Saint Laurent D'Oingt, Mnémos, 2010-2011, 2 tomes. Éditions de lecture :

Chien du Heaume, Paris, J'ai Lu, 2011.

Mordre le bouclier, Paris, J'ai Lu, 2011.

PRATCHETT, Terry, *Discworld*, London, Transworld Publishers, 1983-2015, 41 tomes. Tome étudié : *Monstrous Regiment*, London, Transworld Publishers, 2003. *Le Régiment monstrueux*, trad. Patrick Couton, Paris, L'Atalante, 2007. Édition de lecture :

Monstrous Regiment, London, Corgi Books, 2004. *Le Régiment monstrueux*, trad. Patrick Couton, Paris, Pocket, 2012.

SANDERSON, Brandon, *Elantris*, NY, TOR, 2005. *Elantris*, trad. Pierre-Paul Durastanti, Paris, Calmann-Lévy, 2009. Édition de lecture :

Elantris, NY, A Tor Book, 2006. *Elantris*, trad. Pierre-Paul Durastanti, Paris, Libraire Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 2017.

ZIMMER BRADLEY, Marion, *The Firebrand*, NY, Simon & Schuster, 1987. *La Trahison des dieux*, trad. Hubert Tezenas, Paris, Pygmalion, 1989. Édition de lecture :

The Firebrand, NY, A Roc Book, 2003. *La Trahison des dieux*, trad. Hubert Tezenas, Paris, Pygmalion, 1989.

Corpus secondaire : fantasy épique où la femme guerrière joue un rôle secondaire

BAUTHIAN, Isabelle, *Grish-Mère*, Paris, Actusf, 2018.

BOTTERO, Pierre, *La Quête d'Ewilan*, Paris, Rageot, 2003-2006, 3 tomes. Édition de lecture : *La Quête d'Ewilan, L'Intégrale*, Paris, Rageot, 2010.

BOTTERO, Pierre, *Les Mondes d'Ewilan*, Paris, Rageot, 2004-2005, 3 tomes. Édition de lecture : *Les Mondes d'Ewilan, L'intégrale*, Paris, Rageot, 2011.

GEMMELL, David, *Troy*, London, Bantam Press, 2005-2007, 3 tomes. *Troie*, trad. Rosalie Guillaume, Paris, Bragelonne, 2008-2009, 3 tomes. Éditions de lecture :

Lord of the Silver Bow, London, Corgi Books, 2005. *Le Seigneur de l'arc d'argent*, trad. Rosalie Guillaume, Paris, Milady, 2008.

Shield of Thunder, London, Corgi Books, 2006. *Le Bouclier du Tonnerre*¸ trad. Rosalie Guillaume, Paris, Milady, 2008.

Fall of Kings, London, Corgi Books, 2007. *La Chute des rois*, trad. Rosalie Guillaume, Paris, Milady, 2009.

HEARN, Lian, *Tales of the Otori*, London, Macmillan, 2002-2007, 3 tomes. *Le Clan des Otori*, trad. Philippe Giraudon, Paris, Gallimard Jeunesse, 2002-2008, 3 tomes. Édition de lecture :

Tales of the Otori, Across the Nightingale Floor, London, Picador, 2017. *Le Silence du Rossignol*, trad. Philippe Giraudon, Paris, Folio, 2002.

Tales of the Otori, Grass for his Pillow, London, Picador, 2017. *Les Neiges de l'Exil*, trad. Philippe Giraudon, Paris, Folio, 2003.

Tales of the Otori, Brilliance of the Moon, London, Picador, 2017. *La Clarté de la lune*, trad. Philippe Giraudon, Paris, Folio, 2004.

HOBB, Robin, *The Farseer Trilogy*, NY, Bantam Spectra, 1995-1997, 3 tomes. *L'Assassin royal*, trad. Arnaud Mousnier-Lompré, Paris, Pygmalion, 1998-2000, 6 tomes. Éditions de lecture :

Assassin's Apprentice, London, Harper Voyager, 2014. *L'Apprenti assassin*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2000.

Royal Assassin, London, Harper Voyager, 2014. *L'Assassin du roi*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2000. *La Nef du crépuscule*, Paris, J'ai Lu, 2007.

Assassin's Quest, London, Harper Voyager, 2007. *Le Poison de la vengeance*, Paris, Pygmalion, 2000. *La Voie magique*, Paris, J'ai Lu, 2007. *La Reine solitaire*, Paris, J'ai Lu, 2013.

HOBB, Robin, *The Tawny Man Trilogy*, NY, Harper Collins, 2001-2003, 3 tomes. *L'Assassin royal*, trad. Arnaud Mousnier-Lompré, Paris, Pygmalion, 2003-2006, 7 tomes. Éditions de lecture :

Fool's Errand, London, Harper Voyager, 2014. *Le Prophète blanc*, Paris, Pygmalion, 2003. *La Secte maudite*, Paris, Pygmalion, 2003.

The Golden Fool, London, Harper Voyager, 2014. *Les Secrets de Castelcerf*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2004. *Serments et Deuils*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2005.

Fool's Fate, London, Harper Voyager, 2014. *Le Dragon des glaces*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2005. *L'Homme noir*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2006. *Adieux et Retrouvailles*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2006.

HOBB, Robin, *The Fitz and the Fool Trilogy*, NY, Del Rey Books, 2014-2017, 3 tomes. *Le Fou et L'Assassin*, trad. Arnaud Mousnier-Lompré, Paris, Pygmalion, 2014-2018, 6 tomes. Éditions de lecture :

Fool's Assassin, London, Harper Voyager, 2015. *Le Fou et L'Assassin*, Paris, France Loisirs, 2015. *La Fille de l'assassin*, Paris, France Loisirs, 2016.

Fool's Quest, London, Harper Voyager, 2016. *En quête de vengeance*, Paris, Pygmalion, 2016. *Le Retour de l'assassin*, Paris, Pygmalion, 2016.

Assassin's Fate, London, Harper Voyager, 2018. *Sur les rives de l'art*, Paris, J'ai Lu, 2017. *Le Destin de l'assassin*, Paris, J'ai Lu, 2018.

ROSE, Charline, *Edwenn le monde des Faës*, Paris, France Loisirs, 2016.

TOLKIEN, J.R.R, *The Lord of the Rings*, NY, Harper Collins, 1954-1955, 3 tomes. *Le Seigneur des anneaux*, trad. Francis Ledoux, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1972-1973, 3 tomes. Éditions de lecture :

The Fellowship of the Ring, NY, Harper Collins, 2012. *La Fraternité de l'anneau*, trad. Daniel Lauzon, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2014.

The Two Towers, London, Allen & Unwin, 1980. *Les Deux Tours*, trad. Daniel Lauzon, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2015.

The Return of the King, NY, Harper Collins, 2012. *Le Retour du roi*, trad. Daniel Lauzon, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2016.

Corpus secondaire : fantasy non-épique où le héros est une guerrière

BOUSQUET, Charlotte, *L'Archipel des Numinées*, Saint Laurent D'Oingt, Mnémos, 2009-2011, 3 tomes. Édition de lecture : *L'Archipel des Numinées*, Saint Laurent D'Oingt, Mnémos, 2013-2014, 3 tomes.

HOBB, Robin, *The Liveship Traders*, NY, Bantam, 1998-2000, 3 tomes. *Les Aventuriers de la mer*, trad. Arnaud Mousnier-Lompré, Véronique David-Marescot, Paris, Pygmalion, 2001-2007, 9 tomes. Éditions de lecture :

Ship of Magic, London, Harper Voyager, 2015. *Le Vaisseau magique*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2004. *Le Navire aux esclaves*, Paris, France Loisirs, coll. « Piment », 2005. *La Conquête de la liberté*, Paris, J'ai Lu, 2015.

The Mad Ship, London, Harper Voyager, 2015. *Brumes et Tempêtes*, Paris, J'ai Lu, 2014. *Prisons d'eau et de bois*, Paris, J'ai Lu, 2013. *L'Éveil des eaux dormantes*, Paris, Pygmalion, 2006.

Ship of Destiny, London, Harper Voyager, 2015. *Le Seigneur des trois règnes*, Paris, J'ai Lu, 2007. *Ombres et Flammes*, Paris, J'ai Lu, 2013. *Les Marches du trône*, Paris, J'ai Lu, 2009.

PEVEL, Pierre, *Les Lames du Cardinal*, Paris Bragelonne, 2007-2010, 3 tomes. Édition de lecture : *Les Lames du Cardinal, l'Intégrale*, Paris, Bragelonne, 2016.

ZIMMER BRADLEY, Marion, *Darkover Series*, Boston, Gregg Press, 1962-1999. *La Romance de Ténébreuse*, Paris, Albin Michel, 1982-2000. Tomes étudiés :

The Shaterred Chain, NY, DAW Books, 1976. *La Chaîne brisée*, trad. Arlette Vincent, Paris, Albin Michel, 1979. Édition de lecture : *La Chaîne Brisée*, trad. revisée par Simone Hilling, Paris, Pocket, 1989.

Thendara House, NY, DAW Books, 1983. *La Maison des Amazones*, trad. Simone Hilling, Paris, Pocket, 1993. Édition de lecture : *Thendara House*, London, Arrow Books, 1985.

The City of Sorcery, NY, DAW Books, 1984. *La Cité Mirage*, trad. Simone Hilling, Paris, Pocket, 1993.

Œuvres non romanesques (bande dessinée, nouvelles)

ANGE, *La Geste des Chevaliers-Dragons*, Paris, Vents d'Ouest (t.1), Soleil (t. 2 et suiv.), 1998-en cours, 29 tomes. Éditions de lecture : *Intégrale T1 à T4*, Paris, Soleil, 2012.

MOORE, Catherine Lucille, "Black God's Kiss", "Black God's Shadow", "Jirel Meets Magic", "The Dark Land", "Quest of the Starstone", with Henry Kuttner, "Hellsgarde", *Weird Tales*, 1934-1939. Nouvelles réunies (exceptée "Quest of the Starstone") dans un volume, *Jorel of Joiry*, NYC, Paperback Library, 1969. *Jirel de Joiry* (avec "Quest of the Starstone"), trad. Georges H. Gallet, Paris, J'ai Lu, 1985.

Autres œuvres de fiction mentionnées

ANONYME, *Le roman d'Enéas*, trad. Aimé Petit, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de Poche », 1997.

ANONYMES, *L'Edda poétique*, trad. Régis Boyer, Paris, Fayard, 1992.

ARIOSTE (L'), *Roland furieux*, présenté par Italo Calvino, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1982.

ARISTOTE, DUPONT-ROC, Roselyne, LALLOT, Jean (trad.), *La Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

ATWOOD, Margaret, *Penelopiad*, Knopf Canada, Canongate Myth Series, 2005 ; *L'Odyssée de Pénélope*, trad. Lori Saint-Martin et Paul Gagné, Paris, Flammarion, 2005.

BAGIEU, Pénélope, *Culottées, Des Femmes qui ne font que ce qu'elles veulent*, Paris, Gallimard, 2016-2017, 2 tomes.

BELLAY (DU), Joachim, *L'Olive*, éd. D. Aris et F. Joukovsky, Paris, Classiques Garnier Poche, 2009.

BENITEZ, Joe, *Lady Mechanika*, Paris, Glénat, 2016-en cours, 7 tomes.

BURROUGHS, Edgar Rice, *Tarzan of the Apes*, NY, The All-Story, octobre 1912.

CIXOUS, Hélène, *La*, Paris, Gallimard, 1976.

COLFER, Eoin, *Artemis Fowl*, NY, Viking Press, 2001.

COLLINS, Suzanne, *The Hunger Games*, NY, Scholastic Press, 2008. *Hunger Games*, trad. Guillaume Fournier, Paris, Pocket Jeunesse, 2008.

DABOS, Christelle, *La Passe-Miroir*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2013-2019, 4 tomes.

DELANEY, Joseph, *The Wardstone Chronicles*, Londres, Bodley Head, 2004-2017.

GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, 1836.

HOMERE, *L'Iliade*, éd. Jean Métayer, Paris, GF Flammarion, 2000.

HOWARD, Robert E., « Conan the Barbarian », *Weird Tales*, 1932.

IKEDA, Ryoko, *La Rose de Versailles*, 1972.

JAWORSKI, Jean-Philippe, *Gagner la guerre*, Bordeaux, Les Moutons électriques, 2009.

JAWORSKI, Jean-Philippe, *Janua Vera*, Bordeaux, Les Moutons électriques, 2007.

JODELLE, *Didon se sacrifiant*, 1555.

KATZ, Gabriel , *La Part des Ombres*, Paris, Scrineo, 2016.

KIPLING, Rudyard, *The Jungle Book*, London, Macmillan Publishers, 1894.

LEE, Tanith, *Drinking Sapphire Wine*, NY, DAW Books, 1977.

LE GUIN, Ursula K., *Lavinia*, Orlando, Harcourt, 2008; trad. Marie Surgers, Nantes, L'Atalante, 2011.

LE GUIN, Ursula K, *The Left Hand of Darkness*, NY, Ace Books, 1969.

LEWIS, Clive Staples, *The Chronicles of Narnia*, London, Geoffrey Bles (t.1-5), The Bodley Head (t.5-7), 1950-1956, 7 tomes.

MARIVAUX, *La Vie de Marianne*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les classiques de poche », 2007.

MAUPRE, Agnès, *Le Chevalier d'Eon*, manga, 2014-2015.

MILLER, Madeline, *Circe: A Novel*, NY, Little Brown and Company, 2018.

MEYER, Stephenie, *Twilight*, NY, Little Brown and Company, 2005-2020.

OKORAFOR, Nnedi, *Who Fears Death*, NY, DAW Books, 2010.

PAOLINI, Christopher, *Inheritance*, NY, Alfred A. Knopf, 2003-2011, 4 tomes.

PETRARQUE, *Chansonnier*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Les classiques de l'humanisme », 2009.

PISAN (DE), Christine, *La Cité des Dames*, trad. Eric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, Stock, 1996.

RONSARD, Pierre, *Les Amours*, éd. André Gendre, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche », 1993.

ROTH, Veronica, *Divergent*, NY, HarperCollins Publishers, 2011.

ROWLING, J.K., *Harry Potter*, London, Bloomsbury Publishing, 1997-2007, 7 tomes.

SALMONSON, Jessica, *Tomoe Gozen*, London, Ace Books, 1981-1984, 3 tomes.

SMYRNE, Quintus (de), *La Suite d'Homère*, Livre I, [IIIe siècle], texte établi et traduit par Francis Vian, Paris, Les Belles Lettres, 1963.

SZABO, Magda, *L'Instant. La Créuside*, trad. Chantal Philippe, Paris, Viviane Hamy, 2009.

TACITE, *Les Annales*, J. L. Burnouf (trad.), *Œuvres complètes de Tacite traduites en français avec une introduction et des notes*, Paris, 1859, mise en ligne : http://bcs.fltr.ucl.ac.be/TAC/AnnXIV.html#F.Pacification, consultée le 20 juillet 2019.

TOLKIEN, J.R.R., *The Hobbit, or there and back again*, London, George Allen & Unwin, 1937.

TROYES, Chrétien (de), *Eric et Enide*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Lettres Gothiques », 1992.

VIRGILE, *L'Énéide*, éd. Paul Veyne, Paris, Les Belles Lettres, coll. « classiques en poche », 2013.

WAGNER, Richard, *Die Walküre*, crée à Munich, le 26 juin 1870, livret disponible en ligne : http://www.livretpartition.com/die-walkure-la-walkyrie-la-valkyrie/, consultée le 13 mars 2019.

WITTIG, Monique, *Virgile, Non*, Paris, éditions de Minuit, 1985.

WONG, David, *John Dies at the End*, NY, Permuted Press, 2007.

WONG, David, *This Book is full of Spiders*, NY, St Martin's Press, 2012.

Films mentionnés

AUDRY, Jacqueline, *Le Secret du chevalier d'Eon*, 1959.

DEMY, Jacques, *Lady Oscar*, 1978.

BESSON, Luc, *Jeanne d'Arc*, 1991.

DREYER, Carl Theodor, *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1927.

FURUHASHI, Kazuhiro, *Le Chevalier d'Eon*, animé de vingt-quatre épisodes, 2006.

JACKSON, PETER, *Le Seigneur des Anneaux*, 2001-2003.

JACKSON, Peter, *The Hobbit, La Désolation de Smaug*, 2013.

JACKSON, Peter, *The Hobbit, La Bataille des Cinq Armées*, 2014.

Bibliographie critique

Fictions contemporaines : production / réception

a. Ouvrages généraux sur l'art romanesque

ADAM, Jean-Michel, PETITJEAN, André, *Le Texte descriptif poétique, historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan Université, coll. « Fac », 1989.

ANDRES, Philippe, *La Fantaisie dans la littérature française du XIXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.

BARGUILLET, Françoise, *Le roman au XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

CABANES, Jean-Louis, SAÏDAH, Jean-Pierre (dir.), *La Fantaisie post-romantique*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Cribles », 2003.

COHN Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001.

CORDESSE, Gérard, « Narration et focalisation », *Poétique*, n° 76, Seuil, 1988, p. 487-498.

DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

ECO, Umberto, *Il Superuomo di massa*, Milan Bompiani 1978. *De Superman au surhomme*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1993.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Milan, Bompiani,1979, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* [1821-1830], Paris, Flammarion, 1968.

FOUCRIER, Chantal, « Le personnage historique entre mythe et légende », dans Ariane Ferry (dir.), *Le personnage historique de théâtre de 1789 à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 235-248.

GEFEN, Alexandre, *Inventer une vie, la fabrique littéraire de l'individu*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GENETTE, Gérard, *Figures IV*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

HERBERT, Zbigniew, *Le Labyrinthe au bord de la mer*, trad. Brigitte Gautier, Paris, Le Bruit du temps, 2011. Édition révisée en 2015.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « écriture », 1992.

JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.

KUPISZ, Kazimierz (dir.), *Le Portrait littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988.

LAVOCAT, Françoise, MURCIA, Claude, SALADO, Régis, *La Fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, 2007.

LEDDA, Sylvain, *L'Éventail et Le Dandy*, Genève, Droz, 2012.

LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne, littératures sérielles et culture médiatique*, Seuil, coll. « Poétique », 2017.

LOTMAN, Iouri, *La Structure du texte artistique* (1970), trad. Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Maller et Joëlle Yong, sous la direction d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard NRF, 1973.

MIRAUX, Jean-Philippe, *Le Portrait littéraire*, Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2003.

MORTIER, Daniel, « La fabrique du personnage historique », dans Ariane Ferry (dir.), *Le personnage historique de théâtre de 1789 à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 21-39.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965.

RICOEUR, Paul, *Temps et Récit, la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1991.

RIVIERE, Jacques, *Le Roman d'aventure*, Paris, Ed. des Syrtes, 2000.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

SCHWEIZER, Bernard (dir.), *Approaches to the Anglo and American female Epic*, 1621-1982, Farnham, Ashgate, 2006.

VINCLAIR, Pierre, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2015.

VOISIN, Bérengère (dir.), *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités*, Tartu, Université de Tartu, 2008.

b. Réécritures, recyclage

AUERBACH, Erich, *Figura* [1944], trad. Marc-André Bernier, Paris, Belin, 1993.

DUMEZIL, Georges, *Mythe et Épopée I. II. III.*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995.

ENGELIBERT, Jean-Paul, TRAN-GERVAT, Yen-Maï (dir.), *La Littérature dépliée, reprise, répétition, réécriture*, Rennes, PUR, 2008.

GIOVENAL, Carine, KRINGS, Véronique, MASSE, Alexandre, SOLER, Matthieu, VALENTI, Catherine, *L'Antiquité imaginée : les références antiques dans les œuvres de fiction (XXe-XXIe siècles)*, Bordeaux, Ausonius, 2019.

PROVINI, Sandra, « Donner une voix aux femmes de l'ombre de l'épopée : Cassandre, Pénélope et Lavinia réinventées par Marion Zimmer Bradley, Margaret Atwood et Ursula Le Guin », p. 69-86.

GELY, Véronique, « Les sexes de la mythologie. Mythes, Littérature et gender », *Littérature et identités sexuelles*, éd. A. Tomiche et P. Zoberman, Paris, Lucie éditions, 2007, p. 100-196.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

LEONARD-ROQUES, Véronique (dir.), *Figures mythiques, fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008.

PROVINI, Sandra, BOST-FIEVET, Mélanie, *L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, Science-fiction, Fantastique*, Paris, Classiques Garnier, 2014 :

CAMBOU, Sandrine, « Le Personnage d'Ulysse dans *Troy* de David Gemmell ».

PERIER, Isabelle, « Un retour de l'épique ».

PROVINI, Sandra, « L'épopée au féminin, de *L'Énéide* de Virgile à *Lavinia* d'Ursula Le Guin », p. ???

PROVINI, Sandra, BOST-FIEVET, Mélanie, « Introduction Générale ».

PROVINI, Sandra, BOST-FIEVET, Mélanie, « Incarnations du mythe ».

ROCHEBOUET, Anne, SALAMON, Anne, « Les réminiscences médiévales dans la *fantasy* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, Paris, Garnier, 2008, mis en ligne le 15 décembre 2011, consultée le 31 janvier 2017.

SAINT GELAIS, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

Les romans de *fantasy* et de science-fiction

a. Ouvrages généraux

ARMITT, Lucie, *Fantasy Fiction : An Introduction*, London, Continuum, 2005.

ATTEBERY, Brian, *The Fantasy Tradition in American Literature : From Irving to Le Guin*, Bloomington, Indiana University Press,1980.

ATTEBERY, Brian, *Strategies of Fantasy*, Bloomington, Indiana University Press, 1992.

BAUDOU, Jacques, *La Fantasy*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n°3744, 2005.

BAUDOU, Jacques, *L'Encylopédie de la fantasy*, Paris, Fetjaine, 2009.

BESSON, Anne, « Science-fiction et *fantasy :* frontières disputées », communication pour le « Mois de la SF à l'ENS », ENS Ulm, lors des journées d'études *Littérature de Science-Fiction*, coorganisées par Anne Besson et Irène Langlet, les 5 et 12 mai 2006. Enregistrements audio et vidéo consultables sur http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idoncf=1236

BESSON, Anne, WHITE-LE GOFF, Myriam (dir.), *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui, actes du colloque du CRELID*, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2007.

BESSON, Anne, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, 2007.

BESSON, Anne, « La grande réorganisation. Panorama des littératures de l'imaginaire depuis 1995 », *Bibliothèque(s)*, n° 69, juillet 2013.

BESSON, Anne, JACQUELIN, Evelyne, *Poétiques du merveilleux Fantastique, science-fiction, fantasy en littérature et dans les arts visuels*, Arras, Artois Presse Université, 2015.

BESSON, Anne (dir.), *Dictionnaire de la Fantasy*, Paris, Vendémiaires, 2018 :

BESSON, Florian, « Cartes », p. 41-43.

BESSON, Florian, « Quête », p. 337-338.

BESSON, Florian, « Violence », p. 400-401.

BLANC, William, « Guerre », p. 162-165.

BONNET, Elodie, CHEVROLLIER, Privel, PATYN, Jean-Baptiste, « Elfe », p. 108-113.

BONNET, Elodie, CHEVROLLIER, Privel, PATYN, Jean-Baptiste, « Femme », p. 137-142.

BOST-FIEVET, Mélanie, PROVINI, Sandra, « Antiquité », p. 24-28

BOST-FIEVET, Mélanie, PROVINI, Sandra, « Mythologie grecque et romaine », p. 275-277.

BRETON, Justine, BESSON, Florian, « Épée », p. 115-118.

BRETON, Justine, « Barbare », p. 34-38.

DAVOUST, Lionel, « Steampunk », p. 369-370.

DAVOUST, Lionel, « Littérature Marginale », p. 303-304.

FAYE, Estelle, « Armes et Armures », p. 29-30.

MANIGLIER, Guillaume, « Périodes historiques », p. 312-316.

MALGOUYARD, Juliette, « Intertextualité », p. 189-191.

PERIER, Isabelle, « Héros », p. 167-173.

POULAIN-GAUTRET, Emanuelle, « Moyen Âge », p. 262-269.

PROVINI, Sandra, « Épopée », p. 118-121.

RIVERA, Jean-Luc, « Steampunk », p. 368-371.

ROLLAND, Marc, « William Morris », p. 261-262.

BESSON, Anne, *Fantasy & Histoire(s)*, Paris, Actusf, 2019 :

BESSON, Anne, « Préface », p. 12-19.

BESSON, Florian, « Sortir des Moyen Âge imaginaires : le rythme historique de la fantasy médiévalistes », p. 171-193.

BESSON, Anne, *Les Pouvoirs de l'enchantement, usages politiques de la science-fiction et de la fantasy*, Paris, Vendémiaires, 2021.

BLANC, William, *Le Roi Arthur un mythe contemporain*, Paris, Libertalia, 2016.

BLANC, William, *Super-Héros une histoire politique*, Paris, Libertalia, 2018.

BOIREAU, Jacques, « La Machine à ralentir le temps », *Imagine…*, Trois-Rivières, n°14, 1982.

BOZZETTO, Roger, MENEGALDO, Gilles, *Colloque de Cerisy, les nouvelles formes de la science-fiction*, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2006

BRASEY, Édouard, *La Petite Encyclopédie du merveilleux*, Paris, Éditions Le Pré aux Clercs, coll. « Fantasy », 2007.

BROOKE-ROSE, Christine, *A Rhetoric of the Unreal : Studies in Narrative and Structure*, Especially of the Fantastic, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

CARRERE, Emmanuel, *Le Détroit de Behring : Introduction à l'uchronie*, Paris, P.O.L., 1986.

CAWELTI, John, *Adventure, Mystery, and Romance : Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1976.

CAZANAVE, Caroline (éd.), *L'Épique medieval et le mélange des genres, actes du colloque de Besançon*, 3 octobre 2002, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005.

CLUTE, John, GRANT, John, *The Encyclopedia of Fantasy*, London, Orbit, 1997. En ligne : http://sf-encyclopedia.uk, consultée le 27 janvier 2017 :

« Amazons », « Fantasy », « Feminism », « Gender », « Revisionist Fantasy », « Science Fiction »

CORBELL, Pierre, « L'uchronie. Une ancienne science inspire un nouveau sous-genre », *Solaris*, n° 110, juillet 1994.

COUEGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1992.

CREED, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, Routledge, 1993.

DE CAMP, L. SPRAGUE, *Literary Swordsmen and Sorcerers: The Makers of Heroic Fantasy*, Sauk City, WI : Arkham House, 1976.

DURAND-LE GUERN, Isabelle (éd.), *Images du Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

FENDLER, Susanne, HORSTMANN, Ulrike, *Images of Masculinity in Fantasy Fiction*, Lewiston, NY, and Lampeter, Edwin Mellen Press, 2003.

GELY, Véronique, « Partages de l'Antiquité : un paradigme pour le comparatisme », *Revue de littérature comparée*, 2012/4, p. 387-395.

GIBSON, William, STERLING, Bruce, *La Machine à différences*, Paris, Livre de poche, 2001.

GOBLED, Karine, CAMPEIS, Bertrand, *Le Guide de l'uchronie*, Paris, ActuSF, 2015.

GOIMARD, Jacques, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket, coll. « Agora », 2003.

GUIOT, Denis, « Faire de l'uchronie », *Mouvances*, n°5, juillet 1981.

FERRE, Vincent (dir.), *Dictionnaire Tolkien*, Paris, CNRS Editions, 2012 :

ALIBERT, Laurent, « Amour », p. 31-33.

ALIBERT, Laurent, « Lúthien Tinúviel », p. 386-388.

DELATTRE, Charles, « Galadriel », p. 235-236

HOËT Sébastien, « Eowyn », p. 185-186.

MARLAIR, Sébastien, « Géographie imaginaire : La Terre du Milieu », p. 243-246.

MORIAU, Emeric, « Femmes dans l'œuvre de Tolkien (les) », p. 213-214.

MORIAU, Emeric, « Généalogies », p. 241-243.

SALAMON, Anne, « Lectures féministes et *Gender studies* », p. 346-347.

TURLIN, Jean-Rodolphe, « Villes et villages en Terre du Milieu », p. 618-620.

WHITE-LE GOFF, Myriam, « Arwen Undómiel », p. 67-68.

HENRIET, Éric B., *L'uchronie*, Paris, Klincksieck, 2009.

IRWIN, I. R., *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy*, Urbana, IL : University of Illinois Press, 1976.

JACKSON, Rosemary, *Fantasy the Literature of Subversion*, London, Methuen & Co, 1981.

JAMES, Edward, MENDLESOHN, Farah, *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, NY, Cambridge University Press, 2012.

JONES, Diana Wynne, *The Tough Guide to Fantasyland*, London, Vista, 1996.

LAFOND, Frank, *Dictionnaire du cinéma fantastique et de science-fiction*, Paris, Vendémiaire, 2014 :

« Vraisemblance », p. 393-394.

LAVOCAT, Françoise, « Introduction. Analogies, métaphores et explorations des limites : les autres mondes de la fiction », *Fabula / Les colloques*, Voyages imaginaires et récits des autres mondes (XIXe-XXIe siècles), http://www.fabula.org/colloques/document4801.php, consultée le 22 janvier 2018.

LE GUIN, Ursula K., *The Language of the Night : Essays on Fantasy and Science Fiction*, NY, Putnam, 1979.

LE GUIN, Ursula K., *Dancing at the Edge of the World : Thoughts on Words, Women, Places*, NY, Grove Press, 1989.

LETOURNEUX, Matthieu, « Science-fiction et uchronie. Entre logiques sérielles et logiques contrefactuelles », *Écrire l'histoire*, n° 11, 2013, p. 123-131.

MANLOVE, C.N, *Modern Fantasy Five Studies*, London, Cambridge University Press, 1975.

MENDLESOHN, Farah, *Rhetorics of Fantasy*, Middletown, Wesleyan University Press, 2008.

MENDLESOHN, Farah, JAMES, Edward, *a Short History of Fantasy*, London, Middlesex University Press, 2009.

MOORCOCK, Michael, *Wizardry and Wild Romance: A Study of Epic Fantasy*, London, Gollancz, 1987.

PRICKETT, Stephen, *Victorian Fantasy*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

RABKIN, Eric S., *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

RABKIN, Eric S., *Fantastic Worlds*, Oxford, Oxford University Press, 1979.

RUAUD, André-François (dir.), *Panorama illustré de la fantasy et du merveilleux*, Bordeaux, Les Moutons électriques, coll. « Hélios », 2015-2018 :

CLAVEL, Fabien, « Antiquité », p. 19-23

DOKE, Sandra, « Matière de Bretagne », p. 25-31.

SCHLOBIN, Roger C., *The Aesthetics of Fantasy Literature and Art*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1982.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédéric, BRIEN, Sylvain, BALLOTTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire (dir.), *De la Nordicité au Boréalisme*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2020 :

ROLLAND, Marc, « William Morris et la Northernness : Éloge de la Valkyrie – la femme chez William Morris dans *The House of the Wolfings* et *The Roots of the Mountains*. », p. 135-155.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

TREMAYNE, Peter, *Irish Masters of Fantasy*, Dublin, Wolfhound Press, 1979.

VIAL, Éric, NICOT, Stéphanie, « Les seigneurs de l'histoire. Notes sur l'uchronie », *Univers 1988*, Paris, J'ai Lu, 1988.

VIAL, Éric, PERNOT, François (dir.), *Uchronie : l'histoire telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être*, Montreuil, Édition de l'Œil, 2016.

b. Fantasy et genre

CLERMONT, Philippe, LEPAUX, Victor, « Pratiques de lecture des grands collégiens : lectures par genres, lecture des genres », communication à la journée d'étude du 19 mars 2008, Thémat'IC 2008, Lisec, IUT Université Norman Schuman, Strasbourg. Consultable en ligne : http://docplayer.fr/23196011-Pratiques-de-lecture-des-grands-collegiens-lectures-par-genres-lectures-des-genres.html

BOULD, Mark, BUTLER, Andrew, ROBERTS, Adam, VINT, Sherryl, *The Routledge Companion to Science Fiction*, Oxon, Routledge, 2009 :

DONAWERTH, Jane, « Feminisms », p. 214-224.

JONES, Gwyneth, « Feminist sf », p. 484-488.

PEARSON, Wendy, « Queer Theory », p. 298-307.

DETREZ, Christine, RENARD, Fanny, « « Avoir bon genre ? » : les lectures à l'adolescence », *Le français aujourd'hui* 2008/4 (n° 163), p. 17-27.

GELY, Véronique, « Les Anciens et nous : la littérature contemporaine et la matière antique », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2009/2, p. 19-40.

HARAWAY, Donna, "A Manifesto for Cyborgs", London, *The Berkeley Socialist Review Collective*, 1985.

JAMES, Edward, MENDLESOHN, Farah, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, NY, Cambridge University Press, 2003 :

HOLLINGER, Veronica, « Feminist theory and science fiction », p. 125-136.

MERRICK, Helen, « Gender in science fiction », p. 241-252.

LARBALESTIER, Justine, *The Battle of the Sexes in Science fiction*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.

LARUE, Anne, IMBERT, Delphine, « *Journée* de la fantasy – Conférence : la place des femmes dans la fantasy en France », http://www.actusf.com/spip/article-7890.html, Université Paris 13, 2009, consultée le 30 novembre 2015.

MOINE, Raphaëlle, *Les Femmes d'action au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010.

OSTRIKER, Alicia, « The Thieves of Language : Women Poets and Revisionist Mythmaking », *Signs*, Vol. 8, No.1, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, p.68-90.

RUSS, Joanna, «What can a heroine do? Or why women can't write », *To Write Like A Woman : Essays in Feminism and Science Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

SAUVAGE, Moïra, *Guerrières ! À la rencontre du sexe fort*, Arles, Actes Sud, 2012.

SMADJA, Isabelle, « Héros et héroïnes des romans de fantasy contemporains », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2010/4 (n°82), p. 53-62.

TALAIRACH-VIELMAS, Laurence, *Moulding the Female Body in Victorian Fairy Tales and Sensation Novels*, Hampshire, Ashgate Publishing Limited, 2007.

THEODORAKOPOULOS, Elena, « Women's writing and the classical tradition », *Classical Receptions Journal*, vol. 4-2, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 149-162.

Études transversales

a. Le cheveu : littérature et histoire

AUZEPY, Marie-France, CORNETTE, Joël, *Histoire du poil*, Paris, Belin, 2011.

BERGALA, Alain, MARQUEZ, Anne, *Brune Blonde, la chevelure féminine dans l'art et le cinéma*, Paris, Skira Flammarion, 2010.

CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (dir.), *La Chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Actes du 28e colloque du CUER MA 20, 21 et 22 février 2003, Aix-en-Provence, PUP, coll. « Senefiance », 2004.

RIFELJ, Carol, *Coiffures, Hair in Nineteenth-Century French Literature and Culture*, Cranbury, Rosemont Publishing & Printing Corp., 2010. *Coiffures, les cheveux dans la littérature et la culture française du XIXe siècle*, traduit par Carole Rifelj et Camille Noiray, Paris, Champion, 2014.

b. Histoire des femmes / Histoire des guerres

ALEXIEVITCH, Svetlana, *Œuvres*, Arles, Actes Sud, 2015.

AURELL, Martin, « Les femmes guerrières (XIe et XIIe siècles) », *Famille, Violence et Christianisation au Moyen Age*, Paris, PUPS, 2005, p. 319-330.

BEAUNE, Colette, *Jeanne d'Arc*, Paris, Perrin, 2004.

BERTIERE, Simone, *Les Reines de France au temps des Valois*, Paris, De Fallois, 1994.

BOUZY, Olivier, *Jeanne d'Arc : mythes et réalités*, Paris, l'Atelier de l'Archer, 1999.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, *Chevaleresses, une chevalerie au féminin*, Paris, Perrin, 2013.

DEMERS, Annette, « Women and War: A Bibliography of Recent Works », *International Journal of Legal Information*, vol. 34, 2006.

DELAHAYE, Claire, RICARD, Serge, *La Grande Guerre et Le Combat Féministe*, Paris, L'Harmattan, 2009.

DERMENJIAN, Geneviève, JAMI, Irène, ROUQUIER, Annie, THEBAUD, Françoise, *La Place des femmes dans l'histoire*, Paris, Belin, association Mnémosyne, 2010.

DUBY, Georges, PERROT, Michelle (dir.), *Histoire des femmes en occident*, Paris, Plon, 1991 :

SCHMITT PANTEL, Pauline, *1. L'Antiquité*, Paris, Plon, 1991. Édition de lecture : Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2002 :

GEORGOUDI, Stella, « Bachofen, le matriarcat et le monde antique », p. 585-602.

ZEMON DAVIS, Natalie, FARGE, Arlette (dir.), *3. XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, Plon, 1991 :

NICHOLSON, Eric A., « Le Théâtre : images d'elles », p. 305-325.

FUKUMOTO, Hidéko, PIEGAIRE, Catherine, *Femmes et Samourai*, Paris, Des Femmes, 1986.

GOETTNER-ABENDROTH, Heide, *Matriarcal Societies, Studies on Indigenous Cultures across the Globe*, NY, Peter Lang Publishing Inc., 2012-2018. *Les sociétés matriarcales, Recherches sur les cultures autochtones à travers le monde*, trad. Camille Chaplain, Paris, *des femmes*-Antoinette Fouque, 2019.

HARRIS, Carol, *Women at War in Uniform 1939-1945*, Gloucestershire, Sutton Publishing, 2003.

JONES, David E., *Women Warriors, a history*, Potomac Books, 1997.

MAURICE, Jean, COUTY, Daniel (dir.), *Images de Jeanne d'Arc, Actes du colloque de Rouen 25-26-27 mai 1999*, Paris, puf, 2000 :

GUERET-LAFERTE, Michèle, « Camille et Jeanne. L'influence du courant humaniste sur l'image de Jeanne d'Arc », p. 99-108.

NICHOLSON, Mavis, *What Did You Do in the War, Mummy?*, London, Pimlico, 1996.

OFFENSTADT, Nicolas, *L'Historiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je », 2017.

TREVISI, Marion, NIVET, Philippe, *Les Femmes et la guerre de l'Antiquité à 1918, Actes du colloque d'Amiens (15-16 novembre 2007)*, Paris, Economica, 2010 :

HELARY, Xavier, « Jeanne d'Arc et la guerre, dans le procès de condamnation », p. 109-130.

VIENNOT, Éliane, *La France, Les Femmes et Le Pouvoir, L'invention de la loi salique (V^e^-XVIe siècle)*, Paris, Perrin, 2006.

c. Questions de genre - féminisme

BARD, Christine et CHAPERON, Sylvie (dir.), *Dictionnaire des féministes. France - XVIIIe-XXIe siècle*, Paris, PUF, 2017.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, NY, Routledge, 1990; *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005.

CALVES Anne-Emmanuèle, « “Empowerment” : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde*, 2009/4 (n° 200), p. 735-749.

CHOLLET, Mona, *Beauté Fatale*, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2012.

CHOLLET, Mona, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, coll. « Zones », 2018.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques et VIGARELLO, Georges, *Histoire de la virilité 3. La virilité en crise ? XXe- XXIesiècle*, Paris, Seuil, 2011.

DUSSY, Dorothée, *Le Berceau des dominations*, Paris, La Discussion, 2013.

LEDUC, Guyonne (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris, L’Harmattan, coll. « Des Idées et Des Femmes », 2006.

LUXEMBOURG, Corinne, FAURE, Emmanuelle, HERNANDEZ-GONZALEZ, Edna, *La ville : quel genre ? : l'espace public à l'épreuve du genre*, Paris, Temps des Cerises, 2017.

NAVARRE, Maud, UBBIALI, Georges (dir.), *Le genre dans l'espace public. Quelle place pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2019.

PATHOU-MATHIS, Marylène, *L’homme préhistorique est aussi une femme*, Paris, Allary Éditions, 2020.

RAIBAUD, Yves, *La ville faite par et pour les hommes*, Paris, Belin, 2015.

RENNES, Juliette, *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2016.

TUAILLON, Victoire, *Les Couilles sur la table*, Paris, Binge Audio Editions, 2019.

d. La violence des femmes : histoire, sociologie, littérature

CARDI, Coline et PRUVOST, Geneviève, *Penser la violence des femmes*, Paris, La Découverte, 2012.

FERRY Ariane, PROVINI Sandra, colloque *Figures et personnages de criminelles, des Histoires Tragiques au roman policier*, organisé à l’Université de Rouen-Normandie du 7 au 9 juin 2017. Actes à paraître au PURH, coll. « Genre à lire… et à penser ».

SALAUN, Angélique, « Et si “ le véritable crime était en amont ? ” : ambivalences de la relation entre criminelles et enquêteurs dans le roman policier féministe (Maria Antonia Oliver, Amanda Cross, Maud Tabachnik) ».

MARZANO, Michela (dir.), *Dictionnaire de la violence*, Paris, Quadrige/PUF, 2011 :

COLLIN, Françoise, « Patriarcat », p.997-1002.

DUVERT, Cyrille, « Viol », p.1419-1423.

SEVERAC, Nadége, « Couple », p.294-301.

POIRSON, Martial (dir.), *Combattantes, une histoire de la violence féminine en Occident*, Paris, Seuil, 2020 :

TAUBIRA, Christine, « Préface », p. 8-9.

PRUVOST, Geneviève, *Profession : policier Sexe : féminin*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007.

SALAUN, Angélique, « Enquêtrices et criminelles dans le roman policier féminin », mémoire de master Lettres dirigé par Ariane Ferry, Université de Rouen, 2012-2014.

e. Figures mythiques féminines transgressives

BOYER, Régis, *Les Valkyries*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Vérité des mythes », 2014.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions Du Rocher, 1988.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002 :

BERTRAND, Alain, « Amazones antiques », p. 87-98.

BERTRAND, Alain, « Amazones modernes », p. 99-106.

BOURDON, Guillemette, DOUCERAIN Pauline, « Lara Croft », p. 1117-1120.

BOYER, Régis, « Valkyries », p. 1875-1878.

BRUNEL, Pierre, « Athéna », p. 192-197.

BRUNEL, Pierre, MANCIER, Frédéric, « Blondes », p. 277-281.

BRUNEL, Pierre, « Brunes », p. 314-317.

BRUNEL, Pierre, « Rousses », p. 2091.

DORVIDAL, Jérôme, « Héroïnes du comics book américain (les) », p. 928-936.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, « Lilith », p. 1152-1161.

DUBAR, Monique, « Jeanne d'Arc », p. 1023-1055.

DUMOULIE, Camille, « Penthésilée », p. 1533-1538.

FOUCART, Claude, « Judith », p. 1078-1084.

GAGNOULET, Laure, DE MASSOT, Laurence, TANAZEFTI, Sonia, « Ishtar », p. 1003-1010.

HEUZE, Philippe, « Didon », p. 545-548.

LAURICHESSE, Jean-Yves, « Bradamante », p. 297-307.

POSTEL, Philippe, « Mulan », p. 1388-1406.

TABUCE, Bernard, « Femmes en BD », p. 754-762.

STRUVE-DEBEAUX, Anne, « Sémiramis », p. 1682-1693.

CALAME, Claude, *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2015.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 1982 :

« Amazone », p. 28.

DAVIDSON REID, Jane (dir.), *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900s*, NY/Oxford, Oxford University Press, 1993 :

« Amazons », t. 1, p. 88-93.

« Penthesilea », t. 2, p. 854-856.

FERRY, Ariane, « [*Im]mobilis in mobile :* Hélène de Troie revisitée par le roman contemporain », Actes du colloque organisé par Sylvie Humbert-Mougin, *Figures mythiques féminines de la fin des années 1960 à nos jours : réinvestissements, reconfigurations, décentrements*, Université François Rabelais, Tours, les 16-17-18 mars 2017, actes à paraître chez Kimé.

GELY, Véronique, « Les sexes de la mythologie. Mythes, Littérature et gender », *Littérature et identités sexuelles*, éd. A. Tomiche et P. Zoberman, Paris, Lucie éditions, 2007, p. 41-77.

JOUBI, Pascale, *Le retour des Amazones dans les œuvres littéraires et picturales françaises, de la Belle Époque à aujourd'hui*, dirigée par Andrea Oberhuber, Université de Montréal, soutenue en décembre 2020.

LEDUC, Guyonne (dir.), *Réalité et Représentations des Amazones*, Paris, L'Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », 2008.

LEONARD-ROQUES, Véronique, MESNARD, Philippe, *Cassandre, figure du témoignage*, Paris, Kimé, 2015 :

PERIER, Isabelle, « Cassandre ou la mémoire d'un mythique matriarcat », p. 243-260.

MAYOR, Adrienne, *Les Amazones, quand les femmes étaient les égales des hommes (VIIIe siècle av. J.-C. – Ier siècle apr. J.-C.)*, Princeton University, 2014, trad. Philippe Pignarre, Paris, La Découverte, 2017.

MONTANDON, Alain, « Figures mythiques médiévales aux XIXe et XXe siècles », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, Paris, Classiques Garnier, 2004, p. 7-17.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, BRIEN, Sylvain, BALLOTTI, Alessandra, MCKEOWN, Claire (dir.), *De la Nordicité au Boréalisme*, Reims, Éditions et presses universitaires de Reims, 2020 :

ROLLAND, Marc, « William Morris et la Northernness : Éloge de la Valkyrie – la femme chez William Morris dans *The House of the Wolfings* et *The Roots of the Mountains*. », p. 132-152.

VOISSET-VEYSSEYRE, Cécile, *Les Amazones font la guerre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », 2009.

VOISSET-VEYSSEYRE, Cécile, *Des Amazones et des femmes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », 2010.

Bibliographie numérique

ALWAN, Margaret, « Le Hobbit 2 : le dragon Smaug met le feu à l'écran », *Le Figaro*, en ligne : https://www.lefigaro.fr/cinema/2013/12/09/03002-20131209ARTFIG00448--le-hobbit-2-le-dragon-smaug-met-le-feu-a-l-ecran.php, publiée le 9 décembre 2013, consultée le 08 janvier 2020.

« Anachronies, Textes Anciens et Théories Modernes », Séminaire transversal DSA – LILA (ENS), en collaboration avec l'Atelier de théorie littéraire de Fabula, en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Anachronies, consultée le 23 juin 2021.

AURELIEN, « 7 raisons pour lesquelles tant d'hommes ne comprennent pas le consentement sexuel », en ligne : https://abompard.wordpress.com/2017/02/13/7-raisons-pour-lesquelles-tant-dhommes-ne-comprennent-pas-le-consentement-sexuel/, 13 février 2017, consultée le 03 janvier 2020.

BAGIEU, Pénélope, Blog, en ligne : http://lesculottees.blog.lemonde.fr/, consultée le 20 juillet 2019.

BEAUBATIE, Emmanuel (dir.), « Conclusion. *Break the binary* », *Transfuges de sexe. Passer les frontières du genre*, Paris, La Découverte, « Sciences humaines », 2021. En ligne : https://www.cairn.info/transfuges-de-sexe--9782348057373-page-167.htm, consultée le 09 juillet 2021.

BESSON, Anne, Conférence aux Imaginales « Chiens de guerre, la fantasy et ses combattants », en ligne : https://www.actusf.com/detail-d-un-article/imaginales-2017-chiens-de-guerre, consultée le 21 aout 2019.

BRAGELONNE, Extrait du communiqué de presse du 04 octobre 2017, « les évolutions du groupe Bragelonne prévues pour 2018 », en ligne : https://www.facebook.com/BragelonneFR/photos/pcb.1489403784469798/1489402164469960/?type=3&theater, consultée le 05 octobre 2017.

BRUNNHILDE, Fiche personnage Marvel, en ligne : http://marvel.wikia.com/wiki/Brunnhilde_(Earth-616)/Gallery, consultée le 09 février 2018.

CALVES, Anne-Emmanuèle, « "Empowerment" : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », Revue Tiers Monde, 2009/4 (n° 200), p. 735-749. DOI : 10.3917/rtm.200.0735. URL : https://www.cairn.info/revue-tiers-monde-2009-4-page-735.htm.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, « Au service de la guerre juste. Mathilde de Toscane (XIe -XIIe siècle) », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, le 01 juin 2016, en ligne : http://journals.openedition.org/clio/11845, consultée le 22 aout 2019.

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, « Femmes-Chevaliers du Moyen Âge », en ligne : http://www.frequencemedievale.fr/femmes-chevaliers-au-moyen-age/?fbclid=IwAR2QMQ5692jc-ywcTYPZpVwuFrz2nNBFR2p9cqT1PAHP-bxkTUqdK0kBgTQ, consultée le 22 aout 2019.

DAVIS-KIMBALL, Jeannine, « Chieftain or Warrior Priestess ? », en ligne : https://archive.archaeology.org/9709/abstracts/gold.html, consultée le 22 aout 2019.

DION CASSIUS, *Histoire Romaine*, IIe siècle, en ligne : http://remacle.org/bloodwolf/historiens/Dion/livre62.htm, consultée le 20 juillet 2019.

DJIDER, Zohor, « Huit femmes au foyer sur dix ont eu un emploi par le passé », division Études sociales, Insee, 2013, en ligne : https://www.insee.fr/fr/statistiques/1281066, consultée le 01 juillet 2021.

DOSSIER FABULA « VRaisemblance », en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Vraisemblance, consultée le 28 mai 2021.

GARNIER, Patrick, « La notion de vraisemblance chez les théoriciens français du classicisme », en ligne : https://www.persee.fr/doc/abpo_0399-0826_1976_num_83_1_2797, consultée le 11 aout 2019.

GEFEN, Alexandre , en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Le_vraisemblable_comme_v%26eacute%3Brisimilitude, consultée le 28 mai 2021.

GENEVEY, Moana, « Contre les arguments feminists qui condamnent le port du voile », Médiapart, 8 janvier 2017, en ligne : https://blogs.mediapart.fr/moana-genevey/blog/080117/contre-les-arguments-feministes-qui-condamnent-le-port-du-voile, consultée le 08 juillet 2021.

GLORIEUSES, site d'information féministe, en ligne : https://lesglorieuses.fr/intersectionnalite/, consultée le 08 juillet 2021.

HEDENSTIERNA JONSON, Charlotte, « A female Viking warrior confirmed by genomics », en ligne : https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/ajpa.23308, consultée le 22 aout 2019.

HOMMEL, Élodie, *Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire*, dirigée par , Université de Lyon, 2017. En ligne : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01679661/document, consultée le 09 juillet 2021.

JACQUEMART, Alban, « La non-mixité féministe : pour les femmes ou contre les hommes ? », *Métropolitiques*, 21 septembre 2020, en ligne : https://metropolitiques.eu/La-non-mixite-feministepour-les-femmes-ou-contre-les-hommes.html, consultée le 01 novembre 2020.

JOUBI, Pascale, OBERHUBER, Andrea, Colloque « Imaginaire des Amazones : pouvoir, sacrifice, communauté », organisé à Montréal les 27 et 28 septembre 2018. Les communications sont audibles sur : http://oic.uqam.ca/fr/evenements/imaginaire-des-amazones-pouvoir-sacrifice-communaute, consultée le 26 février 2019. Publication écrite : « Le Retour des Amazones, pouvoir, sacrifice, communuauté », revue en ligne *MuseMedusa*. Revue de littérature et d'art modernes, ISSN 2369-3045, mis en ligne le 21 aout 2019 : http://musemedusa.com/dossier_7/, consultée le 10 juillet 2021 :

BLAIS, Catherine, « De l'arc au volant : l'Amazone à l'ère de l'automobile », *MuseMedusa*, n° 7, 2019, : http://musemedusa.com/dossier_7/blais/, consultée le 10 juillet 2021.

LEHMANN, Maria-Rosa, « Bondage et soumission volontaire : les « liens » communautaires dans *Wonder Woman* de William Moulton Marston (1941-1947) », *MuseMedusa*, n° 7, 2019, : http://musemedusa.com/dossier_7/rosa-lehmann/, consultée le 10 juillet 2021.

SALAUN, Angélique, « La réactivation de la figure antique dans le cycle des "Amazones Libres" de Marion Zimmer Bradley et sa réception créatrice », *MuseMedusa*, n° 7, 2019, http://musemedusa.com/dossier_7/salaun/, consultée le 10 juillet 2021.

LAVOCAT, Françoise, « L'étude des populations fictives comme objet et le "style démographique" comme nouveau concept narratologique », en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?Populations_fictives, consultée le 24 juin 2021.

LAXENAIRE, Michel, « La séduction dans la littérature », « Dialogue », *ERES*, p. 3-12, n° 164, 2004, en ligne : https://www.cairn.info/revue-dialogue-2004-2-page-3.htm, consultée le 04 janvier 2020.

LOI DU 16 JUILLET 1949, version de 1954, en ligne : https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGIARTI000006421424/1954-12-01/#LEGIARTI000006421424, consultée le 01 juillet 2021.

Mise à jour en 2011 : https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGIARTI000024039824/2011-05-19/#LEGIARTI000024039824, consultée le 01 juillet 2021.

MCDONALD, Soraya Nadia, « Casting Tessa Thompson in 'Thor : Ragnarok' is a delicious way to troll white supremacy », en ligne : https://theundefeated.com/features/tessa-thompson-thor-ragnarok-marvel/, consultée le 09 février 2018.

MERCIER, Andrée, « La vraisemblance : état de la question historique et rhétorique », en ligne : https://tempszero.contemporain.info/document393, consultée le 11 aout 2019.

MILADY, Liste des auteurs, en ligne : http://www.milady.fr/auteurs/liste_auteurs/all/all, consultée le 14 juin 2020.

MOOC Fantasy, « La fantasy de l'Angleterre victorienne au Trône de Fer », dernière édition en ligne du 9 mai au 27 juin 2017, en ligne : http://www.univ-artois.fr/Formations/Formations-a-distance/Le-MOOC-Fantasy.

NEW YORK FILM ACADEMY, "Gender Inequality in Film", en ligne : https://www.nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film/, consultée le 08 janvier 2020. Ce premier rapport date de 2013. Il a de nouveau été réalisé en 2018.

Notice rameau de la BNF, en ligne : http://data.bnf.fr/15040091/fantasy/, consultée le 21 septembre 2017.

Notice « Pucelle » du *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3292263690; consultée le 05 juillet 2019.

Notice « Vraisemblance » du *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne : http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=350970525; consultée le 11 aout 2019.

Notice « Pornographie » du *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne : https://www.cnrtl.fr/definition/pornographie, consultée le 01 juillet 2021.

Notice « intimité », *Trésor de Langue Française informatisé*, en ligne : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2139135075, consultée le 06 juillet 2021.

« Nüshu, écriture des femmes », en ligne : https://chine.in/guide/nushu-ecriture-des-femmes_1983.html, consultée le 08 aout 2019.

PAVEL, Thomas, « Le personnage : niveaux de vraisemblance », *Fabula / Les colloques* « Le personnage, un modèle à vivre », en ligne : http://www.fabula.org/colloques/document5078.php, consultée le 23 juin 2021.

PLAS, Sandy, « Le maire de Grenoble relance les débats sur le burkini" », *Le Figaro*, le 27 juin 2021, en ligne : https://www.lefigaro.fr/actualite-france/le-maire-de-grenoble-relance-les-debats-sur-le-burkini-20210627, consultée le 08 juillet 2021.

Projet The Hawkeye Initiative, en ligne : http://thehawkeyeinitiative.com, consultée le 27 novembre 2018.

RIBETON, Théo, « "Le Hobbit" : pourquoi les fans de Tolkien vont plus que jamais détester Peter Jackson », *Les Inrockuptibles*, en ligne : https://www.lesinrocks.com/2013/12/12/cinema/actualite-cinema/hobbit-les-fans-tolkien-vont-jamais-detester-peter-jackson/, publiée le 12 décembre 2013, consultée le 08 janvier 2020.

ROHMAN, Judith, WELFRINGER, Arnaud, « La notion de personnage: introduction », en ligne : https://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_personnage, consultée le 23 juin 2021.

Site « contre le viol », en ligne : http://www.contreleviol.fr/les-chiffres/, consultée le 05 décembre 2019.

Site « le genre et l'écran », en ligne : https://genre-ecran.net/, consultée le 30 juin 2021.

SEBILLOTTE CUCHE, Violaine, « Artémise : l'Amazone qui a existé », *Histoire*, n°340, mars 2009, en ligne : https://www.lhistoire.fr/art%C3%A9mise-lamazone-qui-exist%C3%A9, consultée le 09 juin 2021.

SLATE, « Le portrait du chevalier d'Eon, Saint-Patron des travestis, retrouvé », en ligne :

http://www.slate.fr/lien/53731/chevalier-eon-travesti-portrait, consultée le 25 juillet 2019.

TUAILLON, Victoire, « Le Coeur sur la table », produit par Binge Audio depuis Janvier 2021, en ligne : https://www.binge.audio/podcast/le-coeur-sur-la-table, consultée le 30 juin 2021.

épisode 6 « Le chasseur et la proie », en ligne : https://www.binge.audio/podcast/le-coeur-sur-la-table/le-chasseur-et-la-proie, consultée le 30 juin 2021.

épisode 71 « Qui sont les incesteurs ? », en ligne : https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table/qui-sont-les-incesteurs, consultée le 09 juillet 2021.

VALDKERGAN, Interview de Stéphane Marsan, en ligne : https://www.vampirisme.com/interview/marsan-stephane-interview-directeur-editorial-bragelonne-2-3/, consultée le 22 septembre 2017.

VERDUZIER, Pauline, « La nouvelle Spider Woman trop sexy crée la polémique », Le Figaro, en ligne : http://www.lefigaro.fr/bd/2014/08/22/03014-20140822ARTFIG00209-la-nouvelle-spider-woman-trop-sexy-cree-la-polemique.php, consultée le 03 décembre.2018.

VIE, Caroline, « Peter Jackson : "Le dragon est un Hannibal LEcter à écailles" », en ligne : https://www.20minutes.fr/cinema/1261435-20131210-20131210-peter-jackson, consultée le 08 janvier 2020.

VIRGILI, Fabrice, « L'histoire des femmes et l'histoire des genres aujourd'hui », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2002/3 (nº 75), p. 5-14, en ligne : https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-3-page-5.htm, consultée le 30 mai 2021.

WIKIPEDIA :

page sur Joanna Russ, en ligne : https://en.wikipedia.org/wiki/Joanna_Russ, consultée le 09 juillet 2021.

page sur le slut-shaming, en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Slut-shaming, consultée le 05 mai 2021.

WONG, David, "*7 Reasons so many guys don't understand sexual consent*", en ligne : https://www.cracked.com/blog/how-men-are-trained-to-think-sexual-assault-no-big-deal/, 03 novembre 2016, consultée le 03 janvier 2020.

ZAHARDONIA LE VEN, en ligne : http://monde-fantasy.com/epees, consultée le 20 octobre 2018.

Annexes

Illustrations et couvertures

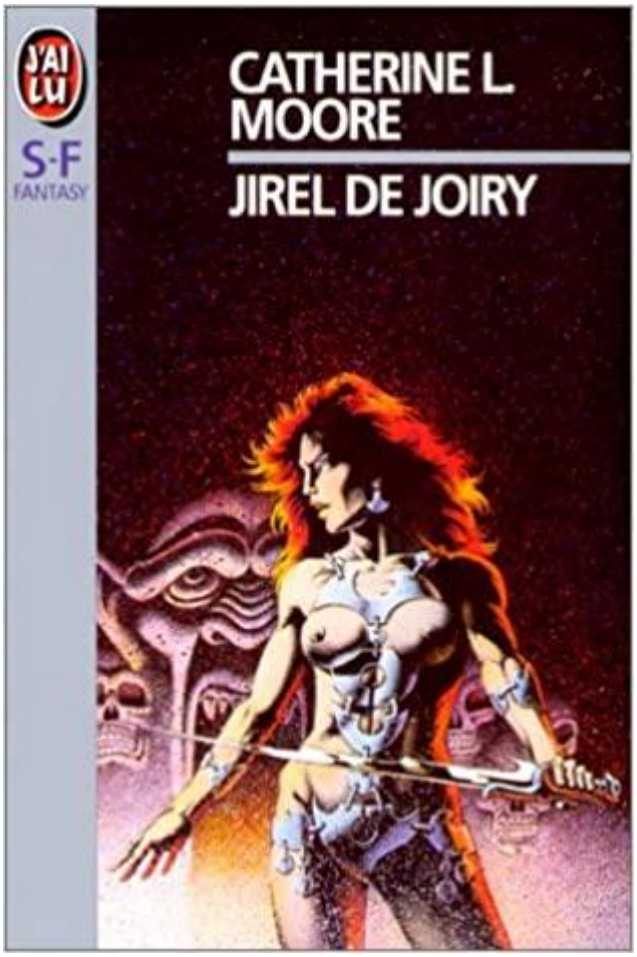


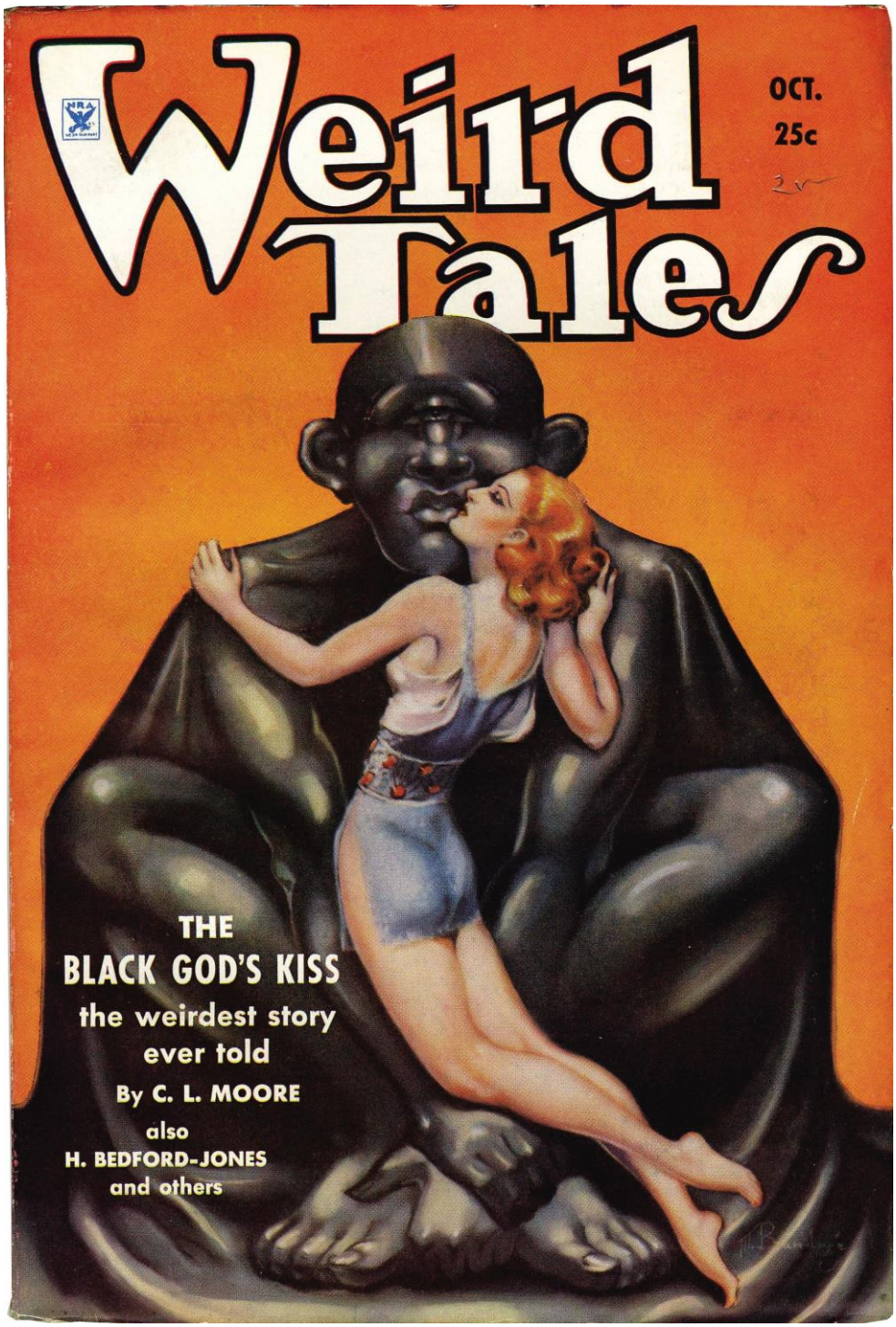
Illustration de Philippe Caza

L'Amazone blessée, Franz Von Stuck, 1903

The ride of the Valkyrie, William T. Maud, 1890

Valkyrie Profile, jeu vidéo de 1999

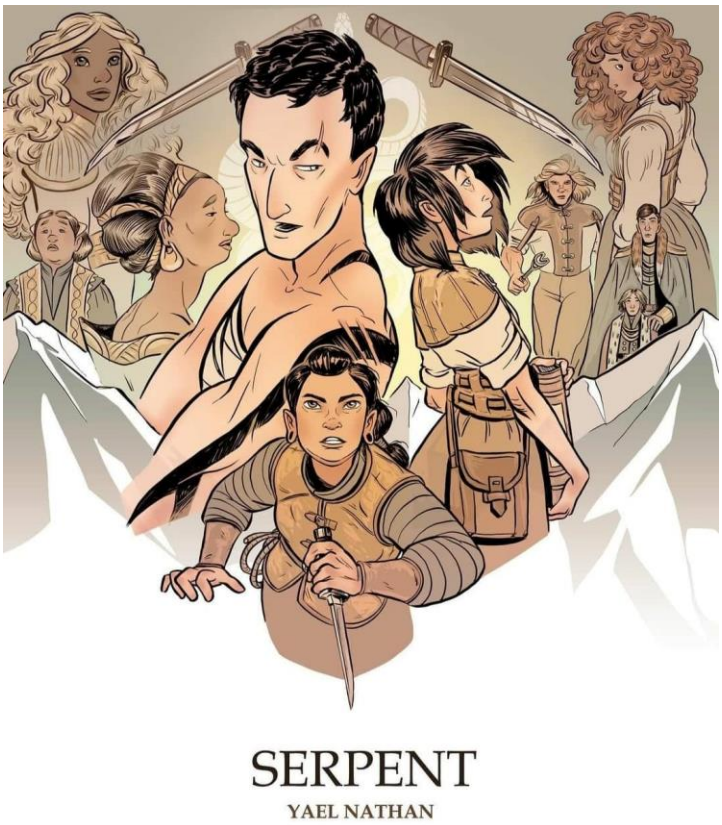
Warriors : Legends of Troy , jeu vidéo de 2011



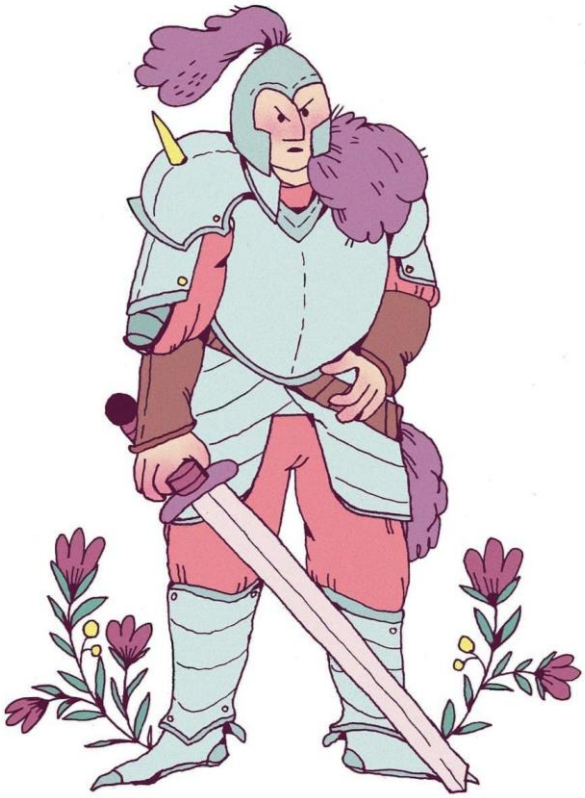
Couverture de Weird Tales, 1934

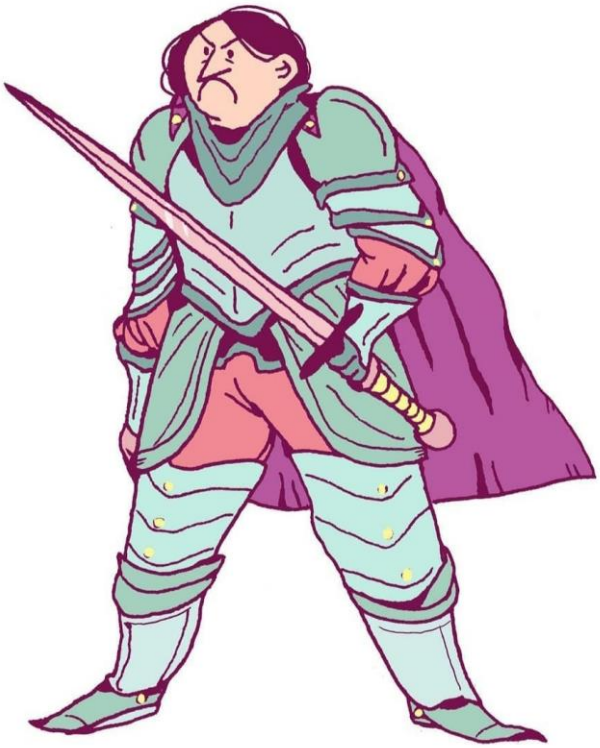
Travaux d'illustratrices

Yael Nathan



Marie Boiseau





Réponses de quelques auteurs et autrices de fantasy à un questionnaire

En mai 2018, lors des « Imaginales d'Epinal », j'ai pu rencontrer quelques auteurs de fantasy et obtenu leur accord pour répondre à un questionnaire, soit par mail, soit lors d'un entretien. En février 2021, j'ai contacté d'autres auteurs de mon corpus par leur profil facebook ou par mail.

LISTE DES AUTEURS AYANT ACCEPTE DE PARTICIPER A CE TRAVAIL D'ENQUETE :

- Bradley P. Beaulieu, auteur des *Douze rois de Sharakhaï*, contacté par facebook le 4 février 2021, retour reçu le 12 février 2021.
- Paul Beorn, auteur de *La Pucelle de Diable-Vert* et de *Calame*, rencontré aux Imaginales d'Épinal en 2018, retour par mail le 2 juillet 2018
- Jean-Laurent Del Soccoro, auteur de *Boudicca* et *Royaume de vent et de colères*, rencontré aux Imaginales d'Épinal en 2018– retour par mail le 19 juin 2018.
- Lionel Davoust, auteur des *Dieux Sauvages*, rencontré aux Imaginales d'Épinal en 2018– retour par mail le 29 aout 2018.
- Robin Hobb, autrice de *L'Assassin Royal* et des *Aventuriers de la mer*, rencontrée aux Imaginales d'Épinal en 2018 – retour par mail le 2 juin 2018.
- Manon Fargetton, autrice de *L'Héritage des rois-passeurs*, entretien enregistré à Épinal le 25 mai 2018.
- Estelle Faye, autrice de *Les Seigneurs de Bohen*¸ contactée par mail le 4 février 2021, retour reçu le 8 mars 2021.
- Charline Rose, autrice de *Edwenn le monde des Faës*, contactée par facebook le 4 février 2021, retour reçu le 27 février 2021.

TEXTE DU MAIL ENVOYE :

> Bonjour !
> Je m'appelle Angélique Salaun et suis actuellement en deuxième année de thèse. Je travaille sur la figure de la femme guerrière/femme en guerre dans la *fantasy* épique francophone et anglophone. Afin de nourrir mon étude je souhaite recueillir les témoignages des auteurs et autrices composant mon corpus d'étude. Voici quelques questions dont les réponses me seront très utiles.
>
> *Hi!*
> *I am Angélique Salaun and I am currently in the second year of my PHD. I am working on warrior women in the French and English epic fantasy. To enrich my work, I would like to collect some interviews of authors whose books compose the corpus of writings I study. Here are some questions to which the answers may be useful to me.*

QUESTIONNAIRE ET REPONSES CROISEES DES AUTEURS SOLLICITES :

Question 1 : Dans au moins un de vos romans de fantasy vous avez choisi de mettre en scène comme personnage principal une femme guerrière. Pouvez-vous m'en dire davantage sur ce choix ? *In at least one of your fantasy novels you have chosen a warrior woman as main character. Can you tell me more about this choice?*

Bradley P. Beaulieu

In some ways, this was merely me flipping the script on my previous works. In my first fantasy trilogy, I had one main character who was male, and two others who were women. In the Sharakhaï series, I have one main charaters who is female, and two others who are male. Another aspect is simply trying to find new stories to tell, and I think female leads are still somewhat rare. Lastly, I was influenced by my upbringing. I grew up in a household where my father worked and was often out of the house and I was left with my two twin sisters (one year older) and my mother. So I had a lot of exposure to a more feminine mindset growing up. The Sharakhaï series is my way of delving into that and honoring them.

Paul Beorn

Difficile de répondre autre chose que « parce que j'en avais envie ». Reste à savoir pourquoi… En y réfléchissant, je trouve à cela plusieurs réponses possibles.
D'abord, je trouve que les personnages de femmes sont plus intéressants que les personnages d'hommes dès lors que la société décrite comporte un aspect patriarcal (ce qui est souvent le cas). Une femme rencontre alors plus d'obstacles, qui rendent ses buts plus difficiles à atteindre et donc son personnage plus intéressant. Un roman de fantasy est souvent un récit initiatique, au cours duquel le personnage principal va prouver sa valeur au reste de la société ; si c'est une femme, un étranger ou un paria, cette réussite aura plus de poids.
Ensuite, je suppose que j'aime écrire des personnages de femmes précisément parce que je n'en suis pas une. Si je suis auteur, c'est aussi pour vivre des vies qui ne sont pas la mienne, il y a donc une forme « d'évasion » à écrire un personnage d'un sexe différent du sien.
Enfin, je constate chez moi, un peu en spectateur, roman après roman, une constante volonté d'évoquer le thème des inégalités hommes/femmes, soit en filigrane ou soit parmi les thèmes principaux. En tant que personne, je ne retrouve absolument pas dans les stéréotypes masculins dominants de notre société (valorisation de la force, de la compétition, du contrôle des émotions) et je me suis toujours senti plus à l'aise dans les milieux féminins où les qualités valorisées par notre société sont différentes (importance de la parole, expression plus facile des émotions, entraide et collectif plus valorisés, etc.).
Pourquoi une guerrière ?
Reste la question de la « guerrière ». Pourquoi choisir un personnage de guerrière et qu'est-ce qu'une guerrière ? Ce type de personnage, combattant, armé, violent, est très fréquent en fantasy, or cela reste mon genre de prédilection. En fantasy, la guerre est omniprésente, je crois qu'on peut compter sur les doigts d'une main les romans de fantasy qui n'en font aucune mention. Assez naturellement, lorsque je crée un personnage de femme, c'est plus ou moins une guerrière.

Jean-Laurent Del Soccoro

Ma principale position est de mettre en avant des personnages féminins qui (je l'espère) ne sont pas simplement des clichés du genre : princesse, héroïne faire-valoir du héros… etc. Quand je propose une femme guerrière, je ne veux pas simplement un personnage combattant de sexe féminin. Je chercher également à retranscrire globalement la féminité du personnage. Je ne veux pas que ce soit un « guerrier avec des seins »

Lionel Davoust

En fait, en toute honnêteté… Difficilement. Je sais bien que c'est une figure assez rare ou inhabituelle dans la fiction, mais, pour ma part, ce choix ne s'est pas fait avec cette notion présente à l'esprit. Il s'est simplement présenté naturellement. La série « Les Dieux sauvages » s'inspire en filigrane de l'épopée de Jeanne d'Arc donc j'étais forcément obligé d'avoir au moins une femme guerrière, mais au-delà de cela, la présence de Nehyr ou même de Chunsène, que l'on peut également considérer comme des femmes guerrières, n'est pas spécialement née de considérations sur leur genre. Ce sont des personnes avec des objectifs, des buts, un passé plus ou moins trouble ou difficile, des méthodes particulières pour parvenir à leurs fins, et il se trouve, simplement, que ce sont des femmes. Certes, cela va informer leur vision du monde et parfois leurs méthodes d'action dans la société patriarcale où elles évoluent, mais c'est une facette de leur humanité – qu'elles vivent, en plus, toutes différemment.

Robin Hobb

I am Robin Hobb, author of the Farseer Trilogy and other books set in the Realm of the Elderlings. I don't really write women warriors. I just write people. Some of them are women and some are men and some are blacksmiths or cooks or sailors or scribes. But I never set out to write a 'woman warrior'. In truth, I find it very odd to categorize characters this way. It is taking possible two traits of a human being, and saying 'This is what this character is.' It defines the character in only two ways : gender and occupation. And by doing so, it makes the combination seem unusual. And it limits how the reader sees the character.

I'm not sure if I'm explaining this very well. Perhaps if I tell you that I feel diminished when someone calls me a 'female fantasy writer' it will help you understand. I'm a writer. When people add those adjectives, it pushes me into a smaller category. It is as if I cannot compete or be recognized in the larger category, so I must be treated as special, and put into a smaller box.

I do not want my characters to be limited in the story or in how the reader sees them. My whole effort is to create a whole person who steps off the page. So I would never say, « I think I'll write a woman warrior. »

Manon Fargetton

Un personnage de femme, c'était une volonté. J'ai été très marquée par la lecture que j'ai faite à 18-19 ans de la *Trilogie de l'Empire* de Feist. C'est un personnage de femme très complexe et très touchant et en fantasy. Pour le coup, une femme qui n'est pas une guerrière mais c'est aussi intéressant. Parce que justement je trouve qu'en fantasy, quand il y a un personnage de femme au premier plan c'est toujours une guerrière. Et effectivement dans L'Héritage des rois-passeurs j'ai choisi deux personnages féminins au premier plan, sachant qu'il y a plein d'hommes et de femmes qui évoluent autour d'elles. Mais c'était une volonté de ma part d'écrire des femmes en fantasy. Sur le fait que ce soit une guerrière c'était l'histoire qui dictait ça. J'avais besoin qu'elle puisse encaisser tout ce que le roi lui balancerait dans la tronche. C'était un besoin scénaristique.

Estelle Faye

Il y a de nombreux personnages principaux de femmes qui se battent dans mes romans, mais finalement pour moi une seule femme guerrière *stricto sensu,* Marie dans *la Dernière Lame.* Pour les autres, elles ont avant tout d'autres identités, d'autres rêves. Maëve a certes mené des armées sur un salar dans *les Révoltés de Bohen,* mais elle est avant tout capitaine, elle rêve de liberté, d'horizon, d'océan. Sigalit est une cheffe révolutionnaire et une politicienne. Oeil-Méduse, qui mène les révoltés de Doshe, est une ancienne enfant-soldat, mais elle est autant, sinon plus, une meneuse et une tacticienne. Iouila La Perdrix, l'ex-agent des Empereurs, est avant tout une espionne...
Peut-être parce que pour moi, avoir au centre d'un roman des personnages qui soient avant tout des guerriers ou des guerrières, c'est au fond s'inscrire dans une tradition qui a par le passé donné de vrais chefs-d'œuvre (*Legend* de David Gemmel par exemple), mais qui aujourd'hui sert surtout à perpétuer une vision assez datée du genre, et qui repose souvent sur des schémas et des arcs narratifs vus et revus, où parfois la féminisation du personnage central ne sert qu'à donner un vernis de (fausse) modernité.
Ce qui m'intéresse au fond, ce sont des personnages qui ne sont ni des guerriers ni des guerrières à la base, mais qui sont prêts à se battre pour la justice, la liberté, l'égalité, pour leurs idéaux, pour ceux qu'ils aiment...
Et parmi ces personnages, il y a des femmes, parce qu'il y a des femmes qui se battent à la fois dans l'humanité et dans l'Histoire, dont elles sont encore aujourd'hui trop longtemps effacées.
Enfin sans que je le cherche, par l'évolution naturelle du roman, ces femmes se retrouvent souvent en position de meneuse, surtout dans des combats contre les puissants. Car de fait, dans des univers de fantasy largement inspirés de l'Histoire, comme dans notre Histoire, les femmes se trouvent trop souvent reléguées dans des positions secondaires, dans des cases étroites de ce que la société admet pour elles. Il leur est donc moins facile que pour beaucoup d'hommes, de se contenter du monde donné. Elles vont donc le remettre en question avec d'autant plus de force, bousculer des codes qui de toutes façons n'ont pas été façonnées pour elles, mais à leur détriment.

Charline Rose

Le choix d'un personnage féminin était déjà comme une évidence.

Les personnages principaux féminins ont longtemps été trop rares dans la fantasy. L'évolution vers un aspect vraiment guerrier s'est profilée avec l'évolution de son histoire et des épreuves qu'elle affronte. J'avais le souhait de montrer une figure à la symbolique puissante, féminine, et sacrée. Mais je crois qu'au tout début, même si elle ne combat pas, qu'elle n'a pas d'arme physique, on peut dire qu'elle a déjà une âme de guerrière. C'est une femme indépendante, chasseuse, curieuse et qui se bat pour ses droits et le droit des femmes en général. Dans la société patriarcale dans laquelle elle vit, le schéma classique d'une femme est d'être mère, et de s'occuper de son foyer. Ce n'est pas son souhait, et elle a soif de voyages et d'aventures, même si elles peuvent être dangereuses. Elle va à l'encontre des remontrances de son frère, et donc de LA figure d'autorité de sa famille. En ce sens, c'est un personnage bien ancré dans le combat pour son existence et pour sa liberté, tout simplement.

Question 2. Votre personnage de femme guerrière est-elle inspirée d'autres figures de combattantes ? *Is your warrior woman inspired by other fighting figures?*

Bradley P. Beaulieu

One of the things I like doing is to keep a Pinterest board for my projects. You can find the one for Sharakhaï here :

https://www.pinterest.com/bradbeaulieu/twelve-kings-in-sharakhai/

One of the very first pins I added to the board was this one :

https://www.pinterest.com/pin/1970393559519413/

It shows a Bedouin tribesman doing a sword dance. That particular image and others like it gave me the inspiration for the Blade Maidens in the book. So while the inspiration wasn't drawn from a particular group of warrior-women in particular, it was drawn from Bedouin culture and the rituals around swordplay and war.

Paul Beorn

Franchement, c'est assez difficile à trouver...
La déesse grecque de la chasse, Diane, a été une forme d'inspiration pour Dame Rikken (*Le Septième-guerrier mage*), une chasseuse et une experte dans le maniement de l'arc, de même que Katniss Everdeen, de *Hunger Games*.
Chien du heaume, de Justine Niogret, reste pour moi une référence de guerrière maniant une arme lourde, ayant perdu les attributs très traditionnels de la féminité de notre société occidentale (beauté, élégance, pudeur, pitié, peur, etc.)
Vyne, de *L'Empire ultime* (Brandon Sanderson) est un autre exemple.
Jeanne d'Arc, le personnage historique, a été une source d'inspiration pour Jéhanne (*La Pucelle de Diable-Vert*).

Jean-Laurent Del Soccoro

Boudicca est bien entendue une réécriture du personnage historique, et je m'appuie sur son histoire. Sinon, non, je n'ai pas de personnage de référence pour mes héroïnes guerrières.

Lionel Davoust

L'épopée de Mériane dans « Les Dieux sauvages » reprend certains grands motifs de celle de Jeanne d'Arc, et surtout des mythes auxquels elle a donné naissance, en effet. Pour Nehyr et Chunsène, il n'en est rien (en tout cas, rien de conscient).

Robin Hobb

No. The characters in my books are only themselves

Manon Fargetton

Pas forcément. Pas consciemment. Pas de recherches mais j'ai souvent été marqué par beaucoup de sociétés tribales où les hommes et les femmes se battent indifféremment. Ça, ça m'intéresse.

Estelle Faye

Il y a toujours beaucoup d'inspiration historique dans mes romans, et beaucoup de documentation derrière, mais il n'y a pas une figure historique unique comme source directe d'un personnage.

Charline Rose

Je songe à Viviane ou Morgane, plus dans un genre magicienne et sorcière. L'image de la sorcière étant en elle-même une image de femme indépendante et très longtemps crainte par son autonomie et son savoir.
J'ai eu aussi une influence de l'œuvre de JL Fetjaine, *La Trilogie des Elfes* avec le personnage de Liane, reine des Hauts Elfes, très énigmatique, qui possède un pouvoir inné sur les hommes mais même les gens en général, de part son physique et l'aura qu'elle dégage.
Et en même temps, j'aime les personnages féminins moins "magiques" qui suivent leur destinée selon leur désir ou envie : je songe à Sabetha, dans *Les Salauds Gentilhommes*, grand amour du personnage principal, mais presque inatteignable, nomade, mystérieuse. Edwenn est un mélange de ces deux types de personnages.

Question 3. Dans le cas d'une réécriture de l'histoire d'une guerrière préexistante, pouvez-vous expliquer le choix de cette figure plutôt qu'une autre ? *If your novel is a rewrite the story of a famous warrior woman, can you explain the choice of this figure precisely?*

Bradley P. Beaulieu

This question doesn't apply, as I didn't draw on specific figures from history. But figures like Joan of Arc, Nakano Takeko, and Queen Boudicca played a part in the formation of Çeda, the main character of the Sharakhaï series.

Paul Beorn

Pour ma part, le seul cas de réécriture l'histoire d'une guerrière préexistante a été le personnage de Jéhanne (*La Pucelle de Diable-Vert*), dont le personnage historique de Jeanne d'Arc est une source d'inspiration (relativement limitée, cependant).
Ce qui m'intéressait, dans le personnage historique de Jeanne d'Arc, c'était son origine sociale (modeste et non noble) et la façon dont, sans avoir aucune expérience du combat, elle a su devenir une figure légendaire de combattante, puis un mythe, puisque par sa seule force de conviction, elle a probablement renversé le cours d'une guerre. Son sexe faisait partie, pour moi, des obstacles qui rendent son histoire d'autant plus incroyable et puissante.
C'était aussi un personnage suffisamment connu du grand public, contrairement à un personnage de fiction, pour que la référence soit visible aux yeux de tous et pas seulement à un petit noyau d'amateurs de fantasy.

Jean-Laurent Del Soccoro

La volonté de faire connaitre un personnage historique. Je m'inscris dans la démarche de la dessinatrice et autrice Pénélope Bagieu avec ses *Culottées* qui met en avant des personnalités féminines historiques méconnues.

Autre point, le personnage de Boudicca a une histoire qui se prête à un roman, par le contenu de sa vie et par les thèmes qu'elle permet aborder (l'insurrection, la révolte…)

Lionel Davoust

Jeanne d'Arc représente un paradoxe qui m'a toujours semblé ironiquement savoureux. Nous avons là une jeune femme qui se présente comme envoyée de Dieu, sauveuse de son monde ; ce à quoi elle parvient. En conséquence de quoi, elle finit brûlée sur le bûcher par l'Église représentant ce même Dieu. (Oui, elle est rapidement réhabilitée, mais post-mortem.) Il me semblait là y avoir un terreau extrêmement riche à explorer sur la place des femmes dans les sociétés médiévales, sur le trajet d'une figure qui devient une légende plus ou moins malgré elle, ainsi que sur le traitement réservé aux femmes par les religions dogmatiques.

Robin Hobb

This question is not applicable to my writing.

Manon Fargetton

Question passée puisque liée à la précédente.

Estelle Faye

N'a pas répondu car liée à la précédente.

Charline Rose

N'a pas répondu car liée à la précédente.

Question 4. On dit souvent que la fantasy est affaire de garçons. Qu'en pensez-vous ? ***It's often said that fantasy is about boys. What do you think about it ?***

Bradley P. Beaulieu

I know it's a common perception, but genererally speaking, it feels like a very shortsighted statement. I think it largely stems from The Hobbit and The Lord of the Rings, and the series they inspired, having become so popular in the late 20th century and beyond. But there has always been so much more than those types of stories, not just those with female leads, but also stories written by women.

Paul Beorn

Je ne sais pas qui est ce « on », mais il est visiblement mal renseigné.
D'abord, je le vois à ma table de dédicace et sur les commentaires, blogs, sites de critiques, etc. : le lectorat féminin de fantasy est très important. Je ne saurais pas donner de proportions précises, mais je suis pratiquement certain qu'il dépasse le lectorat masculin.
Ensuite, même si les pionniers du genre (Tolkien, Ron Howard, Lewis) étaient des hommes, depuis quelques années, on a vu s'imposer beaucoup d'autrices tout aussi connues (Anne Mc Caffrey, Robin Hobb, etc.) et le phénomène est le même en France (Manon Fargetton, Charlotte Bousquet, etc.).
Enfin, en ce qui concerne les personnages, même si je constate toujours une prédominance d'hommes, on trouve de plus en plus de femmes et c'est tant mieux. Chaque auteur fait comme il lui plaît, selon son inspiration, et il y a aussi de merveilleux personnages

d'hommes, mais il me semble évident que cela ne tient en rien à leur sexe ou à une nécessité du genre fantasy.

Jean-Laurent Del Soccoro

Cette affirmation est surprenante. D'une part, parce dans les clichés, on dit souvent qu'il y a surtout des hommes qui lisent de la science-fiction, et des femmes de la fantasy.
D'autre part, parce que toutes les statistiques semblent indiquer qu'il y a plus de lectrices que de lecteur en France.
Avec cette affirmation, je crois qu'on est surtout dans le cliché, rien de plus.

Lionel Davoust

Les expressions à l'emporte-pièce disant que x ou y est affaire de garçons / filles tombent directement dans mon filtre anti-spam mental. Les généralisations de ce genre n'expriment pour moi qu'une chose : l'insécurité de celui / celle qui les prononce, et qui cherche désespérément à catégoriser un monde dont l'infinie et splendide subtilité lui échappe.
Le lectorat est aujourd'hui majoritairement féminin, et la fantasy ne s'est jamais aussi bien portée. Il suffit de se rendre dans n'importe quel festival ou événement relatif à l'imaginaire pour constater que les femmes aiment et s'investissent dans la fantasy comme les hommes.
Il me faut cependant être juste et mentionner que le genre n'a pas toujours convenablement traité les femmes – on pourra se souvenir de couvertures dénudées qui n'avaient rien à voir avec le contenu des livres, ou de certaines « œuvres » qui ne voyaient les femmes que comme des faire-valoir ou des récompenses dans la chambre pour de preux tueurs de dragon. La fantasy n'est néanmoins pas la seule coupable, tous les genres ont été plus ou moins touchés par ces stéréotypes – et les mœurs progressent avec les années, bien heureusement.

Robin Hobb

To be honest, I don't think I've ever heard anyone say that. As a reader, I think that you can find whatever you are looking for in fantasy. Here, from the 1930's is Jirel of Joiry, a female character that I am sure you would consider a female warrior. Red Sonia is a character that also appears in the pulps, written by Robert Howard back in the 1930's. I am confident that if I wished to do so, I could completely fill a bookcase with books that were only about female fantasy characters.
What do we call 'fantasy' ? Do we include fairy tales and myths ? Certainly in Greek, Roman and Norse mythology, we have many strong females. And most of the fairy tales where the character has a name are about girls or women. Little Red Riding Hood, Sleeping Beauty, Cinderella, Beauty and the Beatst… it seems to me that for most of those kind of tales, women are always the center of the story. I think it might be because women were most often the story tellers.
I hope I do not seem negative to you. For some years, I have been puzzled by the idea that women are newcomers to fantasy. I was first professionally published in 1982. My editor was a woman. All my major editors for my novels have been women, for close to forty years.

Manon Fargetton

Alors oui, mais ce qu'on peut se dire c'est que ce sont beaucoup de personnages masculins parce que ce sont beaucoup de romans écrits par des hommes tout simplement. Il y a plein de personnages féminins qui ont été écrits par des femmes, il y en a un paquet et il y en a de plus en plus écrits par des hommes aussi, de même que j'écris des personnages masculins. Là pour le coup, dans mon travail de fantasy adulte chez Bragelonne, c'est une

volonté de ma part de choisir des personnages féminins. Parce que c'est ça que j'ai envie de défendre comme fantasy actuellement. Ce qui m'intéresse aussi évidemment ce sont les échos avec notre monde. J'écris des femmes dans un monde d'homme, pour l'instant en tout cas. Tout ça c'est un choix, le fait que ce soit une guerrière, encore une fois, c'est un choix scénaristique. Je ne veux pas forcément écrire des femmes guerrières.

Estelle Faye

On pourrait dire que de nos jours, c'est un cliché dépassé. Pourtant, pour certains lecteurs, une autrice est encore jugée différemment d'un auteur masculin, dans mon expérience, ainsi que dans celles de beaucoup d'autres écrivaines avec qui j'ai pu en parler.
Je travaille toujours avec beaucoup de documentation pour mes romans, j'ai pratiqué plusieurs sports de combat, je me suis beaucoup renseignée sur l'histoire militaire... pourtant, lorsque j'écris sur des combats, des batailles et autres sujets traditionnellement considérés comme masculins, il va toujours y avoir des lecteurs hommes qui vont affirmer que je n'y connais rien, surtout si ce que j'écris ne correspond pas à leurs préjugés (car leurs affirmations bien sûr ne s'appuient sur aucune vérité historique).
À ma connaissance, aucun de mes collègues masculins n'a rencontré cela.

Charline Rose

Si on se met du côté des lecteurs, je suppose que non, même s'il y a parfois eu des époques où une histoire avec des batailles, des guerriers et du sang, c'était considéré plus pour les garçons. Mais la fantasy est surtout affaire de ceux qui veulent voyager dans des univers magiques et oniriques.
Si on se met dans l'écriture même du genre, cela l'a longtemps été, oui. Ce n'était pas une mauvaise chose en soi : si le roman est bon, peu importe si le personnage est masculin ou féminin, ou autre. Cependant, la rareté des personnages féminins, leur faible importance, parfois, dans le dessein des héros, dans l'évolution de l'histoire, était dommage. Depuis quelques années, on voit naître beaucoup de femmes guerrières, femmes magiciennes, héroïnes, et cela donne un souffle nouveau au genre. Il y a un auteur que je trouve, pour ma part, très intéressant dans sa démarche. Je ne sais si c'est réellement voulu, mais Brandon Sanderson, a toujours un équilibre parfait entre hommes et femmes. Même si le personnage principal est un homme ou une femme (souvent une femme). Cela m'a toujours surprise, car ce n'est pas le cas dans beaucoup d'œuvres
Et j'ai envie aussi d'encourager les gens à lire des livres avec des personnages féminins : souvent, cela semble être un problème. J'y ai été confrontée en dédicaces. J'ai déjà eu l'argument de lecteurs hommes "ça doit être un livre trop féminin". Qu'est ce qu'un livre féminin, déjà ? Trop féminin ? Est-ce que si c'est féminin, c'est synonyme de négatif, niais, inaccessible aux hommes, incohérent avec un univers de fantasy ? Tout simplement car Edwenn était une femme et qu'il y avait une romance à l'intérieur de mon histoire. Au final, le sujet de la femme guerrière soulève bien plus de réflexions dans notre propre société qu'on ne le pense !

Question 5. Comment envisagez-vous la création d'une femme guerrière comme personnage principal ? *How do you create a warrior woman as main character?*

Bradley P. Beaulieu

For me, it was important to give Çeda some purpose beyond fighting. That she becomes a warrior is merely a means toward some greater goal. So I needed to come up with that goal. The answer came in the loss of her mother. I decided early on that Çeda would lose her mother to the cruel kings of the city, and that the reason behind her death would be a thing that drives Çeda.

What I eventually stumbled on was tying Çeda to the asirim, creatures that come to the city of Sharakhai once each month (1 month is 6 weeks in this world) and take tributes. Those tributes are killed and fed to the trees that border the city, far into the desert. The reason for their being cursed in such a way was something I wanted to tie directly to Çeda. What I came up with is that Çeda's ancestors are, in fact, those same cursed creatures. And the reason her mother died is she was trying to expose the kings' lies about their involvement in their being cursed.

So, again, it's a matter of making her methods (war, subterfuge, sometimes assassination) fit her story. The rationale for her becoming a warrior had to make sense in the grand scheme of things.

Paul Beorn

Eh bien… comme n'importe quel personnage ? Techniquement, je ne fais aucune différence dans la construction d'un personnage entre un homme et une femme. Pour résumer à grands traits, il lui faut généralement un passé et un milieu social, un but à atteindre, des obstacles, des faiblesses morales et non morales, et un certain nombre de scènes bien agencées pour que le lecteur vive tout cela.

En revanche, ce qui est spécifique au personnage de la femme guerrière, ce sont les représentations mentales sur lesquels on peut s'appuyer. C'est à dire les images mentales du lecteur, celles qui lui viennent spontanément à l'esprit.

Quand je dis « guerrier », la plupart des lecteurs de fantasy vont s'imaginer Conan le barbare, Aragorn, les historiens vont avoir en tête Roland de Roncevaux, un Apache avec son tomawak ou Richard Cœur de lion avec son armure, et la plupart des gens, de manière générale, auront mille images en tête de personnages portant une épée ou un hache, une cotte de mailles, un cheval, etc.

Quand je dis « guerrière », là, c'est le grand dans la tête de la plupart des gens. Quelques images de BD de femmes à demi nues, peut-être ? C'est à peu près tout.

C'est ce manque qui fait qu'il est plus difficile de créer ce type de personnage.

Les représentations mentales occidentales comportent très peu d'images de femmes guerrières. En outre, le dimorphisme sexuel propre à l'espèce humaine fait que les femmes sont en moyenne plus petites et moins musclées que les hommes. Une guerrière à la « Conan le barbare » est donc plus difficile à imaginer, avec deux mètres de haut et une hache à deux mains, ou alors ce type de personnage devient tellement atypique et étrange dans nos représentations que ce seul trait risque de prendre toute la place dans sa personnalité.

On trouve donc plus naturellement des femmes de type « voleuse » ou « assassin » des femmes archères (bien que le maniement de l'arc demande une puissante musculature, mais la plupart des gens l'ignorent), des femmes sorcières, etc.

Par ailleurs, si la société inventée dans le roman prévoit l'existence de femmes guerrières, alors le fait d'en être une perd de sa singularité et de son intérêt pour moi. Je préfère donc choisir un univers où les femmes ne sont pas guerrières, pour aboutir à un personnage de femme qui n'aurait pas dû en être une, qui n'en a pas au départ les compétences ou la formation, mais qui le devient soit ou cours du roman, soit qui l'est devenu au cours de sa vie quand le roman commence.

Tout cela étant dit, le type de personnage de la « vraie » guerrière formée au combat, maniant des armes lourdes (à la "Chien du heaume », par ex), est bien sûr tout à fait faisable malgré tout. Pour l'instant, cependant, je n'en ai pas créé.
Jéhanne (*La pucelle de Diable-Vert*) est une piètre combattante, mais elle se dote d'un sabre aux propriétés magiques et bénéficie des conseils d'un expert au maniement des armes.
Mousse (*Les derniers Parfaits*) est une aristocrate à qui l'on a jamais appris à se battre, mais elle a une mentalité de guerrière, indépendante, volontiers agressive, elle utilise la magie ou les armes de fortunes à sa disposition pour perforer, étrangler ou égorger ceux qui se trouvent sur son chemin.
Dame Rikken (*Le Septième guerrier-mage*) est une veuve qui a dû apprendre à combattre à la place de son mari disparu, principalement à l'arc.
Maura (*Calame*, T1) apprend le maniement des armes par son père, et se transforme en fauve (littéralement) pour attaquer ses ennemis quand ses pulsions agressives la dépassent.

Jean-Laurent Del Soccoro

Comme une femme avant tout, sous toutes ses facettes : émotionnelles, personnelles, relationnelles, physiques… Je ne crée pas une femme guerrière. Mon personnage incarne quelque chose, historique ou symbolique. Il se trouve que parfois c'est une femme, d'autre fois un homme.

Lionel Davoust

Une femme guerrière est un être humain qui se trouve être une femme et un guerrier. Je n'envisage absolument pas ce genre de personnage différemment des hommes ou de tout autre archétype. Ce personnage a des caractéristiques et des origines qui vont influencer ses modes d'action et son rapport aux autres notamment à travers la société qui l'a formé, mais le fait d'être une femme n'est pas obligatoirement plus déterminant que d'être guerrier, ou religieux, ou grand, ou timide, ou séduisant, ou révolté, etc. Tout le monde vit ses convictions, ses origines, son apparence, son genre, son passé, ses aspirations différemment et, en outre, avec plus ou moins d'intensité. Tout cela forme un tout unique qui compose l'alchimie d'un être humain donné avec ce qu'il ou elle est, ses relations, sa sensibilité, ses aspirations, ses révoltes, ce qui tracera son voyage, son histoire, ses rêves, ses réussites et ses tragédies.

Robin Hobb

For me, the character comes first and the plot follows after. So the character of any gender steps onto my mental stage, and the world and then the plot falls into place around the character. Perhaps the character is a warrior in the course of the story, but that one aspect would not be what defined the character, just as the character is not solely defined by age or social status or height. The occupation of the character is but one factor.

Manon Fargetton

J'ai fait pas mal d'art martiaux et donc je me situe plus sur le fait que lorsqu'on étudie un peu les arts martiaux, il y a beaucoup de styles où la taille et la puissance de l'adversaire importe peu. Le style et le combat s'adaptent à l'adversaire. Moi je me place plus dans la perspective de : chaque corps a ses atouts et ses inconvénients. Et chaque corps est capable de se battre, d'une manière ou d'une autre. Là il se trouve que Ravenn, c'est un tout petit gabarit, et pourtant elle tire parti de ce petit gabarit, de l'agilité qui va avec, de sa vitesse, elle tire parti de ce qu'elle a. Évidemment, elle a pas l'allonge de certains autres guerriers, elle a pas la puissance physique de certains autres guerriers, elle a développé la puissance

physique qu'elle était capable de développer avec le corps qu'elle a. Chacun fait avec les outils qu'il a. Les stéréotypes, je vais jouer avec parfois : elle est canon, elle est badass, mais elle a pas besoin d'être hypermasculinisée pour se battre.

Estelle Faye

Etre une femme n'est qu'un des aspects du personnage, qui va jouer plus ou moins selon les circonstances, le lieu, la situation dans laquelle elle se trouve. Dans son port natal d'Escarion, le fait d'être une femme est crucial pour Maëve, puisqu'à cause de cela on lui défend de monter sur les grands navires dont elle rêve. Dans le salar, plus tard, sur un autre continent, cela ne joue en rien tandis qu'elle mène une armée entière.

Pour le reste, pour la manière dont se bat un personnage, j'essaye toujours de la construire de la manière la plus réaliste possible, en tenant compte de son physique mais aussi de son expérience, de son parcours... et de ses préjugés, ses opinions. Quand on se penche sur l'histoire militaire, on constate très vite l'importance des préjugés, des opinions, des erreurs humaines... Je ne veux surtout pas négliger cet aspect là.

Ainsi Sigalit est une révolutionnaire qui s'est formée sur le tas, qui est dure à la douleur et (le plus souvent) entêtée à survivre. Oeil-Méduse au contraire a eu un entraînement militaire. Ioulia La Perdrix a été formée pour servir les empereurs, et s'est créé une morale rigide, presque rigoriste, pour tenir bon dans un monde en plein chaos. Une carapace qui finit par la limiter sans doute davantage qu'elle ne l'a protégée.
Mais ce travail est le même pour le coup que pour un personnage masculin.

Pour résumer, être une femme est un des aspects du personnage, mais jamais ce qui le définit avant tout.

Charline Rose

J'ai tendance à ne pas miser sur le physique de mon héroïne, dans le sens où je n'ai jamais décrit de femme sportive ou ultra musclée, parfaitement aguerrie dans la manipulation des armes, ou stratège de guerre, ou une femme de poigne qui contrôle un groupe de personnes. En général, elles sont plutôt le contraire, et évoluent avec le temps. Mais ce qui est commun à toutes, c'est leur force de caractère. Cette volonté de se battre pour leur place dans une société qui ne leur donne pas forcément la place qu'elles méritent. Des figures assez discrètes au final qui observent et étudient leur environnement en s'adaptant et en combattant avec intelligence et sagesse (du moins je l'espère !) ^^

Question 6. En créant votre femme guerrière vous êtes-vous posé la question de la vraisemblance ? *In creating your warrior woman, have you considered the question of verisimilitude?*

Bradley P. Beaulieu

I've certainly tried to make Çeda, the Blade Maidens, and other female characters feel real. And I have help. My two editors and my copy editor are all women, and they help to keep me level-headed in terms of how women should be portrayed, either in a warrior role or outside of that role.

Whether or not I've truly succeeded I leave up to the readers.

Paul Beorn

J'ai déjà un peu répondu à cette question plus haut.
Bon, clairement, nous sommes d'accord qu'il n'y a aucune invraisemblance a priori à ce qu'une femme soit une guerrière, il suffit qu'elle apprenne le métier des armes comme n'importe quel homme. Et il existe des sociétés ou cela est, ou a été le cas, par le passé. On a aussi un certain nombre de femmes dans les rangs des armées occidentales actuelles.
En revanche, la question de la « crédibilité » et non de la « vraisemblance » est liée à la société dans laquelle évolue ce personnage. Eh oui, ce qui est parfois tout à fait « vraisemblable » peut ne pas paraître « crédible » aux yeux du lecteur.
Un personnage de femme guerrière qui aurait été écrit dans les années 60 aurait certainement semblé très peu crédible. Le même personnage aujourd'hui peut parfaitement l'être.
La question de la « vraisemblance » dépend donc principalement de la société que l'auteur décide de créer. Si dans cette société, les femmes apprennent à se battre dès leur plus jeune âge, alors il sera tout à fait vraisemblable de voir une femme guerrière. En revanche, si seuls les hommes apprennent à se battre, il faudra une bonne raison, une solide histoire individuelle atypique, pour que le lecteur ne hausse pas un sourcil incrédule en voyant apparaître au coin d'un bois une femme avec une épée à deux mains, montée sur un cheval de guerre.

Jean-Laurent Del Soccoro

Dans les romans historiques, certains auteurs se limitent à des personnages masculins parce qu'à l'époque qu'ils traitent, sous prétexte qu'il n'y a avait pas de femmes dans ces postes militaires, politiques.
Ce n'est pas ma démarche. Aujourd'hui, il est important de mettre des personnages en avant dans nos littératures. Tant pis si ce n'est pas « histo ». Sous le prétexte de l'historique, on risque surtout de justifier le fait qu'on ne doit mettre que des hommes blancs dans les héros de nos histoires. Pour moi, cela n'a plus de sens aujourd'hui au XXIe siècle. Nous avons une responsabilité d'auteurs à prendre.

Lionel Davoust

Par rapport à quoi ? Écrivant de la fantasy, je conçois en grande partie mon monde, mon univers, pour servir de décor aux histoires que je désire raconter. C'est cela qui dicte la vraisemblance : la cohérence narrative interne. La seule loi de vraisemblance en fiction consiste à maintenir son lecteur dans le flux du récit. Dans « Les Dieux sauvages », j'ai des femmes guerrières dans une société patriarcale, et cette société considère qu'une femme guerrière, ce n'est pas très vraisemblable. C'est un jeu avec le lecteur, un questionnement sur nos a priori. Pendant ce temps, mes personnages de femmes guerrières s'en tapent royalement que la société ne soit pas d'accord avec elles. Elles sont là. Ce monde va devoir faire avec.

Robin Hobb

Verisimilitude matters to me in every aspect of a book. If I am writing a fantasy, then horses have to eat, people have to sleep, and no one becomes the world's best swordperson in a few days. Books and movies that irritate me are the ones in which a character effortlessly becomes the best at some activity, be it magic or fighting or painting.
I don't like movies or books that offer too much 'wish fulfilment' to viewers or readers. I am annoyed at movies in which, for example, very skinny women with large breasts and no muscularity to their arms are suddenly fighting large men and effortlessly winning, or wielding heavy weapons with no apparent effort ! Please ! If you wish to show us a fighter, give him or her the muscles to truly fight !

Manon Fargetton

Mais on crée l'univers. Donc je peux créer un univers où c'est crédible. Justement, quand on écrit un roman, on est Dieu, on choisit les règles. Donc on peut choisir des règles qui nous arrange pour écrire ce qu'on a envie d'écrire. Justement c'est ça qui est intéressant.

Estelle Faye

D'une manière générale, je cherche toujours une vérité humaine et une incarnation réaliste de mes univers, largement inspirée de l'Histoire.
Je me méfie un peu du terme de vraisemblance, car ce qu'un lecteur va facilement trouver vraisemblable, c'est souvent ce qui va confirmer les clichés et les idées reçues qu'il n'a jamais remis en question.
Par exemple, j'ai déjà discuté avec des amateurs de fantasy qui trouvaient très vraisemblable dans *Gladiator* (de Ridley Scott) qu'un patricien romain devienne esclave, et complètement invraisemblable que des femmes se battent dans une arène.
Or le premier point est impossible, cela aurait remis en cause la base même de la société romaine, alors que des gladiatrices ont effectivement existé.
(Ce n'est pas un jugement sur la valeur du film, je tiens à la préciser).

Charline Rose

Non :)

Question 7. Si oui sur quels types de documents avez-vous pu vous appuyer pour vos recherches ? *If so, on what types of documents did you rely?*

Bradley P. Beaulieu

In terms of research for the time period, I don't research heavily, because I'm writing in a secondary world. But I do try to research the time period in terms of clothing, warfare, food, general levels of technology in various areas, customs, religions, and more. It's not in-depth, but I do want a flavor of our world to give a sense that this is a real place with real people populating it.

Paul Beorn

Un roman de fantasy ne demande pas nécessairement une documentation aussi fournie qu'un roman historique, mais il se trouve que j'adore l'Histoire, et notamment le moyen-âge occidental.
Je lis des ouvrages de vulgarisation sur la vie au moyen-âge, sur les grandes crises (croisades contre les Albigeois, guerre de cent ans, croisades pour la possession des lieux saints, etc.).
Eh bien, on peut dire pour résumer que cela ne m'a pas beaucoup aidé pour écrire des personnages de guerrières...

Jean-Laurent Del Soccoro

Je m'appuie sur des sources historiques essentiellement, et sur des donnés archéologiques.

Lionel Davoust

Je ne me documente pas tant sur le fond historique que sur les légendes et les mythes qu'il engendre – c'est le terreau qui m'intéresse principalement. Me documentant sur Jeanne d'Arc (articles en ligne, quelques livres), je n'ai pas tant cherché le détail historique et sa vraisemblance dans l'épopée que j'allais raconter, mais ce qui a enflammé l'histoire et les imaginations, à commencer par la mienne. J'écris de la fantasy et je considère qu'à ce titre, mon substrat n'est pas l'histoire, mais l'imagination enflammée par l'histoire. Bien sûr, quand je décris un siège dans un contexte médiéval, par exemple, je dois m'assurer que les techniques présentées soient cohérentes et logiques ; mais le déroulé des événements plus vaste sera dicté par le monde que j'ai mis en place et par les trajectoires que mes personnages désirent, plutôt que par mes recherches. Tant que mon histoire conserve une cohérence interne, et que je m'efforce à mon tour de m'adresser aux imaginations des lecteurs et lectrices, ma mission est accomplie. Le reste ne m'appartient pas.

Robin Hobb

Research is essential, regardless of whether my character is a beekeeper or a horse trainer or a warrior. Going to a primary source is best. If you want to write about a character on a whaling ship, then you should find diaries of sailors from that time period, for example.

Manon Fargetton

Pas de développement car liée à la question précédente.

Estelle Faye

Très simplement, beaucoup de livres, quelques recherches Internet, des rencontres "en direct", des musées, des voyages, des films documentaires...

Charline Rose

N'a pas répondu à la question.

Question 8. Avez-vous noté des réactions de vos lecteurs par rapport à vos personnages de femmes guerrières ? Si oui, lesquelles ? *Have you noticed any reactions from your readers to your warrior women characters? If so what reactions?*

Bradley P. Beaulieu

Generally speaking, people really seem to enjoy Çeda especially. They like that (according to them) she feels real but also heroic. She's a mixture of courage and sometimes foolhardiness with the thoughts, goals, and desires of a young woman trying to make her way into the world and save her people.
And people seem to like others as well. Queen Meryam is a notable character. While she's not a warrior, per se, she is a blood mage, and as such has power of a sort that goes beyond her royal title. She's also quite driven but much more ruthless than Çeda. People seem to love to hate her, which is an interesting contrast to Çeda.

Paul Beorn

J'ai eu quelques retours d'hommes (très peu nombreux) qui ont détesté mes personnages féminins, - des personnages qui étaient également des guerrières.
Un lecteur m'a dit que mon personnage était « profondément pervers » pour Jéhanne (qui est sans doute le personnage le plus droit et transparent que j'ai jamais écrit, c'est même son principal défaut).
Un site de critique a aussi fait des blagues graveleuses et écœurantes sur la vie sexuelle présumée de ce même personnage (qui est vierge, par définition, le titre étant « La pucelle de Diable-Vert »).
Mais j'identifie ces lecteurs comme une toute petite minorité d'hommes aigris ayant peu de respect pour les femmes en général.
Ce que je constate au contraire chez une grande majorité des gens, hommes et femmes, c'est que, lorsque les gens ont aimé mes romans, ce sont souvent les personnages qu'ils mettent en avant comme principal point fort. Est-ce à cause de leur statut de femmes guerrières ou non ? Je ne pourrais pas le dire, mais je peux au moins dire que ce statut ne les a pas empêchées de toucher tous ces lecteurs.

Jean-Laurent Del Soccoro

Une partie de mes lectrices me disent que je décris bien les femmes sur tous leurs aspects (et pas que la dimension guerrière de ces dernière). D'autres, que l'on est loin des clichés du genre. Mais je ne croise en dédicace que les lecteur.e.s qui ont aimé.e.e.s mes livres, il faudrait demander aux autres :)

Lionel Davoust

Elles ont été bien reçues, ce qui me fait très plaisir et m'honore énormément, car je suis un homme dépeignant certains personnages d'un point de vue que je ne peux connaître intimement, et si je m'efforce de le faire avec toute l'empathie dont je suis capable, les intentions ne garantissent pas la réussite !

Robin Hobb

I am not sure if this question applies to my writing. In general, the readers I hear from appear to enjoy my characters and often to identify with them.
I am sorry that I cannot respond to your questions in a more topical way. As I first mentioned, I do not think of my characters in limited categories. I would not describe Fitz as a male assassin, for example. That is too limiting of a way to think about him. I would not describe Starling as a female minstrel, nor label Molly as a female beekeeper.

Manon Fargetton

Oui le côté « elle est badass » ça plait bien. J'ai eu beaucoup plus de réactions sur le fait qu'elle aimait les filles. C'était une fille qui couche avec plusieurs filles, qui a une liberté dans sa sexualité. Qu'il y ait un grand amour, ou pas, ça ne l'empêche pas de vivre sa vie, y compris sexuelle. Comme n'importe qui. Estelle Faye en parlait hier à la conférence qui disait qu'on a des retours parfois un peu décalés par rapport à un personnage qui est femme. Moi l'exemple que je lui donnais après la conférence : June dans ma trilogie June, l'héroine, est jeune, découvre qu'elle a un pouvoir, se retrouve à devoir gérer une pression pas possible, et elle doute. J'ai eu des retours un peu « oh lala dis donc, elle pleurniche quoi ». Ça aurait été un personnage masculin, la réaction aurait été « il est sensible, il est réfléchi ». Là c'est « elle pleurniche » parce que c'est une fille. Et ça, ça me fait chier. Quand on écrit des personnages féminins, on pense aussi à ça. Et on se dit, comment

déconstruire, comment faire entendre que c'est la même chose. Parfois il suffit d'une réplique d'un autre personnage. Il y aurait une réplique d'un personnage qui fait une remarque sur sa sexualité et qui te dit « mais tu as regardé ta sexualité à toi ? ça te choquerait si j'étais un mec ou pas ? » Le lecteur il entend ça et ça désamorce. Mais il faut le mettre en scène. Si tu le mets pas en scène tu vas pas avoir de retour.
Sur le ratio lecteurs/lectrices : je pense que les lecteurs qui se sentiraient mis en danger par ce genre de romans ne vont pas vers ce genre de romans. Ils vont aller chercher des choses qui les confortent et qui leur plaisent.

Estelle Faye

J'ai eu, comme je l'ai évoqué plus haut, des réactions au fait qu'en tant qu'autrice, en tant que femme, j'ose aborder des sujets traditionnellement considérés comme masculins. Mes héroïnes, par contre, n'ont pas provoqué de commentaires négatifs.
J'ai eu cependant quelques réactions, disons, polémiques, sur certains de mes personnages masculins, un surtout (Wens dans l'univers de *Bohen*). Il occupe un rôle traditionnellement réservé aux femmes (la jeune ingénue trop séduisante, trop innocente, qui va connaître à cause de cela une véritable descente aux Enfers, avant, peut-être, de trouver une nouvelle force, de se relever et davantage encore).
Si je me base sur mon expérience, j'ai l'impression que les personnages de femmes guerrières sont assez largement acceptés dans la fantasy. Une partie du lectorat par contre a encore un peu de mal quand un personnage masculin prend des traits et des rôles traditionnellement réservés aux femmes. A nous maintenant de bousculer cela !
Pour moi, on ne peut pas se poser la question de la représentation des femmes sans parler de celle des hommes, sans étendre le champ des possibles pour eux aussi.

Charline Rose

J'ai souvent eu (et j'en suis plutôt fière ^^) l'appellation de "femme sacrée" pour désigner l'image qu'Edwenn et son histoire renvoient.

REPONSE AUX REPONSES REÇUES

Merci d'avoir pris le temps de répondre à ces quelques questions qui viendront enrichir mon propos sur les femmes guerrières dans la fantasy épique. Vos réponses sont donc susceptibles d'être citées dans ma thèse.
Thanks for taking the time to answer these few questions. Yours answers will enrich my work about women warriors in epic fantasy. Your answers are likely to be quoted in my thesis.

Angélique Salaun,
Doctorante en littérature française et comparée,
Université de Rouen-Normandie, Cérédi
angele.salaun[at]gmail.com

Tableaux de relevés[1957]

Beauté/Laideur

Personnage	Belle/Laide	Défigurée	Regard sur elle-même	Regard des autres	Autre
Boudicca	NC	non			p.69, p.157, écriture à la P1
Chien	laide	oui	p.110	p.36, p.52, p.55, p.110	
Ravenn	belle	non		p.235, p.244. p.95 p.113	pas très détaillée
Cendres	belle	oui	p.19. p.353, p.465		p.308
Sigarni	belle	non		p.7, p.73-74, p.89, p.140, p.228, 246	étrangeté de ses cheveux tout de même, hommes soufflés par sa beauté
Brienne	laide	non		p.340.	considérée laide car loin des canons de son sexe: grande, musclée etc.
Deirdra	laide	oui	p.163	p.229	cicatrice sur le visage suite à son premier combat contre un dragon
Jéhanne	laide	non	P.8, p.32, p. 136, tome 2, p.231	p.57, p.192, T2, p.231,	p.37, p.72, p.186. tome 2: p.85, p.220,
Margot	NC	non		p.109.	pas vraiment le propos du roman, Margot travestie
Siam	belle	non		p.555, p.654, p.676, p.569, p.718, p.738, p.886	dernier tome p.754
Cassandre (MZB)	NC	non	p.61	p.158.	p.49.
Ellana	belle	non	p.281 p.188 p.17.	p.172, p.233, p.237, p.276, p.312, p. 438	p.197. *L'Envol* p.65. p.77, p.94.
Mériane	NC	non		p.80	p.386.
Ceda	belle	oui?	p.339; p.479	p.174, p.310, p.442	p.431.
Kaelyn	belle	non	p.98	p.18, p.29.	
Penthésilée (MZB)	NC	non		p.55-56, p.351.	
Eona	laide	oui	p.19, p.167, p.174; T.II p.165	p.167, p.435, p.438; T.II, p.257, p.298	T.I, p.15, p.473
Eowyn	belle	non		T.II p.140, p.149, p.76 T.III: p.134, p.166, p.284, p.289	canons beauté médiévale
Althéa	NC	non	T1 p.97, p.98.	p.189, p.190, p.246, 271. T2: p370	T2: p.344, p.442, T3 p.80
Kaede	belle	oui?	I, p.69, p.116	T.I: p.62, p.115, p.120, p.148. p.215, p.295, p.338, p.171, p.189.	T.III, p.386, p.423.
Andromaque	belle	non	T.I, p.168, p.206, p.396	T.I: p.149, p.206, p.329, p349, T2, p.300.	physique pas anodin
Edwenn	belle	non		p.103, p.221, p.349.	p.19.
belle	10				
laide	5				
NC	6				
Total	21				

La Chevelure

Personnages	Couleurs	Longueurs	Types	Coiffures	Traitement/ Révélations/Autres
Cendres	argent	longueur coupée	Lisses	Tresse (p.81), détachés (p.465)	p.401, p.414; T.2 p171/ p.95, p.333/ p.19
Sigarni	argent	courts	NC	NC	p.140, p.234, p.298, p.433,
Brienne	blonde	courts	NC	p.340/ p.477	
Deirdra	blonde	rasé	NC	NC	
Jéhanne	blonde	NC	NC	NC	T2 p.85
Margot	blonde	longueur coupée	bouclées p.9		
Siam	blonde	longs	NC	Tresse p.555	p.734
Cassandre	noire	longs	NC	"drus" p.49	p.61, p.139
Chien du Heaume	brune	longs	" décoiffés" p.11	NC	
Ellana	noire	longs	Lisses p.98	Tresse P.98, 197	p.312
Mériane	noire	longs	"en désordre" p.80, "emmêlés" p.640	NC	
Ceda	noire	longs	"emmêlés" p.339	tresses p.16 Tresse p.479	p.26
Boudicca	rousse	longs	NC	Chignon / Tresses (p.69)	
Kaelyn	rousse	longs	bouclées (p.15)	NC	p.323/p.29, p.366/femme animal p.18, p.29, p.350 / p.452.
Penthésilée	rousse	longs	NC		
Ravenn	rousse	courts	"mèches folles" p.95	mèches folles et quelques tresses p.95	
Eona	noire	longs		p.23, 171	p.546
Corpus secondaire:					
Eowyn	blonde	longs	Lisses	Tresse t.3 p.76	scène de la chute du heaume t.3 p.134
Lyra	blonde	longs	"raides" p.78 "ébouriffés" p.395 "crinière" p.604	NC	reconnue par sa blondeur p.116. p.604
Althéa	noire	longs	"emmêlés" p.223, "en désordre" p.246, mais beaux p.98	queue de cheval	t.2 p.363
Kaede	noire	longueur coupée	Lisses	NC	P.386/p.193/ p.295. T.III p.225, p.361
Les Renonçantes	NC	courts	NC	NC	Coupe au moment de prêter serment p.150
Margali	noire	longueur coupée	NC	p.120	p.150, p.302/ p.120-122
Andromaque	rousse	longs	NC	NC	peu mentionnés dans le T.I.
Edwenn	rousse	longs	"sauvage" p.13, "emmêlée" p.178: bouclées?	NC	Mentionnés régulièrement
Jaelle	rousse	longueur coupée	NC	NC	Dilemme sur leur longueur
rousse	7	Longs	15		
blonde	7	Courts	4		
brune	1	Rasé	1		
argent	2	Longueur coupée	5		
NC	1	NC	1		
noire	8				
Total	26		26		

[1957] Ces tableaux sont des outils de travail réalisés lors de la phase préparatoire. Présentés à des fins d'éclaircissement méthodologique, ils sont perfectibles en termes de rédaction et mise en forme.

Genre des corps

Œuvres	Corps masculinisé	Corps hyperféminisé	Corps neutralisé	Corps sans extrême
corpus primaire:				
Les 12 rois de Sharakai	souvenir 4 ans plus tôt p.504. "bâtie comme un garçon"			corps de Ceda musclé mais pas particulièrement décrit (p.369)
La pucelle de Diable-Vert		hyperféminisation due à un sort p.72. p.137		se décrit comme banale p.8, p.32 mais belle aux yeux d'Abel p.192.
Le Pacte des Marchombres		très grande beauté, courbes très féminines p.188, 197, 312		
La Tueuse de Dragon			corps maigre et musculeux p.163, apparence frêle p.260.	
Les Dieux Sauvages				physique sans exagération p.80, plutôt grande p.249 c'est Leopol qui est de plus en plus troublé par Mériane tII p.88.
Royaume de Vent et de Colères				Axelle grande et robuste p.20, 188. Mais pas d'exagération
Boudicca				"corps de guerrière" p.157
L'Héritage des Rois-Passeurs		qualités dites "féminines" p.11	p.244 "Petite, androgyne"	"corps musclé" p.235 "beauté".
La Reine Faucon		corps féminin p.7. hommes obsédés par son corps p.20. p.74. Armure décrite comme habit de femmes p.140.		
Le Livre de Cendres	"corps d'homme"p.198, p.118 T.II? "carrure de nageuse" p.174, dvpt musculaire p.275	grosse poitrine p.116.	chevelure coupée trop courte même pour un homme p.364 T.II	
Eon et le douxième dragon	prends une drogue destiné aux eunuques p.473. mais comprend que cette drogue l'empêche de communier avec son dragon qui est une femelle p.459		corps estropié, p.15, 16, corps féminin mais décharné p.167 femme travestie en homme, se fait passer pour un ennuque pour expliquer son corps peut viril p.57, p.117. TII p.257 corps à mettre en valeurs. "sac d'os" p.299	
La Maîtresse de Guerre	allusion aux combattantes très masculines p.17-18	corps de Kaelyn très féminin p.18, attire les regards.		
Le Trône de Fer	Brienne très masculinisée p.340, p.344			
Chien du Heaume	n'est pas décrite comme particulièrement masculine mais femme laide p.65, "ronde et courte" p.180	corps ne correspondant pas aux critères de beauté féminine p.36. Seul Iynge défend son physique p.110		
Le Régiment Monstrueux			pas bcp de poitrine ni de hanches p.9, p.12. pas de fesses non plus p.14. Corps finalement facile à travestir	
La Trahison des dieux				corps de Penthésilée décrit sans accentuation de féminité ou de masculinité p.56
corpus secondaire:				
Troie			Andromaque: physique particulier mais reconnu comme belle femme p.149 p.168, 206. apparemment sans formes avantageuses p.329 mais courbes sensuelles p.349. "magnifique" p.420. T.II "beauté sévère" p.300	
Le Clan des Otori			Ne ressemble pas aux autres filles mais pas masculine pour autant; très belle p.190, grande et mince	
Edwenn le monde des Faës		très belle, rousse, peau pâle // beauté celtique p.28, 103		
Elantris			Grande, pas une beauté très féminine p.40, 50, 91, 102 très grande et maigre. Mais Raoden la trouve belle p.459. grande p.820 (1m82)	
Le Seigneur des anneaux		Eowyn très belle p.140 T.II		
L'Archipel des Numinées			pas d'infos	
Les Aventuriers de la mer	teint cheveux mains abimés par la mer p.190	hanches rondes p.97	modeste décolleté p.98, singe p.115, petits seins t.II p.370	
La Maison des Amazones			variété des corps parmi les Amazones: femmes castrées, très féminines ou musclées ou rondes…	
La Geste des Chevaliers Dragons	Mais aussi des corps très masculinisés	Multitude de corps hypersexualisées, attitudes, tenues		

Guerroyer/Enfanter

Œuvres	PP enceinte	PP mère	Guerrière = renoncement à la maternité	Réactions face au corps qui change	Deux statuts impossible à concilier
Les douze rois de Sharakai	Non	Non	Institution des "Vierges du Sabre"	NC	Les Vierges du Sabre semblent à priori renoncer à toute vie sexuelle mais le cas de Ceda prouve que ce n'est pas le cas. Vierges car renoncent au mariage mais pas aux relations ?
La pucelle de Diable-Vert	Non	Oui	à priori non, pas de règlement prônant le célibat.	Réaction plutôt positive, voit son corps changer pour allaiter le bébé (notamment la poitrine qui grossit) mais ne vit pas réellement une grossesse…	Receuille un bébé, finit par se considérer vraiment comme une mère pour lui. Vierge-mère. Scène de combat où elle tient en même temps le bébé dans ses bras, grande impression auprès des autres personnages, aura particulière
Le pacte des marchombres	Oui	Oui	non	Grande sérénité, retour sur la période de la grossesse où elle ne renonce pas à travailler son corps et à continuer l'apprentissage de Salim	Devra se battre pour retrouver son fils, scène finale où elle réapparaît avec lui alors que tout le monde la croyait décédée.
La Tueuse de Dragon	Non	Non	Cas particulier des tueurs de dragons, institution très masculine, paria	NC	Flash-back: lorsqu'elle a renoncé à son métier par amour elle a envisagé d'avoir des enfants p.310
Les Dieux Sauvages	Non	Non	Cas particulier, vit en paria dans la forêt très isolée (à fuit un mariage? À vérifier)	NC	Question non formulée dans le premier tome
Royaume de vents et de colère	Non	Oui	Axelle a renoncé à sa vie de mercenaire pour s'établir avec son mari Gilles comme aubergistes. Gille a insisté pour avoir un bébé	grossesse ante-diégétique. Mais difficulté à créer un lien avec sa fille. Echo à sa propre relation avec sa mère.	Reprend les armes le temps de la prise de Marseille. Dispute avec Gilles
Boudicca	Oui	Oui	Non car Bouddica reine également donc devoir d'avoir des enfants	grossesses pas très sereines p111-113	Difficulté à être une mère quand on a pas eu soi-même une mère (morte en couches) p114, 128, 165, 169-170, 174, 190, 194
L'Héritage des rois-passeurs	Non	Non	Cas particulier du personnage, princesse qui a fuit un mariage arrangé car lesbienne	NC	Conscience qu'elle n'aura pas d'enfants. Question du mariage, obligatoire pour accéder au trône p126,
La Reine Faucon	Non	Non	Cas particulier: PP stérile, ce qui pose problème en tant que dernière héritière de la couronne	NC	Souffrance de ne pas pouvoir avoir d'enfant? P121 contente de ne pas fournir en fils les hommes et leur guerre
Le Livre de Cendres	Oui	Non		Grand bouleversement pour Cendres, à relever	Impossibilité pour les femmes crées comme Cendres: toutes stériles. Sauf Cendres mais fausse couche
Eon et le douzième dragon	Non	Non	Oui car travestissement en garçon pour devenir Œil de Dragon	NC	Une fois son genre révélée, pression par Ido pour entamer une relation. Relation amoureuse avec l'empereur. Final: devient son épouse, ce qui implique enfants?
La maîtresse de Guerre	Non	Non	Sujet non évoqué	NC	
Le Trône de fer	Non	Non	oui renoncement pour Brienne ou plutôt résignation. Devient chevaleresse parce que femme atypique		
Chien du Heaume	Non	Non	Renoncement à une vie familiale, se considère trop laide pour l'amour		Cotoie des enfants (préface elle est nourrice, n'hésite pas à se servir de l'enfant pour se protéger)
Le Régiment Monstrueux	Non	Non	renoncement car travestissement pour intégrer l'armée		Expérience de Jackrum: à renoncer à élever son enfant pour continuer son métier, drame pour elle.
La Trahison des dieux	Non	Non	Cassandre renonce mais en tant que prêtresse et non guerrière		
Corpus secondaire:					
Troie	oui	oui		Grossesse hors mariage: enceinte de Hélicon p304 nausées, p316 mais ellipse, temporelle, aucune conséquence sur les aptitudes physiques d'Andromaque	reste à Troie pour protéger son fils pendant la guerre, et celui d'Hélicon p360, 381, 420

Travestissements

Œuvres	Femme travestie?	Raison du travestissement	Ressentis de la travestie	Dévoilement?
corpus primaire:				
Les 12 rois de Sharakai	Non			
La pucelle de Diable-Vert	Non			
Le Pacte des Marchombres	Non			
La Tueuse de Dragon	Non			
Les Dieux Sauvages	Non			
Royaume de Vent et de Colères	Axelle p.102.	pour intégrer la troupe de mercenaires de son père p.102, pour appr, à se défendre avt que les hommes ne connaissent son sexe p.113.		blessure qui nécessite des soins p.112. acceptation sans pb ds la troupe p.113.
Boudicca	Non			
L'Héritage des Rois-Passeurs	Non			
La Reine Faucon	Non			
Le Livre de Cendres	l'armure est un habit d'homme p.105. ne rble pas à une femme p.333. Surtt Florian le chirurgien de la cie. p.198 T.II, p.445	Femme ne peut pas être médecin-chirurgien p.125	être un homme = plus simple p.149. p.204	Cendres: jeu avec sa chevelure très longue p.95. Floria: se dévoile à Cendres en lui faisant toucher sa poitrine p.124. Pr le reste de la cie: scène avc la tante p.63, p.66 T.II. P.111
Eon et le douxième dragon	Oui: Eona, Dame Dela (p.165)	veut devenir œil du Dragon, interdit aux femmes. Pr elle femme = pas de pouvoir p.285. mutilation de son corps p.385	corps repoussant: parce que estropié ou féminin? P.19. Se sent garçon p.166. p.167. N'aime pas les courbes de son corps p.167, 174. parle d'Eona à la P3 p.65.	Démasquée par sire Ido, chantage p.435. Par Dame Dela p.457. Pas envie de renoncer à son identité masculine p.473. avoue à l'empereur p.481,485. p.461 sentiment de trahison pour Dela et Ryko p.463
La Maîtresse de Guerre	Non			
Le Trône de Fer	Catelyn Stark croit d'abord voir un homme P.338-340. p.468. S'habille en homme p.344. Ne mets pas de robes p.639		perception du personnage par le regard de Catelyn Stark uniquement	
Chien du Heaume	non			
Le Régiment Monstrueux	Toute la troupe est composé de femmes travesties. P.10. travail sur l'atittude à adopter p.12, 81.	se faire engager dans l'armée, interdit aux femmes. Margot: retrver son frère. Chouffe pr retrver son amant car enceinte p.118. Pignole p.205 raison mystique.	leitmotiv de la paire de chaussette qui sert à simuler l'entrejambe masculin. P.80. 119 179	Révélation orale p.151. p.80 surprend une fille urinant, p.113. Soulagmt du secret partagé p.163. p192 pour Igorina
La Trahison des dieux	non			
corpus secondaire:				
Troie	non			
Le Clan des Otori	non mais T.III utilise une tenue de page pour voyager p.48		aimerait être un homme T.III p.193	
Edwenn le monde des Faës	non			
Elantris	non			
Le Seigneur des anneaux	oui	Eowyn se fait passer pour un homme pour aller combattre. p.76 T.III. nom de Dernhelm p.87.		p.133 T.III revendique son identité de femme. Chute de son heaume qui dévoile ses cheveux
L'Archipel des Numinées	non			
Les Aventuriers de la mer	oui	pour être recruter sur un navire et prouver ses capacités de marin	entraînement par Ambre p.159 T.II	Brashen la reconnaît parce que reconnaît sa façon de travailler et de se mouvoir p.165 T.II
La Maison des Amazones	non			
La Geste des Chevaliers Dragons	non			
L'Assassin Royal	Cas d'Ambre/Le Fou qui reste irrésolu			

Origines Sociales

Roman	N ou R	Guerrière noble	Guerrière roturière	Réactions, mise en scène du statut
Corpus principal :	/	/	/	/
Douze roi de Sharakai	B	Fille de rois	Autre pers: Djaga, Chienne de guerre	découvrir son ascendance essentielle pour Ceda Mais autre ascendance: celle de la 13e tribu.
La Pucelle de Diable-Vert	B		Jehanne fille de forains	Mise à l'écart à l'école des Lieutenantes, mais expérience de terrain
Calame, les deux visages	B		Maura, élevée par un garde-chasse et sa femme mais fille de Darren Dahl et de Rachaëlle, fille seigneur local	Exclue car nvlle arrivée dans le village, passe bcp de tps en forêt.
Le Pacte des Marchombres	R		parents Ellana morts, ne connais pas leur identité	moins identifiée par son ascendance que par son statut de marchombre
La Tueuse de Dragons	R		abandonnée par sa mère, puis vendue à Bradeus qui lui apprd le métier et abuse d'elle.	statut de chasseur de dragon = marginalité. Peu aimés par la population. Et cumule son statut de femme.
Les Dieux Sauvages	R		fille de villageois	Vie de paria pour échapper au destin réservé aux filles
Royaume de Vent et de colères	R		Axelle, fille de mercenaire	
Boudicca	N	Fille de roi		
L'Héritage des rois-passeurs	N	Fille de roi		
Les Seigneurs de Bohen	N	Sonia/Sorenz: batard.e du roi	sœurs de l'Epée: origines variables	
La Reine Faucon	N	Dernière fille du roi des Highlanders p.63		Dernière héritière = légitimité à prendre les armes pour se révolter
Le Livre de Cendres	R		Cendres issus d'expérimentation, fille de personne, fille-esclave	Choquée d'apprendre ses origines expérimentales
Eon et le douzième dragon	R		à priori: fille de personne. Mais se découvre comme descendante de la dernière femme Œil du Dragon	
La Maîtresse de Guerre	R		fille de villageois	
Le Trône de Fer	N	Brienne, fille du seigneur de Tarth		
Jirel de Joiry	N	fille de seigneur		
Chien du Heaume	R		Fille de mercenaire	
Le Régiment Monstrueux	R		Filles de villageois	
La Trahison des dieux	N	Fille de Priam		
Corpus secondaire :	/	/	/	/
Grish-Mère	N	Constance, fille de noble		
La Quête d'Ewilan	N	Siam, fille du seigneur du Nord, sœur d'Edwin		
Troie	N	Andromaque fille de roi, Pyria, sœur d'Achille	les "Amazones", filles et épouses des soldats d'Hector	
Le Clan des Otori	N	lignée Maruyama	membres de la Tribu, "ninjas" de l'ombre	
L'Assassin Royal	N	Kettricken, reine	Hod, maîtresse d'armes, soldates de la garde royale	
Edwenn le monde des Faes	R		Edwenn fille d'humains quelconques	
Elantris	N	Sarène, fille de roi		
Le Seigneur des anneaux	N	Eowyn, nièce de roi		
L'Archipel des Numinées	R		Théodora	
Les Aventuriers de la mer	N	Althéa, fille de seigneur-Marchand.		
Les Lames du Cardinal	N	Agnès fille de noble		
Les Amazones Libres	N	Jaëlle issue d'une famille noble.		

N(oble)	17	
R(oturière)	11	
B noble, élevée parmi le peuple	3	
TOTAUX	31	

Relations parents/enfants

Roman	Orphelines	Relations familiales
Corpus principal :	/	/
Douze roi de Sharakai	M	Relations très particulières avec sa mère, faite de secrets et de non dits.
La Pucelle de Diable-Vert	F	Rien dans le TI. Mais T.II: fille de saltimbanq mais aussi de ptte noblesse. Et finalemt p-ê issue d'un inceste p.15-19. Mais parents très aimants p.177-180,
Calame, les deux visages	F	parents d'adoptions aimants: très proche de son père mais conflit avc sa mère. Mais son kidnapping amorce le départ de Maura. Découvre tardivement cette adoption et l'identité de ses "vrais" parents. Relation particulière puisque lui ignore qu'elle est sa fille.
Le Pacte des Marchombres	O	parents morts au tout début de la trilogie. Ellana recueillie par deux créatures types farfadets, deux "oncles". Grde affection mais ressemblent eux-mêmes à des enfants.
La Tueuse de Dragons	O	Père inconnu et mère qui l'abandonne.
Les Dieux Sauvages	F	Relations familiales tendues puisque Mériane a choisi l'ermitage.
Royaume de Vent et de colères	F	Relation tendue avec sa mère. L'a fuit en suivant son père sur le champ de bataille.
Boudicca	M	Mère morte en couches. Relation tendue avec son père, manque de com et culpabilité. Conséquence sur sa propre maternité
L'Héritage des rois-passeurs	F	Relations conflictuelles. Sa mère meurt au début du roman et conflit avec son père
Les Seigneurs de Bohen	A	Maëve et son père, très proches mais qui a du mal à l'accepter entièrement p.88-96. Mère décédée. Sigalit pas très proche de sa famille, p.163-164. Sonia/Sorenz batârd.e de l'Empereur p.399, 411, 533, 539, 670
La Reine Faucon	O	Orpheline de père et de mère, assassinats violents. P.6. Souvenirs enfermés p.53. Recueillie par Gwalch, devin p.65, p.47
Le Livre de Cendres	O	Ne connaît pas ses parents. Apprend qu'elle est issue d'expérimentations. Rencontre sa mère dans le dernier tome.
Eon et le douzième dragon	F	Retrouve sa mère après des années de séparation dans le second tome.
La Maîtresse de Guerre	F	Père qui lui a tout appris, fait d'elle son héritière. Mais sa mère et le village refusent. Part mais pense svt à son père, veut lui faire honneur
Le Trône de Fer	F	
Jirel de Joiry	O	
Chien du Heaume	F	Relation très complexe avec ses parents: elle suit son père sur les routes et finit par le tuer. Dans le deuxième tome tue également sa mère.
Le Régiment Monstrueux	F	Parents plutôt absent. rien de particulier
La Trahison des dieux	F	Priam personnalité écrasante. Hécube, ancienne Amazone, a accepté difficilemt sa vie domestiq, laisse Cassandre partie avec sa sœur pdt un tps. Puis n'apprécie pas ses étrangetés.
Corpus secondaire :	/	/
Grish-Mère	F	Rien de particulier.
La Quête d'Ewilan	M	Pas de développement particullier
Troie	F	Pyria: Pélée l'a violée à peine pubère. Andromaque: Outils d'alliance pr son père
Le Clan des Otori	M	Kaede: prise en otage toute petite. Quand elle revient, mère morte. Conflit avec son père qui n'accepte pas les idées d'indépendance de sa fille. Tente même d'abuser d'elle.
L'Assassin Royal	F	
Edwenn le monde des Faes	O	Vit avec son frère. Père disparu en Féerie p.27
Elantris	F	Très proche de son père, qui aimerait la voir renoncer à ce mariage. C'est elle qui insiste sur la nécessité de cette alliance (schéma plutôt incongru)
Le Seigneur des anneaux	O	pas de parents mais vit avec son oncle le roi Théoden. Très proche de lui, affronte le Nazgul pour le protéger.
L'Archipel des Numinées	O	
Les Aventuriers de la mer	F	Très proche de son père, qui l'emméne souvent sur son bateau. Moins de sa mère et sœur. Convaincue que son père voulait la voir prendre sa relève.
Les Lames du Cardinal	O	Très peu d'information sur sa famille
Les Amazones Libres	O	globalement conflits puisque ces femmes refusent le rôle que leur impose leurs familles.
(P) Orpheline de père	**0**	
(M) Orpheline de mère	4	
(O) Orpheline de père et de mère	10	
(F) A eu ses deux parents	16	
(A) Autres	1	
TOTAUX	31	

Aimer/Guerroyer

Roman	Hétéro ou homosexuelle	Célibat nécessaire?	Vie amoureuse libérée	En couple	Situation amoureuse finale
Chien du Heaume	Chien hétérosexuelle	Pas nécessaire mais effectif à cause de son physique ingrat		Amour pas la question pour Chien	célibat chaste
Le Régiment Monstrueux	Couple lesbien dans le régiment			Margot: pas d'intrigues amoureuses. Couple lesbien parmi la troupe et fille enceinte.	célibat chaste
Les Lames du Cardinal	Agnès hétérosexuelle			Pas d'histoire d'amour connue et finit par intégrer les sœurs de l'épée.	célibat chaste
L'Héritage des rois-passeurs	Raven homosexuelle	Fuit un mariage arrangé avec un homme	Libérée mais cachée.	Raven séductrice dans le présent de narration: histoires sans lendemain. Mais a eu une belle histoire au moment de sa fuite.	célibat libéré
Les Seigneurs de Bohen	Sonia/Sorenz, cas unique, Maëve homosexuelle	relations complexes par son hermaphrodisme		Relation amoureuse avec Sainte-Etoile. Mais choisit de l'éloigner pour ne pas l'impliquer dans une bataille.	célibat libéré
La Reine Faucon	Sigarni, hétérosexuelle	Non	très libre, n'hésite pas à vivre ses désirs, quitte à être mal vue par certains	Histoire complexe avec Fell qui a renoncé à l'épouser à cause de sa stérilité.	célibat libéré
Le Livre de Cendres	Cendres Hérétéosexuelle, Floria homosexuelle	non même si Cendres est comparée à la pucelle d'Orléans.	Cendres: ne mène pas une vie chaste. Vive attirance pr son futur époux. Flora: vie très libre	Cendres: mariée mais loin d'être en couple. Floria: en couple aussi, Semble très attachée mais sujet qui disparaît du récit.	célibat libéré
La Maîtresse de Guerre	Kaelyn hétérosexuelle	Non		Homme surprotecteur dans son régiment. Puis relation avec son maître. Mais reste indépendante et poursuis son ambition.	célibat libéré
La Trahison des dieux	Cassandre hétérosexuelle	Oui car choisie d'être une prêtresse d'Apollon		Doit repousser les avances d'un prêtre. Mais tombe amoureuse d'Enée et finit par avoir une relation avec lui.	célibat libéré
L'Archipel des Numinées	Théodora homosexuelle		Vie amoureuse libre	Pas de relation stable, malgré l'envie de son amante.	célibat libéré
Calame, les deux visages	Maura hétérosexuelle			Pas d'histoire d'amour dans le premier tome	Fin par encore disponible
Les Dieux Sauvages	Mériane hétérosexuelle	Surnommée la Pucelle. Société patriarcale donc soit jeune fille vierge soit femme mariée			Fin par encore disponible
Le Trône de Fer	Brienne hétérosexuelle	Oui, jeune noble, valeurs aristocratique	Non	Dans la série: relation tendue avec Jaimie. Dernière saison: ils couchent ensemble mais Jaimie décide de la quitter pour retrouver Cersei et mourir avec elle.	Fin par encore disponible
Douze roi de Sharakai	Çeda hétérosexuelle	Les Vierges du Sabre restent célibataires	Çeda a connu plusieurs amants.	Relation amicale avec Emre ambigüe mais choix d'engagement difficilement conciliables.	Fin pas encore disponible
Royaume de Vent et de colères	Axelle hétérosexuelle			Présent de la narration: mariée, le couple a renoncé à leur carrière de mercenaire, à la demande du mari. Ont un enfant aussi à la demande du mari. Mais Axelle ronge son frein.	Mariée
Eon et le douzième dragon	Eona hétérosexuelle	Oui car se fait passer pour un homme		Relation amoureuse avec l'empereur, qu'elle choisira à la place du pouvoir	mariée
Grish-Mère	Constance hétérosexuelle, baronnie matriarcale: tous les profils		Liberté dans la baronnie, très différente d'Anasterry.	Constance mariée mais pas au cœur de l'intrigue.	mariée
Troie	Andromaque: bi	Sur l'île de Théra, entre femmes donc célibat supposé		Relation amoureuse avec Pria sur l'île. Puis mariage avec Hector, beaucoup d'affection mais grand amour avec Hélicon	mariée
Le Clan des Otori	Kaede hétérosexuelle	oui jusqu'au mariage, valeurs aristocratiques		Histoire d'amour avec Takeo. Se marient malgré les oppositions.	mariée
Edwenn le monde des Faes	Edwenn hétérosexuelle	Non		Histoire d'amour au cœur de l'intrigue.	mariée
Elantris	Sarène hétérosexuelle	Valeurs aristocratiques donc pas avant le mariage		Mariée post-mortem avec Raoden qui finalement n'est pas mort.	mariée
Le Seigneur des anneaux	Eowyn hétérosexuelle	Oui, valeurs aristocratiques	non	Arwen et Aragorn, Eowyn renonce à la guerre pour épouser Faramir. Modèle de la Vierge guerrière	mariée
Boudicca	Boudicca bi-sexuelle		Possibilité d'avoir deux familles: une officielle, politique et une deuxième privée.	Belle histoire d'amour avec une femme muette.	Mariée et union libre
A la croisée des mondes				les sorcières peuvent avoir des relations avec des hommes mais ils vieillissent bien plus vite qu'elles.	NC
Jirel de Joiry	Jirel hétérosexuelle				Non lue
L'Assassin Royal	Le Fou: est amoureux de Fitz mais homme ou femme? Hermaphrodite?			Fitz et Molly: histoire compliqué mais finalement leur histoire réussie	Non lue
La Pucelle de Diable-Vert	Jéhanne hétérosexuelle	Il apparaît que les jeunes filles (càd non mariées) peuvent être lieutenantes	Non, Jéhanne véritable pucelle.	histoire d'amour avec Abel, enfermé dans une perle pendant les deux tomes, libération à la fin du second.	union libre
Le Pacte des Marchombres	Ellana hétérosexuelle		Grande indépendance d'Ellana.	Deux histoires d'amour très différentes: un premier amour adolescent mais jalousie et dégradation rapide. Une fois adulte, grande histoire avec Edwin, mais ne renonce pas à ses envies d'indépendance, de voyage.	union libre
La Tueuse de Dragons	Deirdra hétérosexuelle			Histoire d'amour dans son passé qui l'a fait renoncé pendant un temps à son métier de chasseuse de dragon.	union libre
La Quête d'Ewilan	Toutes hétérosexuelles	Non		Ewilan: couple avec son meilleur ami Ellana avec Edwin. Plus de difficulté pour Siam et Matthieu.	union libre
Les Aventuriers de la mer	Althéa hétérosexuelle	Oui code d'honneur	Mais vie assez libre en mer. Plusieurs amants mais aussi des violences	Finalement avec Brashen développe une vraie histoire d'amour.	union libre
Les Amazones Libres	Jaëlle et Margali: bisexuelles.	Une fois devenues amazones elles sont libres		Jaëlle choisit de se marier avec l'ex de Margali mais finalement ne peut pas supporter les schémas classiques des Terriens. Finalement en couple avec Margali	union libre
Orientations sexuelles (p.p)		**situation maritale finale (p.p)**			
homosexuelles	4	célibat chaste	3		
hétérosexuelles	22	célibat libéré	7		
bisexuelles	5	union libre	7		
		mariée	9		
total	31	Total	26		

Violence métier ?

1ère Année de parution	Roman	Violence professionnelle: la guerrre comme métier	Violence épique: le temps d'une quête/guerre	Violence ponctuelle: un coup d'éclat
1934	*Jirel de Joiry*		X	
1954	*Le Seigneur des anneaux*			X
1976	*Les Amazones Libres*		X	
1982	*Les Dames du Lac*			X
1987	*La Trahison des dieux*			X
1995	*La Reine Faucon*		X	
1995	*L'Assassin Royal*	X		
1995	*A la croisée des mondes*			X
1996	*Le Trône de Fer*	X		
1998	*Les Aventuriers de la mer*		X	
1998	*La Geste des Chevaliers Dragons*	X		
1999	*Le Livre de Cendres*	X		
2002	*Le Clan des Otori*			X
2003	*Le Régiment Monstrueux*	X		
2003	*La Quête d'Ewilan*		X	
2005	*Troie*			X
2005	*Elantris*			X
2006	*Le Pacte des Marchombres*	X		
2007	*Les Lames du Cardinal*		X	
2008	*Eon et le douzième dragon*		X	
2009	*L'Archipel des Numinées*	X		
2010	*La Pucelle de Diable-Vert*	X		
2010	*La Tueuse de Dragons*	X		
2010	*Chien du Heaume*	X		
2012	*Royaume de Vent et de colères*	X		
2012	*La Maîtresse de Guerre*	X		
2015	*L'Héritage des rois-passeurs*	X		
2016	*Douze roi de Sharakai*	X		
2016	*Edwenn le monde des Faes*		X	
2017	*Les Dieux Sauvages*		X	
2017	*Boudicca*		X	
2017	*Les Seigneurs de Bohen*	X		
2018	*Calame, les deux visages*		X	
2018	*Grish-Mère*	X		
TOTAL	**34**	**16**	**11**	**7**

Table des matières

REMERCIEMENTS ..... **- 2 -**

SOMMAIRE ..... **- 4 -**

INTRODUCTION ..... **- 5 -**

LA *FANTASY* : UN GENRE EN QUETE DE DEFINITION ..... - 5 -
Un « fuzzy set » : flou générique et disparités culturelles ..... *- 5 -*
La fantasy et la critique anglo-saxonne ..... *- 13 -*
La fantasy oubliée par la France ? ..... *- 16 -*
LA *FANTASY* ET LES FEMMES ..... - 18 -
Les autrices de fantasy ..... *- 18 -*
Les personnages féminins typiques ..... *- 21 -*
LES FEMMES ET LA VIOLENCE ..... - 23 -
METHODE DE SELECTION ET ORGANISATION DES CORPUS ..... - 25 -
PROBLEMATISATION DU SUJET ET ORGANISATION DE LA THESE ..... - 31 -

CHAPITRE 1. RECYCLAGE ET METAMORPHOSES DE L'HISTOIRE ET DES FIGURES MYTHIQUES ET HISTORIQUES DE GUERRIERES ..... **- 38 -**

1. LE RAPPORT A L'HISTOIRE DANS LA FANTASY EPIQUE ..... - 42 -
A. « Vraisemblance » historique et création de mondes imaginaires : la transformation de modèles - 42 -
a. L'Antiquité ..... - 44 -
b. Le Moyen Âge ..... - 50 -
c. Périodes modernes ..... - 57 -
B. Pour une autre histoire ? la fantasy, lieu d'affirmation d'un point de vue féminin ..... *- 63 -*
a. Réviser les stéréotypes de l'historiographie ..... - 63 -
b. Le revisionist mythmaking ..... - 70 -
c. La fantasy épique vue par la marge ..... - 78 -
2. LES FIGURES DE GUERRIERES PRIVILEGIEES PAR LA *FANTASY* ..... - 86 -
A. Guerrières mythiques ..... *- 87 -*
a. Amazones ..... - 88 -
b. Valkyries ..... - 95 -
c. Autres figures ..... - 101 -
B. Guerrières historiques ..... *- 108 -*
a. Jeanne d'Arc l'incontournable ..... - 109 -
b. Redécouverte de guerrières oubliées ..... - 127 -
c. Guerrières non-européennes : vers une ouverture des frontières et des représentations ? ..... - 137 -

CHAPITRE 2. PERFORMER LE GENRE FEMININ LES ARMES A LA MAIN ..... **- 152 -**

1. CORPS DE GUERRIERES / CORPS DE FEMME ..... - 152 -
A. Le Surgissement du corps de la guerrière dans la narration ..... *- 152 -*
a. Usages et fonctions de la prosopographie dans la construction des personnages ..... - 152 -
b. Gros plan sur un motif fortement genré : la chevelure ..... - 169 -
c. Le corps armé : entre souci de vraisemblance et fantasme ..... - 185 -
B. Corps hésitants : quel corps pour la guerrière ? ..... *- 194 -*
a. Masculinisation et hyperféminisation ..... - 194 -
b. Enfanter / Guerroyer ..... - 201 -
c. Travestissements et identité ..... - 213 -
2. PARCOURS ET PROFILS DE GUERRIERES ..... - 228 -
A. Parcours biographiques et schémas narratifs ..... *- 228 -*
a. Origines sociales et déterminisme de genre : entrée en guerre et émancipation ..... - 230 -
b. Relations familiales ..... - 248 -
c. Aimer / Guerroyer ..... - 274 -

B. Essai de profilage de la guerrière en fantasy : quels rapports à la violence ? ..... *- 299 -*
a. Violence de carrière ou d'occasion ..... - 303 -
b. Violence et mise en crise du féminin ..... - 324 -

CHAPITRE 3. TROUBLES DANS LE GENRE DE LA FANTASY : COMMENT LES GUERRIERES FONT BOUGER LES LIGNES ..... - 340 -

1. FANTASY EPIQUE ET FEMINISME : EMERGENCE DE VOIX DE FEMMES ..... - 343 -
A. La parole aux guerrières ..... *- 344 -*
a. Récits autodiégétiques et/ou en focalisation interne : mode et voix de guerrières ..... - 346 -
b. Récits hétérodiégétiques en focalisation omnisciente : discours des guerrières ..... - 363 -
B. Patriarcat et matriarcat : renversement et prise de pouvoir ..... *- 372 -*
a. Être une guerrière dans une société patriarcale ..... - 372 -
b. Un matriarcat au cœur du patriarcat : renversement des stéréotypes ou nouveau modèle sociétal ? .. - 383 -
2. LA GUERRIERE, UN PERSONNAGE REVELATEUR DES EVOLUTIONS DU GENRE DE LA FANTASY ..... - 399 -
A. Comment les femmes guerrières bouleversent les mondes imaginaires et le monde réel ..... *- 401 -*
a. Du côté des héros et des lecteurs : la rencontre de personnages féminins qui remettent en cause les lois de leur univers fictionnel ..... - 402 -
b. Du côté des auteurs : la volonté de faire évoluer les lois du genre ..... - 416 -
B. Égalité des sexes et droit à la / l'(in)différence. ..... *- 427 -*
a. Le droit à la différence : ne pas ressembler à ses paires et revendiquer une puissance et une efficacité égales à celles des hommes ..... - 427 -
b. L'émergence d'une fantasy égalitaire et d'une indifférenciation des sexes ? ..... - 438 -

CONCLUSION ..... - 455 -

BIBLIOGRAPHIE GENERALE ..... - 471 -

CORPUS ..... - 471 -
Corpus primaire : fantasy épique où le héros est une guerrière ..... *- 471 -*
Corpus secondaire : fantasy épique où la femme guerrière joue un rôle secondaire ..... *- 473 -*
Corpus secondaire : fantasy non-épique où le héros est une guerrière ..... *- 474 -*
Œuvres non romanesques (bande dessinée, nouvelles) ..... *- 475 -*
AUTRES ŒUVRES DE FICTION MENTIONNEES ..... - 475 -
FILMS MENTIONNES ..... - 477 -
BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE ..... - 478 -
Fictions contemporaines : production / réception ..... *- 478 -*
a. Ouvrages généraux sur l'art romanesque ..... - 478 -
b. Réécritures, recyclage ..... - 480 -
Les romans de fantasy et de science-fiction ..... *- 480 -*
a. Ouvrages généraux ..... - 480 -
b. Fantasy et genre ..... - 485 -
Études transversales ..... *- 486 -*
a. Le cheveu : littérature et histoire ..... - 486 -
b. Histoire des femmes / Histoire des guerres ..... - 486 -
c. Questions de genre - féminisme ..... - 487 -
d. La violence des femmes : histoire, sociologie, littérature ..... - 488 -
e. Figures mythiques féminines transgressives ..... - 489 -
BIBLIOGRAPHIE NUMERIQUE ..... - 491 -

ANNEXES ..... - 496 -

ILLUSTRATIONS ET COUVERTURES ..... - 496 -
TRAVAUX D'ILLUSTRATRICES ..... - 501 -
Yael Nathan ..... *- 501 -*
Marie Boiseau ..... *- 504 -*
REPONSES DE QUELQUES AUTEURS ET AUTRICES DE FANTASY A UN QUESTIONNAIRE ..... - 506 -
TABLEAUX DE RELEVES ..... - 523 -
Beauté/Laideur ..... *- 523 -*
La Chevelure ..... *- 524 -*
Genre des corps ..... *- 525 -*

Guerroyer/Enfanter ..... *- 526 -*
Travestissements ..... *- 527 -*
Origines Sociales ..... *- 528 -*
Relations parents/enfants ..... *- 529 -*
Aimer/Guerroyer ..... *- 530 -*
Violence métier ? ..... *- 531 -*

TABLE DES MATIERES ..... - 532 -

Femmes guerrières / Femmes en guerre, dans la fantasy épique anglophone et francophone.

Mots-clés : fantasy épique ; guerrières ; études de genre ; féminisme.

Cette thèse est une étude du personnage de la guerrière dans la fantasy épique anglophone et francophone fondée sur un corpus constitué d'auteur•rice•s phares du genre (Tolkien, M. Z. Bradley, R. Hobb, D. Gemmell) et d'auteur•rice•s français aux romans primés (J-L. Del Soccoro, E. Faye, J. Niogret, L. Davoust, P. Beorn) Ce genre de l'action et de l'aventure se décline traditionnellement au masculin mais plusieurs évolutions notables justifiaient une enquête fondée sur un large corpus. Si on peut rattacher ce personnage à des figures mythico-historiques, il s'est diversifié pour répondre à de nombreux enjeux liés au corps féminin actif et armé –masculinisé ou hyperféminisé –, mais aussi au rapport de la guerrière à la famille, la maternité, la violence, des enjeux qui touchent à la définition du genre féminin. L'étude interroge les objectifs des auteur•rice•s qui font passer au premier plan une héroïne guerrière et les effets de ce choix sur le genre. Elle démontre que le développement de personnages de guerrières permet aux romancier•ère•s d'enrichir le genre de la fantasy épique en lui offrant de nouveaux horizons narratifs, en résonnance avec les préoccupations sociétales contemporaines. En faisant émerger des figures historiques oubliées ou minorées et en les abordant selon des points de vue inédits, ils offrent une contre-histoire, celle des vaincus et/ou des femmes. En imaginant des intrigues autour de sujets peu abordés dans ce genre littéraire – la maternité, la lutte des femmes pour leur liberté, le matriarcat, etc. –, ils sensibilisent leur lectorat à des thématiques féministes et remettent en question les assignations de genre. Oscillant entre reconduction des stéréotypes et renouvellement des codes du/de genre, la fantasy épique, littérature d'évasion et de divertissement, fait donc, à travers ces « mondes secondaires », pleinement écho à notre « monde primaire », aux combats qui impliquent les femmes et aux idéaux d'égalité entre les sexes.

Women Warriors / Women at War in English and French Epic Fantasy

Key Words: epic fantasy; women warriors; gender studies; feminism.

This thesis is a study of the character of the female warrior in English and French epic fantasy based on a corpus made up of leading authors of the genre (Tolkien, M. Z. Bradley, R. Hobb, D. Gemmell) and French authors of award-winning novels (J-L. Del Soccoro, E. Faye, J. Niogret, L. Davoust, P. Beorn). This genre of action and adventure has traditionally been written in the masculine form, but several notable developments warranted an investigation based on a large corpus. If this character can be linked to mythical-historical figures, it has diversified to respond to numerous issues linked to the active and armed female body -masculinised or hyperfeminised-, but also to the relationship of the female warrior to the family, motherhood, and violence, issues that touch on the definition of the female gender. The study questions the objectives of authors who bring a warrior heroine to the forefront and the effects of this choice on gender. It demonstrates that the development of female warrior characters allows novelists to enrich the genre of epic fantasy by expanding its narrative horizons so as to resonate with contemporary societal concerns. By bringing forgotten or underestimated historical figures to the fore and approaching them from new points of view, they offer a counter-history, that of the defeated and/or of women. By imagining plots around subjects that are rarely addressed in this literary genre - motherhood, women's struggle for freedom, matriarchy, etc. - they raise awareness among their readers. By devising plots about subjects not often addressed in this genre of literature - motherhood, women's struggle for freedom, matriarchy, etc. - they make their readers aware of feminist issues and question gender assignments. Oscillating between the renewal of stereotypes and the renewal of gender codes, epic fantasy, literature of escape and entertainment, fully echoes our "primary world", the struggles that involve women and the ideals of gender equality through these "secondary worlds".