
Déconstruire le genre, réinventer les mondes : enjeux politiques et narratifs de la fantasy lesbienne contemporaine

Auteur : Desgrée, Léna

Promoteur(s) : Dozo, Björn-Olav; Glorie, Caroline

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en communication, à finalité spécialisée en édition et métiers du livre

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/23087>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

Déconstruire le genre, réinventer les mondes :
enjeux politiques et narratifs de la fantasy
lesbienne contemporaine

Mémoire présenté par Desgrée Léna
en vue de l'obtention du grade de Master
en Communication, à finalité spécialisée
en édition et métiers du livre

Année académique 2024 / 2025

Remerciements

Je remercie mes co-promoteurs, Madame Caroline Glorie et Monsieur Björn-Olav Dozo, pour leurs précieux conseils et leur accompagnement tout au long de l'écriture de ce travail. Je remercie également ma famille pour son soutien indéfectible, et mes amies pour leurs encouragements.

Sommaire

Introduction.....	1
Considérations méthodologiques	7
I. État de l’art	11
II. Stratégies narratologiques	34
Conclusion	96
Bibliographie.....	100
Annexes	104
Table des matières	118

Introduction

L'identité lesbienne est une identité de lutte. Se dire lesbienne, c'est se dire contre un monde, une société, une norme hétéronormatifs, qui craignent la lesbienne justement parce qu'elle n'entre pas dans le moule que l'on a conçu pour elle. Se dire lesbienne, c'est comprendre que l'on s'extirpe d'une violence insidieuse pour en embrasser une autre, qui sera à la fois émancipatrice et isolante. Se dire lesbienne, c'est faire le choix d'une existence parfois marginale, mais c'est aussi choisir de construire sa propre conformité. Contre la violence d'un monde qui souhaiterait uniformiser les femmes pour les rendre dociles, la lesbienne clame haut et fort son refus de coopérer, et s'inscrit dès lors dans une démarche de lutte.

Interroger la construction des identités lesbiennes en littérature apparaît aujourd'hui important et entre dans une double dynamique : celle de sortir cette identité de l'invisibilisation dans laquelle elle a été poussée, et qui l'a longtemps exclue des institutions littéraires, et celle de poursuivre la transmission des savoirs liés à l'étude de la littérature lesbienne en général.

Ces dernières années ont été marquées par un essor important du genre de la fantasy, accentué par l'influence des réseaux sociaux et plus particulièrement du mouvement #BookTok sur l'application TikTok. Cet essor a également été marqué par une accentuation de la représentation lesbienne au sein du genre, et d'un succès non négligeable de la littérature qualifiée de *fantasy lesbienne*, à travers notamment des hashtags dédiés tels que « #lesbianfantasy », « #sapphicfantasy » ou encore « #queerfantasy ». Cette conjoncture entre l'intérêt prononcé pour le genre de la fantasy et la représentation de personnages lesbiens s'inscrit dans la continuité d'un essor plus général de la littérature lesbienne, ainsi que de son étude.

Dans le cadre de ce travail, nous proposons de croiser ces deux genres, la fantasy et la littérature lesbienne, qui s'ils ont longtemps été sous-estimés par la sphère universitaire et celle de la critique, prennent aujourd'hui une importance sans précédent.

La fantasy : une dimension politique

Le genre de la fantasy est-il intrinsèquement politique ? Si la science-fiction est considérée par une grande partie de la critique comme naturellement progressiste et est acclamée pour sa mise en avant d'enjeux politiques, un apolitisme réactionnaire est au contraire souvent reproché

à la fantasy¹. Cette polarisation s'explique par les cadres fictionnels différents que mobilisent ces deux genres : alors que la science-fiction inscrit son intrigue dans le cadre du futur, la fantasy utilise celui du passé. Ces différents cadres fictionnels n'ont pas la même portée dans l'imaginaire commun, et la critique va attribuer, à tort peut-être, un caractère archaïque (et par extension réactionnaire) au genre de la fantasy. Cette polarisation très forte entre ces deux genres, si elle souligne des interrogations légitimes quant à la question idéologique en fantasy, contribue néanmoins à une analyse manichéenne qui gomme toute complexité et nuance à ce genre. Pourtant, la fantasy aussi bien que la science-fiction vont créer un effet de distanciation chez le lectorat, distanciation permise par le cadre extérieur à la réalité qui caractérise ces deux genres. Ce « processus d'immersion fictionnelle² » va donner la possibilité à la science-fiction et à la fantasy d'interroger certaines normes de représentation, et permet également de leur supposer un potentiel sinon subversif, du moins progressiste.

Plus similaires que leurs cadres fictionnels respectifs peuvent ne le laisser penser, la science-fiction et la fantasy montrent ainsi toutes les deux la possibilité d'une convergence entre la fiction et le politique, à travers un questionnement de nos représentations habituelles. La fantasy peut dès lors être analysée en tant qu'objet à la potentialité politique forte, contre les critiques qui en font un objet de simple évasion ou d'échappatoire face à une réalité ingrate. En considérant la valeur progressiste d'un genre déconsidéré, il est possible d'interroger son ou ses enjeux politiques et d'envisager la fantasy comme un véritable espace de revendication.

Les enjeux politiques de la fantasy, s'ils ne constituent pas une nouveauté dans le champ de ce genre, gagnent cependant en intensité dans le contexte contemporain³. Anne Besson analyse cette acuité comme le fruit de la repolitisation très marquée de ces dernières décennies, qui ont vu se succéder de nombreux événements politiques à l'importance capitale (elle cite notamment le mouvement des Gilets jaunes ainsi que les marches pour le climat, qui ont mobilisé une très grande partie de la jeunesse)⁴. Les littératures de l'imaginaire et la fantasy se développent donc dans un contexte politique incertain, et reflètent au sein de leurs récits une volonté de redonner un sens au réel à travers la fiction. En ce sens, la fantasy et par extension les littératures de l'imaginaire : « peuvent éveiller une culture ou une conscience politique [...], mais elles visent avant tout une transmission de valeurs⁵. » C'est cette dimension politique de

¹ Anne Besson, *Les Pouvoirs de l'enchantement. Usages politiques de la fantasy et de la science-fiction*, Paris, Vendémiaire, 2021, p. 33.

² Anne Besson, *op. cit.*, p. 28. Anne Besson cite ici J.-M Schaeffer dans *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, p. 217.

³ Anne Besson, *op. cit.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

la fantasy que nous chercherons à étudier au sein de ce travail, à travers le sous-genre de la fantasy lesbienne. Mais afin de comprendre qu'elles ont été les avancées qui permettent à la fantasy lesbienne contemporaine d'exister aujourd'hui, il faut retracer quelque peu l'histoire de la littérature lesbienne en général.

Définition(s) de la littérature lesbienne

Qu'entendons-nous par *littérature lesbienne* ? Les auteur·ices de l'ouvrage *Écrire à l'encre violette* tentent de répondre à cette question et distinguent cinq possibles définitions. La première prend un point de vue thématique, et suppose une littérature qui met en avant des femmes ayant des relations amoureuses et/ou sexuelles avec des femmes. Cette définition n'est cependant pas entièrement représentative des expériences lesbiennes puisque beaucoup d'auteurs masculins, comme Baudelaire ou Pierre Louÿs, ont mis en scène des personnages lesbiens à travers un regard fétichisant. Une autre définition s'appuie sur un critère biographique, et considère la littérature lesbienne comme étant écrite par et pour des lesbiennes. Encore une fois, ce critère s'avère peu représentatif puisqu'il ne prend pas en compte le contexte historique, social et culturel dans lequel ont été écrites certaines de ces œuvres. Une troisième définition considère la littérature lesbienne comme une littérature lue et considérée comme lesbienne par le lectorat, en dehors des intentions initiales de l'auteur·ice. Mais comme le remarquent les auteur·ices de l'ouvrage, ce critère tend à réduire un texte au seul sujet du lesbianisme et à gommer ses autres particularités. Une autre définition possible serait celle d'une littérature qui : « [...] s'attache à remettre profondément en cause les normes narratives liées à l'ordre social hétérosexuel [...] »⁶. Ce critère reste cependant excluant. Ces définitions, si elles permettent toutes de cerner une partie de la littérature lesbienne, restent à certains égards excluantes des différentes formes que celle-ci peut revêtir. Les auteur·ices d'*Écrire à l'encre violette* esquissent une dernière définition, qui nous paraît être le plus en accord avec la définition que nous nous faisons de la littérature lesbienne :

[...] serait lesbien un texte repéré comme tel par un public lesbien lui-même et qui aurait une manière particulière de tourner le récit, d'y inscrire des subjectivités lesbiennes⁷.

Bien que l'ouvrage *Écrire à l'encre violette* s'intéresse spécifiquement à une littérature lesbienne française, il permet néanmoins d'apporter un éclairage historique important à la

⁶ Aurore Turbiau, *et al.*, *Écrire à l'encre violette : Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*, Paris, Le Cavalier Bleu Éditions, coll. « Convergences », 2022, p. 18.

⁷ Aurore Turbiau, *et al.*, *op. cit.*, p. 19.

compréhension de cette littérature. Il permet également de comprendre l'évolution nécessaire qui a permis à la fantasy lesbienne contemporaine d'émerger.

Si le début du XX^e siècle voit l'émergence d'une littérature lesbienne, cette période assimile en tous points le statut de écrivaine à celui de lesbienne : les deux sont dangereuses, puisqu'elles menacent de remettre en cause la hiérarchie sociale et sexuelle⁸. La représentation de la figure lesbienne subit les conséquences de cette méfiance, et va être : « conditionnée par le regard et le désir des hommes⁹ ». De nombreux auteurs masculins vont mettre en scène des personnages de lesbiennes au sein de leurs récits, véhiculant une vision stéréotypée et fétichisante et loin de la véritable expérience lesbienne. Le XX^e siècle voit ainsi certaines autrices mettre en place des stratégies narratologiques pour contrer cette vision péjorative de la lesbienne :

Contre le silence, plusieurs textes lesbiens du début du siècle fondent une mythographie féminine selon un nouveau paradigme qui n'est plus celui de l'étrangeté ou de l'altérité, mais qui au contraire a pour point nodal le principe de reconnaissance¹⁰.

Les autrices vont donc prendre le contrepied de ces représentations péjoratives en se réappropriant le fantasme masculin autour de la sexualité et de l'amour lesbien. Cette démarche inquiète une partie de la société, qui voit en la lesbienne une figure contestataire dangereuse. Alexandre Antolin cite à ce propos Florence Tamagne, qui explique :

L'image de la lesbienne, tant qu'elle ne prétendait pas incarner un projet de contestation politique, était plus facilement tolérée, car réduite à un érotisme masturbatoire, la sexualité féminine n'était interprétée qu'en termes de soumission et de passivité. Ce fut la coïncidence des revendications féministes et de l'avènement de la Nouvelle Femme, désignée par ses attributs "virils", qui suscita l'inquiétude à l'égard du "péril lesbien"¹¹.

En sortant la lesbienne du cadre passif et érotisé dans lequel elle était enfermée, les autrices lesbiennes permettent à de nouvelles représentations d'émerger. Par la suite, les années septante voient les identités de « femme » et de « lesbienne » être revendiquées comme identités politiques¹². De nombreuses autrices lesbiennes, Monique Wittig parmi elles, vont alors revendiquer un : « nouveau type de rapport au monde et [...] un nouveau vocabulaire pour l'exprimer, à la fois poétique et politique¹³. » La littérature lesbienne va alors devenir un espace

⁸ Camille Isler, *Écrire sur le silence, renverser le discours. 1900-1914, émergence d'une littérature lesbienne*, p. 35, dans Aurore Turbiau, *et al., Écrire à l'encre violette : Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*, Paris, Le Cavalier Bleu Éditions, coll. « Convergences », 2022.

⁹ Camille Isler, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹¹ Alexandre Antolin, *Prendre la parole en société patriarcale, 1943-1969, fictionnalisation et censure des vécus lesbiens*, p. 104, dans Aurore Turbiau, *et al., Écrire à l'encre violette : Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*, Paris, Le Cavalier Bleu Éditions, coll. « Convergences », 2022.

¹² Aurore Turbiau, *Faire œuvre, faire politique. 1969-1985, revendiquer le lesbianisme en littérature*, p. 115, dans Aurore Turbiau, *et al., Écrire à l'encre violette : Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*, Paris, Le Cavalier Bleu Éditions, coll. « Convergences », 2022.

¹³ Aurore Turbiau, *op. cit.*, p. 117.

émancipatoire, à travers un travail important sur la forme du langage notamment, et par extension un espace de lutte, contre les présupposés hétérosexuels, contre une norme restrictive et punitive, et contre une littérature stéréotypée. Les années nonante marquent ensuite une diffusion grandissante de la littérature lesbienne dans l'ensemble du champ littéraire¹⁴. Ce nouvel accès à un plus vaste champ permet à des autrices de s'intégrer progressivement dans des formes de littérature populaires, telles que la science-fiction ou la fantasy. Très codifié, le genre de la fantasy accepte un degré d'extraordinaire sans précédent en normalisant complètement, ou presque, l'altérité. Cette acceptation de l'altérité comme norme est aussi ce qui permet à ce genre de remettre en cause non seulement une certaine vision de la littérature, mais également de notre société. Si le XIX^e siècle intégrait déjà la figure de la lesbienne au sein des littératures de l'imaginaire, comme en atteste l'exemple de *Carmilla* et de sa vampire lesbienne, celui-ci lie l'identité lesbienne à la déviance. Les autrices contemporaines vont prendre une distance vis-à-vis de cette représentation en réhabilitant ces figures considérées comme monstrueuses, et en inventant : « de nouvelles mythographies féministes et lesbiennes¹⁵ ». La lesbienne va, sous leur plume, sortir de sa condition passive et agressive, pour devenir plus fidèle à une expérience lesbienne bien plus diverse. La fantasy offre également un cadre de réflexion sur le genre et sa possible déconstruction, ainsi que sur la : « [...] déconstruction des catégories de sexe et de sexualités [...]»¹⁶. En autorisant l'altérité, la fantasy permet également de nourrir une réflexion sur la nature même du genre, et sur les conventions qui le régissent.

Nous l'aurons compris, la fantasy ainsi que la littérature lesbienne constituent deux genres à la portée politique non négligeable, et dont l'importance s'est accrue ces dernières années. Si l'émergence d'une littérature de fantasy lesbienne remonte au XX^e siècle, l'inscription de forts enjeux politiques dans ce sous-genre ne coïncide pas nécessairement avec celle-ci. Ce travail vise à déterminer dans quelle mesure ces enjeux politiques sont aujourd'hui inscrits dans la fantasy lesbienne contemporaine : changent-ils la représentation des rôles genrés au sein du genre ? Existe-t-il une rupture entre la fantasy lesbienne de la fin du XX^e et début XXI^e siècle ? La fantasy lesbienne contemporaine définit-elle un nouveau rapport politique ?

L'hypothèse sur laquelle s'appuie ce travail suppose une évolution nette quant à l'inscription d'enjeux politiques au sein de ce sous-genre, postulant dès lors que la fantasy

¹⁴ Aurore Turbiau, *Envies d'histoire(s). 1986-2000, raconter et transmettre la culture lesbienne*, p. 147, dans Aurore Turbiau, et al., *Écrire à l'encre violette : Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*, Paris, Le Cavalier Bleu Éditions, coll. « Convergences », 2022.

¹⁵ Aurore Turbiau, *op. cit.*, p. 189.

¹⁶ *Ibid.*, p. 198.

INTRODUCTION

lesbienne intègre une nouvelle manière de représenter l'identité de genre ainsi que l'identité lesbienne.

Pour répondre à ces interrogations et vérifier cette hypothèse, nous tâcherons d'analyser trois opérations mises en place par les auteur·ices de notre corpus : l'inversion de la hiérarchisation des genres, la conscientisation positive de l'identité lesbienne et le dépassement des archétypes traditionnels. Nous étudierons de quelle manière la fantasy lesbienne contemporaine rompt avec la hiérarchisation des genres habituelle en fantasy traditionnelle, avant de nous intéresser à la manière dont le monde fictionnel influence (ou non) la conscientisation de l'identité lesbienne des personnages. Dans une dernière partie, nous analyserons la question des archétypes en fantasy lesbienne, et dans quelle mesure elle propose une alternative aux archétypes traditionnels.

Note sur l'utilisation de l'écriture inclusive

Ce mémoire est rédigé dans une écriture inclusive et féministe, comme préconisé dans le guide pratique *L'égalité dans la langue* publié en 2019 par l'Université de Liège et réalisé par le groupe de travail Genre et Égalité. Lorsque le texte le permettra, nous utiliserons les termes épïcènes, éliminant ainsi tant que possible les doublets. Dans la grande majorité du texte, nous avons recours au symbole du point médian lorsqu'il s'agit de distinguer les formes féminines et masculines. Nous faisons également le choix de ne pas multiplier le point médian pour les formes plurielles, afin de ne pas diminuer la lisibilité du texte.

Considérations méthodologiques

L'objectif de ce travail de mémoire est d'interroger la construction des personnages lesbiens dans la fantasy lesbienne contemporaine, et d'examiner dans quelle mesure ce genre intègre de nouveaux enjeux politiques. Un intérêt tout particulier sera porté à la notion de genre, et à la manière dont celui-ci est construit, déconstruit et reconstruit au travers du corpus. Ce que nous cherchons à décrire dans les chapitres qui suivent, ce sont les processus sur lesquels les auteur·ices de fantasy lesbienne contemporaine s'appuient pour incarner une réimagination de l'expérience lesbienne contemporaine. Le succès littéraire de la fantasy lesbienne observé depuis les années deux mille vingt a-t-il changé les représentations des lesbiennes en fantasy ? Ce travail cherche à proposer quelques pistes de réponses à cette question, à travers une étude des formes modernes de la fantasy lesbienne.

État de l'art

La toute première partie de cette recherche aura pour objectif de définir le genre de la fantasy. Cette partie prendra appui sur des théories scientifiques à la fois anglophones et francophones, malgré des divergences quant à la définition même du genre. Suite à ces considérations, et afin d'apporter l'analyse la plus approfondie possible, nous nous attacherons dans un premier chapitre à dresser un portrait des trois principaux genres qui précèdent la fantasy lesbienne contemporaine : la fantasy traditionnelle, le gothique traditionnel (et son dérivé lesbien) ainsi que la fantasy lesbienne de la fin du XX^e et début XXI^e siècle. Cette partie aura pour ambition de relever les caractéristiques principales de ces différents genres afin d'en avoir une vision globale, qui permettra par la suite de déterminer, à travers l'analyse, de quelle manière la fantasy lesbienne contemporaine s'en écarte ou non.

Nous commencerons notre étude par l'analyse de la fantasy traditionnelle à partir de deux considérations : la question de l'idéologie au sein du genre, et la posture individualiste qu'elle véhicule. L'idéologie en fantasy est une vaste question, et il ne s'agit pas ici d'y répondre de manière extensive. Mais nous chercherons néanmoins à apporter quelques éléments de réponse, à travers des éléments récurrents aux récits de fantasy traditionnels comme peuvent l'être le retour à l'ordre établi, l'accent sur un passé révolu, mais fantasmé, et le maintien du statu quo.

Nous analyserons par la suite l'impact de ces considérations sur la représentation des personnages féminins et lesbiens au sein de la fantasy traditionnelle.

Nous nous intéresserons ensuite au genre du gothique, toujours à travers deux considérations : son cadre propice aux figures de déviants, et l'introduction de la figure de la lesbienne permise par ce même cadre. Nous analyserons notamment l'impact de cet amalgame de la déviance et du lesbianisme sur les représentations de la figure de la lesbienne au sein du genre. La suite de cette sous-partie aura pour ambition de montrer en quoi le gothique lesbien s'éloigne du gothique traditionnel, à travers deux éléments qui lui sont caractéristiques : l'introduction d'un sujet désirant et désiré, et l'acceptation de l'identité lesbienne comme condition non négociable à l'intrigue.

Nous terminerons ce premier chapitre par l'introduction des principales caractéristiques de la fantasy lesbienne fin XX^e et début XXI^e siècle, à partir du travail de Phyllis M. Betz. Cette fois-ci, cinq considérations vont guider notre analyse : l'inversion du panel de personnages, la récurrence des sociétés matriarcales, la notion du consentement, la conscientisation de l'identité lesbienne comme enjeu narratif principal et enfin la possible subversion du héros traditionnel. Cette partie aura pour ambition à la fois de montrer en quoi cette fantasy se détache de la fantasy traditionnelle, mais également de poser les jalons sur lesquels nous pourrons ensuite appuyer notre analyse de corpus, afin de déterminer de quelle manière la fantasy lesbienne contemporaine se détache de la fantasy lesbienne fin XX^e et début XXI^e siècle.

Pour ce premier chapitre, nous nous appuyerons en particulier sur les travaux de Anne Besson dans *La fantasy*, Kathryn Hume et son ouvrage *Fantasy and Mimesis*, Phyllis M. Betz et *The Lesbian Fantastic* ainsi que l'article *Why We Need Dragons: The Progressive Potential of Fantasy* de Daniel Baker.

Analyse du corpus

Après ce premier chapitre permettant de poser les jalons sur lesquels s'appuie la fantasy lesbienne contemporaine, nous serons en mesure d'entrer dans une analyse plus approfondie de la construction des identités lesbienne au sein du corpus. Le travail de lecture serrée du corpus à partir de théories scientifiques a permis de relever trois principales opérations mises en place de manière systématique par les auteur·ices au sein des récits : l'inversion de la hiérarchisation des genres, le travail autour de la conscientisation à travers deux types de monde fictionnel et le dépassement des archétypes traditionnels. Chaque point d'analyse débutera par une perspective théorique, qui sera ensuite approfondie à travers l'étude d'extraits de textes du

corpus. Cet éclairage théorique permettra d'apporter les clefs nécessaires à l'analyse pour répondre aux questionnements spécifiques à chaque partie.

Afin d'étudier ces trois opérations, nous appuierons notre analyse sur une étude de texte, et plus particulièrement sur une critique descriptive de notre corpus.

Nous commencerons l'analyse du corpus par un chapitre sur l'inversion de la hiérarchisation des genres au sein de la fantasy lesbienne. Après une perspective théorique, nous analyserons cette inversion à travers deux considérations : les panels de personnages au sein du corpus, et l'inversion de motifs narratifs traditionnels au sein du genre de la fantasy lesbienne contemporaine. Nous concentrerons notre analyse sur trois œuvres en particulier : *The Jasmine Throne* de Tasha Suri, *The Final Strife* de Saara El-Arifi et *She Who Became The Sun* de Shelley Parker-Chan.

Dans un deuxième chapitre, nous nous intéresserons au cadre du monde fictionnel en fantasy lesbienne, et plus particulièrement en la division entre deux types d'univers : celui qui reproduit les discriminations envers les minorités sexuelles et de genre, et celui qui met en avant une utopie queer. Une considération en particulier va venir interroger toute cette partie, la question de la conscientisation de l'identité lesbienne. Nous tenterons de comprendre de quelle manière s'opère la conscientisation et dans quelle mesure elle peut être similaire, ou au contraire différente, en fonction du type de monde fictionnel mobilisé. Cette partie nous permettra également d'aborder la question des alternatives anticonformistes au sein de la fantasy lesbienne. Pour répondre à cette question, nous nous appuierons une nouvelle fois sur les œuvres *The Jasmine Throne* et *She Who Became The Sun*, ainsi que sur *Metal From Heaven* de August Clarke et sur les deux tomes de la série *The Roots of Chaos*, *The Priory of the Orange Tree* et son préquel *A Day of Fallen Night*.

Pour terminer, nous étudierons dans un troisième chapitre la question des archétypes, et plus particulièrement leur réappropriation et leur possible démantèlement. Nous analyserons plus spécifiquement la réappropriation de deux archétypes féminins traditionnels majeurs : celui de la princesse passive, à travers les œuvres *The Jasmine Throne* et *The Priory of the Orange Tree*, et celui de la combattante, à travers *The Final Strife*, *Metal From Heaven* et *The Unbroken* de C.L. Clark. Pour finir, nous nous intéresserons à la possible naissance d'un tout nouvel archétype.

Cette étude cherche à montrer les nouveaux enjeux politiques de la fantasy lesbienne contemporaine, en l'analysant par rapport à la fantasy traditionnelle et la fantasy lesbienne fin XX^e et début XXI^e siècle. Une partie comparative clôturera donc chaque partie analytique, afin

d'examiner les différences ou, le cas échéant, les similitudes. Des fiches de lecture pour chaque ouvrage de ce corpus sont consultables en annexe.

Critères de sélection du corpus

Bien que la fantasy soit dans l'ensemble un genre particulièrement foisonnant, la fantasy lesbienne contemporaine reste quant à elle encore marginale par rapport à son homologue. La constitution d'un corpus n'a dès lors pas représenté une difficulté importante, et s'est faite en premier lieu sur la base de critères personnels. Cette première opération de sélection a permis de faire émerger une double tendance au sein de plusieurs œuvres de fantasy lesbienne : un travail autour de la question du genre, et une dimension intersectionnelle. Par la suite, les œuvres de fantasy lesbienne dans lesquelles était relevée cette tendance devaient répondre à plusieurs critères différents.

Premièrement, les personnages lesbiens de chaque œuvre devaient en être le ou les personnages principaux. S'il existe un nombre désormais conséquent de récits qui mettent en scène des personnages lesbiens, ceux-ci demeurent néanmoins des personnages secondaires à l'intrigue. Afin de répondre à notre question de recherche, l'objectif était donc de réunir plusieurs œuvres mettant non seulement en scène un ou plusieurs personnages lesbiens, mais tenant également des rôles dominants.

Le deuxième critère de sélection avait pour ambition de limiter la recherche à un sous-genre de la fantasy en particulier, celui de la *high fantasy*. La *high fantasy* suppose un monde fictionnel détaché de notre réalité dans lequel l'extraordinaire est complètement naturalisé. Le choix a donc été fait de mettre en avant des œuvres de *high fantasy*, afin de circonscrire notre analyse de la construction des personnages lesbiens à un cadre fictionnel spécifique.

Le troisième critère de sélection concernait l'identité des auteur·ices des œuvres. Afin de garantir une représentation des personnages lesbiens la plus fidèle à l'expérience lesbienne contemporaine (et à sa diversité) possible, le choix a été fait de se tourner *a minima* vers des autrices, et, dans la mesure du possible, vers des auteur·ices queers ou se revendiquant de l'identité lesbienne.

I

État de l'art

LA FANTASY : GENRE MULTIPLE

Définir un genre littéraire n'est pas une tâche facile, et peut même s'avérer périlleuse. La théorie littéraire a souvent insisté sur la difficulté que représentait l'identification – voire même la délimitation – des genres, et plus généralement sur la quasi-impossibilité d'élaborer une définition de la littérature. Mais pour le bien de cette étude, et pour comprendre ce que nous entendons par fantasy lesbienne, il convient malgré tout de formuler une définition plus générale du genre de la fantasy.

Bien que cette étude s'intéresse à un corpus exclusivement anglophone, celle-ci va prendre appui sur deux théories scientifiques : la théorie francophone et la théorie anglophone. Ces deux théories n'approchent pas le genre de la fantasy de la même manière, il convient donc d'expliquer brièvement cette différence.

La théorie francophone relève trois genres bien distincts : le fantastique, le merveilleux et la fantasy. Nous allons définir le genre de la fantasy par distinction avec ceux du fantastique et du merveilleux, en nous basant sur les caractéristiques qui les distinguent. Dans son ouvrage *La fantasy*, Anne Besson revient sur cette distinction et se réfère aux définitions de plusieurs autres théoriciens francophones. Pour définir le fantastique, Tzvetan Todorov parle d'une : « hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel¹ ». Anne Besson explique que cette définition ne permet pas d'inclure la réalité narrative de la fantasy, qui met en place des mondes fictionnels complètement en dehors de notre réalité extratextuelle. Elle explique :

[...] la *fantasy* apparaît en majorité comme le domaine d'un « surnaturel naturalisé » : l'existence ou l'apparition de créatures ou d'événements inconnus de notre cadre cognitif s'y voient acceptées par le lecteur/spectateur au même titre qu'elles le sont au sein du monde fictionnel, sans prêter à la remise en question ou même à l'interrogation².

¹ Anne Besson, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », n° 37, 2007, p. 17.

² Anne Besson, *op. cit.*, p. 17.

Cette notion de « surnaturel naturalisé » est précisément ce qui distingue le fantastique de la fantasy, puisque cette dernière va en effet matérialiser un monde fictionnel dans lequel l'extraordinaire devient la norme. Anne Besson poursuit :

Or, ce type d'accord pragmatique pour la suspension maximale de l'incrédulité et les récits auxquels il a toujours donné lieu (les contes, par exemple) portent dans la typologie de Todorov un nom qui le distingue soigneusement du « fantastique » que l'auteur cherche à circonscrire : le « merveilleux »³.

Rappelons-le, le registre du merveilleux cherche à la fois à dépayser son lectorat, mais également à l'instruire, à travers un « surnaturel apaisant⁴ ». Le rapport de la fantasy au surnaturel la distingue donc du fantastique, mais la rapproche du genre du merveilleux. La théorie française considère alors la fantasy comme une extension de la catégorie esthétique du merveilleux⁵.

La théorie anglophone

La théorie anglophone ne fait pas de son côté de telle distinction entre le fantastique, le merveilleux et la fantasy puisque, comme l'explique Anne Besson, celle-ci n'a jamais eu besoin de : « constituer le cadre de réflexion qui, en France, a su décrire sous le nom de “fantastique” un genre né de l'impact de la réception d'E.T.A. Hoffmann sur Charles Nodier, Théophile Gautier ou plus tard Maupassant [...] »⁶. En d'autres termes, les différentes productions culturelles anglophones de l'époque n'ont pas eu la même portée que celles francophones, et n'ont donc pas nécessité les mêmes théorisations. La théorie anglophone va plutôt s'attacher à distinguer deux formes romanesques : le *novel* (roman réaliste) et la *romance* (roman d'aventure)⁷. Anne Besson explique que la fantasy correspond à la seconde catégorie, qui trouve ses racines dans la littérature médiévale⁸.

Si la théorie anglophone ne distingue pas les différentes typologies de la même manière que la théorie francophone, elle reste néanmoins confrontée à des difficultés similaires, qui consistent, comme l'explique toujours Anne Besson :

[...] à distinguer la *fantasy*, qui « incorpore dans son récit un élément d'irrationnel au traitement *non purement horrifique* » [...], des genres avec lesquels elle pourrait se confondre dans son contexte

³ Anne Besson, *op. cit.*, p. 17.

⁴ Johan Faerber, Sylvie Loignon, *Les procédés littéraires De allégorie à zeugme*, Armand Colin, 2018, pp. 147-149, [En ligne] <https://shs.cairn.info/les-procedes-litteraires--9782200619947-page-147?lang=fr>. (consulté le 31 mars 2025).

⁵ Anne Besson, *op. cit.*, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸ *Ibid.*, p. 18.

d'histoire littéraire, à savoir *ghost stories*, *horror stories* ou *supernatural fiction*, courants gothiques et leurs affluents *pulps*⁹.

Dans cette perspective, comment la théorie anglophone distingue-t-elle la fantasy de ces autres genres littéraires qui s'en rapprochent parfois de très près ? Anne Besson reprend la définition de C.N. Manlove :

A fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of the supernatural with which the mortal characters in the story or the readers become on at least partly familiar terms¹⁰.

De son côté, Kathryn Hume expose deux types de définitions de la fantasy dans son ouvrage *Fantasy and Mimesis* ; elle distingue les définitions exclusives des définitions inclusives. Les premières placent la fantasy dans un cadre strict aux règles particulièrement délimitées, comme peuvent le faire celles de Tzvetan Todorov, Brian Attebery ou encore J.R.R. Tolkien. Celles-ci sont les plus nombreuses dans la théorie littéraire, et ont pour conséquence d'exclure un certain nombre d'œuvres littéraires de leur corpus¹¹. Sans pour autant rejeter ces définitions exclusives, Kathryn Hume considère qu'elles ne permettent pas à elles seules de rendre compte de l'entière de la fantasy, mais se concentrent plutôt sur des éléments distincts. Elle privilégie alors une définition inclusive, c'est-à-dire une définition qui par sa flexibilité permet d'inclure – plutôt que d'exclure – de nombreux éléments propres à la fantasy¹².

Elle propose ainsi une autre vision de la littérature, en dehors des délimitations strictes des genres littéraires, et lie les notions de *mimèsis* et de *fantasy* dans la réception d'une œuvre littéraire :

[...] literature is the product of two impulses. These are *mimesis*, felt as the desire to imitate, to describe events, people, situations, and objects with such verisimilitude that others can share your experience; and *fantasy*, the desire to change givens and alter reality – out of boredom, play, vision, longing for something lacking, or need for metaphoric images that will bypass the audience's verbal defences. [...] Above all, fantasy helps activate whatever it is in our minds that gives us the sense that something is meaningful¹³.

Selon elle, la fantasy naît donc d'une quête de sens et d'une volonté de transcender la réalité. Cette notion de transcendance est importante puisque l'impulsion de la fantasy n'est pas seulement une question d'évasion. Kathryn Hume définit alors la fantasy de la manière suivante : « *Fantasy is any departure from consensus reality, an impulse native to literature and manifested in innumerable variations, from monster to metaphor*¹⁴. » Pour elle, la fantasy

⁹ Anne Besson, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis, Responses to Reality in Western Literature*, New York, Routledge, 2014, p. 8.

¹² Kathryn Hume, *op. cit.*, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

s'éloigne de notre réalité extratextuelle et de ses normes, pour proposer au lectorat une vision à la fois autre et multiple.

Sa définition envisage l'étude de la fantasy non pas comme séparée du reste de la littérature, mais bien comme une de ses composantes principales, lui permettant ainsi d'inclure dans sa vision de la fantasy un nombre important d'œuvres littéraires qui n'entraient pas nécessairement dans le champ d'application des théories existantes et exclusives.

Une autre distinction, propre à la théorie anglophone, permet de distinguer deux niveaux en fantasy, la *low fantasy*, et la *high fantasy*. Anne Besson reprend à ce propos les réflexions de Kenneth J. Zahorski et Robert H. Boyer : « la *low fantasy* est située dans le “monde primaire” et n'apporte aucune explication à la présence de l'irrationnel, tandis que dans la *high fantasy* celui-ci est au contraire “explicable selon les termes du surnaturel (divinités) ou du pouvoir magique plus indéfini de la Faërie (sorcières et enchantresses)”¹⁵. » En d'autres termes, la *low fantasy* situe l'élément extraordinaire dans notre réalité extratextuelle, tandis que la *high fantasy* inscrit son intrigue au sein d'un monde fictionnel complètement écarté de cette réalité. C'est dans cette deuxième catégorie que se retrouvent les sept œuvres littéraires qui constituent notre corpus. Chacune des œuvres que nous allons avoir l'occasion d'étudier inscrit en effet son récit dans des mondes fictionnels complètement différenciés de la réalité.

Ces considérations théoriques générales nous permettent maintenant de distinguer deux formes de fantasy bien distinctes : la fantasy dite traditionnelle, et dont l'auteur le plus caractéristique est sans doute J. R. R. Tolkien, et la fantasy que nous caractérisons de lesbienne. Si ces deux catégories sont en partie subjectives, elles ne mobilisent pas les mêmes techniques ni les mêmes enjeux, et il apparaît important d'en distinguer les contours afin d'en apprécier les différences.

Pour étudier ces deux courants de la fantasy, nous nous référerons en grande partie aux travaux déjà cités de Daniel Baker, de Anne Besson ainsi que de Kathryn Hume. Nous utiliserons également l'ouvrage *The Lesbian Fantastic* de Phyllis M. Betz ainsi que les recherches de Manon Berthier dans l'ouvrage collectif *Fantasy & Féminisme*¹⁶. Dans un premier temps, nous analyserons l'élan conservateur, ou du moins réactionnaire, vers lequel tend le plus souvent la fantasy, à travers un retour au passé qui favorise le *statu quo*. À partir de cette analyse, nous serons en mesure d'étudier la place de la figure lesbienne au sein de ce genre littéraire, notamment son impossibilité logique. Après avoir brièvement abordé la question du

¹⁵ Anne Besson, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶ Marie Lucie Bougon, *et al.*, *Fantasy & Féminismes, aux intersections du/des genre(s)*, Chambéry, Éditions ActuSF, coll. « Les 3 Souhais », 2023.

ÉTAT DE L'ART

genre gothique et de son dérivé lesbien, nous développerons en quelques pages les caractéristiques principales de la fantasy lesbienne de la fin du XX^e siècle, que nous différencions de la fantasy lesbienne ultracontemporaine représentée par notre corpus.

LA FANTASY TRADITIONNELLE

Il n'est pas rare pour la fantasy de faire l'objet de critiques quant à un présumé conservatisme. Si cette position doit être nuancée, il apparaît néanmoins important d'interroger la question de l'idéologie au sein de ce genre, afin de comprendre dans quelle mesure celui-ci peut se faire le reflet de politiques conservatrices, voire réactionnaires.

Dans son article *Why We Need Dragons: The Progressive Potential of Fantasy*, Daniel Baker explique que si la fantasy n'a pas pour réputation d'être progressiste en elle-même, c'est parce qu'elle véhicule bien souvent des rhétoriques traditionalistes, conservatrices et parfois même nationalistes : « Fantasy (and sf) can be used, and used differently in different cultures : literature will always be contextually framed. In the West, the vast majority of fantasy [...] have been reflections, if not the products of conservative politics¹⁷. » Il focalise son analyse autour d'une fantasy occidentale, et relève un conservatisme très courant au sein du genre. Pour lui, ce conservatisme se retrouve répercuté au sein des récits à travers un retour à l'ordre établi, schéma qui constitue un enjeu narratif fréquent en fantasy traditionnelle. Pour analyser la manière dont il se matérialise au sein des récits, Daniel Baker s'appuie sur le texte pionnier de la fantasy telle que nous la connaissons aujourd'hui, *The Lord of the Ring* de J. R. R. Tolkien.

En prenant cet exemple, Baker explique que le monde fictionnel du *Seigneur des Anneaux* réside moins dans la construction d'une utopie progressiste que dans une forme réactionnaire et nostalgique d'utopie¹⁸ :

The impulse behind it becomes not so much a desire to create a "better" world but to escape into a pre-industrial landscape : it turns aside from the deep-rooted structural problems of post-global conflict modernity in favor of the perceived simplicity of pastoral Hobbiton, colonial Gondor, and immortal Valinor. This impulse is reactionary and therefore problematic¹⁹.

À travers un retour à une époque préindustrielle, le monde fictionnel du *Seigneur des Anneaux* rejette la modernité de la réalité extratextuelle pour construire son intrigue sur les vestiges d'une époque révolue. Cette impulsion est considérée comme réactionnaire par Baker, car elle détourne le lectorat des réflexions contemporaines importantes de son époque en faisant miroiter devant lui un passé en apparence simple. L'enjeu narratif le plus important demeure alors le retour à ce fameux ordre établi dans le récit interne.

En se tournant vers un passé révolu, mais fantasmé, la fantasy traditionnelle prône donc le retour à un ordre établi, et va par extension maintenir un certain statu quo : le récit n'aura pas

¹⁷ Daniel Baker, « Why We Need Dragons: The Progressive Potential of Fantasy », in *Journal of the Fantastic in the Arts*, n° 3, 2012, pp. 437-459, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/24353086> (consulté le 15 mars 2025).

¹⁸ Daniel Baker, *op. cit.*, p. 439.

¹⁹ *Ibid.*, p. 439.

pour ambition d'encourager un changement, mais reniera au contraire tout problème sociétal lié à la réalité extratextuelle. Baker explique : « The status quo is maintained because the reader feels no need to change as “evil” has been vicariously defeated by the text’s hero and the need for social change effaced by nostalgic recollection²⁰. »

Cette résolution du conflit peut sembler manichéenne, puisqu’une fois la menace éliminée par le ou les protagonistes, le monde fictionnel reprend sa place dans les limites de l’ordre précédemment établi. C’est justement en confortant le lectorat dans la nostalgie d’une époque fantasmée que celui-ci ne va pas désirer étendre la réflexion plus loin que sa seule reconstitution.

Ce rappel nostalgique au passé va empêcher les lecteur·ices de se questionner sur leur réalité extratextuelle. Il s’agit ici d’une caractéristique fondamentale de la fantasy traditionnelle : plutôt que d’inciter le lectorat à interroger les systèmes de dominance en place dans la société, les récits le bercent et le flattent²¹. En ne questionnant pas ces systèmes de domination, l’idéologie dominante investie par les récits s’en retrouve renforcée. C’est pour cela que Daniel Baker utilise le terme de statu quo, et qu’il parle de stagnation ; le·a lecteur·ice reste en quelque sorte passif dans sa lecture. L’œuvre de J. R. R. Tolkien étant considérée comme le prototype de ce que nous appelons fantasy aujourd’hui, il n’est pas étonnant de constater que cette impulsion réactionnaire se répercute dans de nombreuses œuvres de fantasy traditionnelle.

La posture individualiste

La fantasy traditionnelle va également véhiculer des idéologies conservatrices à travers la posture individualiste des récits. Kathryn Hume explique : « Writers who follow reactionary paths, whether realistic or fantastic, seem primarily concerned to find ways of asserting the importance of the individual despite the burden of negligibility assigned to him by science and by our mass societies²². » L’individu prône sur le collectif, et tout le récit va être construit à partir de cette posture. Le héros – plus souvent masculin – va donc œuvrer pour un retour à un certain ordre établi qui, s’il bénéficie à toute la société du monde fictionnel, servira néanmoins ses intérêts personnels.

Ce maintien du statu quo ainsi que la posture individualiste de la fantasy traditionnelle explique, dans une certaine mesure, pourquoi une grande majorité de récits véhiculent des

²⁰ Daniel Baker, *op. cit.*, p. 440.

²¹ *Ibid.*, p. 440.

²² Kathryn Hume, *op. cit.*, p. 46.

valeurs patriarcales et hétéronormées. Les manifestations de ce double standard peuvent s'apercevoir dans la structuration genrée, hétérosexuelle et asymétrique, relevée par Manon Berthier dans son article sur les *Dynamiques de la marginalité : l'héroïsme féminin dans l'espace narratif lesbien*²³. Les personnages féminins ne peuvent qu'évoluer dans les limites imposées par la narration, qui reflète elle-même la domination du masculin sur le féminin dans notre société. Les personnages lesbiens n'échappent malheureusement pas à ce constat. Souvent inexistantes dans les récits, construites en figures repoussoirs quand elles y sont, les représentations de figures lesbiennes positives se font rares en fantasy traditionnelle. Par extension, la narration va contribuer à installer un double standard dans lequel la figure lesbienne devient une impossibilité logique²⁴. Dans la préface de *The Lesbian Fantastic*, Phyllis M. Betz explique :

Lesbians are scary. Scary because they contradict standard concepts of what women should look like, how they should behave, and who they ought to love. The lesbian becomes the quintessential representation of the Other, that entity who resides beyond the limits of normal expectations of engagement and response. If she looks like a girl, but acts like a boy, how do you know what to do? No wonder, then, the lesbian has been painted as a man trapped in a woman's body, a deviant incapable of expressing basic, natural desires, a sexual predator bent on seducing innocents into a perverted life. These images, not surprisingly, have been used to justify the physical, psychological, and spiritual assaults on lesbians throughout history. This fear has been projected into the very language used to designate the lesbian as separate from the rest of society : she is demon, vampire, monster, unnatural, horror, alien²⁵.

Cette citation cristallise le traitement réservé aux personnages lesbiens en fantasy traditionnelle : quand elle n'est pas une impossibilité logique, elle est tout simplement réduite à un personnage secondaire, sans grande agentivité, et revêt parfois les traits du méchant. Un des exemples les plus parlants est celui de la figure du vampire, qui lorsqu'il prend les traits d'une femme, lesbienne qui plus est, est doublement menaçant.

La vampire lesbienne

La vampire lesbienne n'effraie pas seulement parce qu'elle se nourrit du sang de victimes, mais aussi parce que ces victimes sont le plus souvent des jeunes filles innocentes et naïves. La figure de la lesbienne vampirique fait écho à la vision de la société sur la femme lesbienne, qui est dans ses yeux manipulatrice, déviante, Autre. *Carmilla*, le célèbre ouvrage de Joseph

²³ Manon Berthier, « Dynamiques de la marginalité : l'héroïsme féminin dans l'espace narratif lesbien », dans *Laboratoire des Imaginaires*, septembre 2022, [En ligne] <https://laboimaginer2.hypotheses.org/455> (consulté en octobre 2024).

²⁴ Manon Berthier, « *Something Yet Unnamed* », ou si le lesbianisme m'était conté : la puissance narrative d'une cendrillon sortie du bal de l'hétérosexualité, p. 126, dans Marie Lucie Bougon, et al., *Fantasy & Féminismes, aux intersections du/des genre(s)*, Chambéry, Éditions ActuSF, coll. « Les 3 Souhaits », 2023, pp. 109-134.

²⁵ Phyllis M. Betz, *The Lesbian Fantastic: a critical study of science fiction, fantasy, paranormal and gothic writings*, Jefferson, McFarland & Compagny, 2011, p. 1.

Sheridan Le Fanu paru en 1872, met en scène cette double menace à travers son personnage principal, qui donne son nom à l'ouvrage.

Il existe donc bien, au sein de la fantasy traditionnelle, des récits qui mettent en scène des personnages lesbiens. Mais si elle introduit de tels personnages, elle le fait toujours à travers le prisme du regard d'un homme, leur enlevant toute agentivité. La figure de la lesbienne est à la fois stéréotypée et cantonnée à un rôle secondaire, avec pour seule perspective une mort certaine. Ce schéma narratif n'est pas sans rappeler le trope « bury your gays », qui renvoie à la tendance des personnages homosexuels à mourir fréquemment au sein des productions culturelles. Ce trope, apparu dans le courant du dix-neuvième siècle, mais qui persiste encore aujourd'hui, doit sa naissance à un contexte social particulièrement tendu pour les minorités de genre et sexuelles. Dans son article *Bury Your Gays: History, Usage, and Context*, Haley Hulan revient sur la *Criminal Law Amendment Act* de 1885 et sur ses conséquences sur les productions culturelles, en particulier dans la sphère anglophone. Cette loi favorise la pénalisation de l'homosexualité, et promouvoir ces « actes pervers » devient alors illégal²⁶. Cette loi empêche par extension tout auteur ou artiste d'inclure des représentations positives de personnages homosexuels dans leurs œuvres :

That meant that gay characters were required to be framed in a negative manner. If they as characters did not display traits that the audience should seek to reject in themselves and in others, then their sexuality would be directly connected to negative plot points or circumstances²⁷.

Les personnages homosexuels n'ont donc pas la possibilité d'échapper ni au stéréotype, ni à une narration qui les condamne presque automatiquement. Il en va de même pour les personnages de lesbiennes, qui représentent la grande majorité de ces personnages tués par l'intrigue. Haley Hulan explique en effet que ce trope est parfois qualifié comme de « Dead Lesbian Syndrome », en raison du nombre important de personnages lesbiens qui en sont victimes²⁸. Autorisée à exister seulement en sa qualité de figure repoussoir²⁹ ou de fantasme sexuel, la lesbienne n'a jamais vraiment la liberté d'exister à part entière.

Comme nous pouvons le constater, la fantasy n'est pas un genre intrinsèquement progressiste, jusqu'à tendre dangereusement parfois vers une forme conservatrice. Mais ce même élan idéologique peut tout à fait être inversé, comme le montre le récent effort fourni par

²⁶ Haley Hulan, « Bury Your Gays: History, Usage, and Context », in *McNair Scholars Journal*, vol. 21, 2017, [En ligne] https://scholarworks.gvsu.edu/mcnair/vol21/iss1/6?utm_source=scholarworks.gvsu.edu%2Fmcnair%2Fvol21%2Fiss1%2F6&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages (consulté le 04 avril 2025).

²⁷ Haley Hulan, *op. cit.*, p. 19.

²⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁹ Aurore Turbiau utilise cette expression dans son article : « Ce que font les lesbiennes à la littérature. » dans *Littératures engagées*, octobre 2020, [En ligne] <https://doi.org/10.58079/odzn> (consulté le 05 mars 2025).

ÉTAT DE L'ART

différent·s auteur·ices de fantasy, qu'elles soient lesbiennes ou non. C'est précisément dans cette démarche que s'inscrit la fantasy lesbienne du XX^e siècle, en s'éloignant déjà à sa manière des codes de la fantasy traditionnelle pour se diriger vers un progressisme assumé.

LE GOTHIQUE : GENRE PRÉCURSEUR

Le gothique traditionnel

Avant de nous intéresser à la fantasy lesbienne du XX^e siècle et à ses caractéristiques, il convient de nous attarder brièvement sur le genre qui le précède : le gothique. Genre de la transgression par excellence, le gothique est bien souvent considéré comme le précurseur du fantastique et de la fantasy telle que nous la connaissons. Mêlant à la fois l'horreur et l'insolite, la littérature gothique offre même un cadre propice aux éléments surnaturels, tels que les fantômes, les vampires, ou autres figures monstrueuses. Par définition, le gothique s'éloigne diamétralement de la réalité dite normale, quotidienne, et se concentre au contraire sur des récits qui font place neuve à l'inconnu et à l'étrange. Phyllis M. Betz, dans *The Lesbian Fantastic*, cite Dani Cavallaro et explique :

The eventual gothic text responds to the reader's awareness of things outside of ordinary experience by embodying a, perhaps, innate desire to "seek fear, consciously or unconsciously. This is because we cannot resist the attraction of an unnamable something that insistently eludes us. Narratives of darkness nourish our attraction to the unknown by presenting us with characters and situations that point to something beyond the human, and hence beyond interpretation"³⁰.

Le gothique, en mettant au premier plan l'expression de désirs inavoués (puisqu'inavouables), va permettre par la même occasion d'introduire des réflexions ainsi que des personnages qui n'ont traditionnellement pas leur place en littérature. Fantômes, vampires et autres monstres vont se faire les récipiends des désirs et terreurs du lectorat, et la narration va s'appuyer sur cette dualité de réception, entre attraction et répulsion. Dans cette optique-là, le gothique va constituer un cadre favorisé pour la figure de la lesbienne. Mais cette représentation est à double tranchant : elle est en effet permise par la pathologisation de la lesbienne, qui fait simultanément sortir cette identité de l'ombre en la liant automatiquement à la déviance.

Deux types de personnages lesbiens évoluent au sein du genre du gothique ; celui de la séductrice pernicieuse, qui prend souvent les traits d'un être surnaturel, qu'il soit vampire, fantôme ou loup-garou, et celui de l'ingénue innocente et pure. La passion qui naît entre les deux personnages, si elle est souvent inévitable, doit absolument être détruite. C'est pourquoi le cadre du gothique se prête si bien à la figure de la lesbienne, telle que visualisée par la société de l'époque ; doublement monstrueuse, elle ne peut que perturber l'ordre établi, et constitue donc une menace. Le roman gothique *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu est un bon exemple de ce phénomène. Vampire lesbienne ayant jeté son dévolu sur la jeune et naïve Laura, Carmilla doit être tuée, aussi bien pour que l'ordre normal des choses soit rétabli, mais également pour

³⁰ Phyllis M. Betz, *op. cit.*, p. 37.

libérer Laura de la menace lesbienne. L'ordre établi constitue ici une société sans vampires, et une société sans lesbiennes. Cette œuvre littéraire, considérée aujourd'hui comme un classique du gothique autant qu'un classique de la littérature lesbienne, illustre parfaitement cette représentation à double tranchant. À travers la figure du vampire, *Le Fanu* transpose tous les préjugés et craintes de la société de l'époque à l'encontre de la lesbienne. Prédatrice, déviante et par conséquent une menace pour la société, la vampire lesbienne l'est aussi parce qu'elle menace la vertu d'une jeune femme innocente. Carmilla va exercer sa séduction sur Laura, un personnage au début naïf et qui colle parfaitement à cet archétype de la jeune femme innocente. Laura n'est pas dans son état normal lorsque Carmilla lui rend visite chaque soir, mais plutôt dans un état second, presque hors d'elle-même alors qu'elle subit la séduction de cette vampire : le rapport de force entre les deux n'est clairement pas égal. La métaphore féline, qui symbolise le prélèvement du sang de sa victime, est aussi un détournement pour signifier une relation sexuelle. Le rapport de force n'étant pas égal, cette relation n'est donc pas réellement consentie, puisque c'est un monstre qui prend possession de l'innocence même. Ainsi *Carmilla*, et d'autres ouvrages du gothique traditionnel, renforcent et perpétuent l'image de la femme lesbienne comme une tentatrice déviante.

Le gothique lesbien

Le genre du gothique va connaître une certaine évolution dans le courant du XX^e siècle, et va permettre à de plus en plus d'autrices de s'y insérer. C'est dans cette optique-là qu'un gothique lesbien va émerger, et dont les caractéristiques vont dévier par rapport au gothique traditionnel. S'intéresser au gothique lesbien paraît important, car il pose en quelque sorte les bases de la littérature de fantasy lesbienne telle que nous la connaissons aujourd'hui. Phyllis M. Betz explique notamment que la figure de la lesbienne, de par l'ambiguïté sociale qui la caractérise, a une capacité de subversion particulièrement intéressante pour les autrices lesbiennes. Nous allons le voir, celles-ci vont se réapproprier cette figure de la lesbienne en s'éloignant des stéréotypes dont elle est souvent victime. Phyllis M. Betz dit :

Given the gothic's emphasis on breaking down both the characters' and the audience's understanding of the worlds they inhabit, its appeal to lesbian writers and readers is clear. The lesbian's own ambiguous social and cultural status provides a ready-made platform for lesbian writers to explore and manipulate ; in fact, during certain historical periods, the *fin de siècle* or the early 20th century, for exemple, lesbians were deliberately associated with evil, particularly vampires. Lesbians were described in fictional and nonfictional texts as solely focused on seducing innocent heterosexual women, who were unable to resist their allure. The mainstream culture, then, supplied lesbian writers with a palimpsest on which to frame their own narrative³¹.

³¹ Phyllis M. Betz, *op. cit.*, p. 47.

Les autrices lesbiennes vont se réapproprier le genre du gothique, en y insérant des représentations de personnages lesbiens beaucoup plus positives et qui vont s'éloigner des clichés habituels. Phyllis M. Betz continue :

For instance, like many of the ghosts and monsters described in the traditional gothic text, the characters created by lesbians also reside on the periphery ; however, where the traditional monster has been chased to the outer boundaries of society, the lesbian vampire and/or ghost deliberately chooses to situate herself there ; this position allows the reframing of the development of the major plot – the story of unwilling seducting becomes a mutual erotic engagement³².

Sous la plume d'autrices lesbiennes, la figure de la lesbienne reste certes marginale, mais cette marginalité se veut choisie plutôt qu'imposée : elle gagne donc en agentivité.

Sujet désirant et désiré

Le gothique lesbien met également en place une attraction mutuelle, dans laquelle chaque personnage est à la fois un sujet désiré et désirant. Il s'agit d'une caractéristique qui sera prépondérante en fantasy lesbienne par la suite.

Ce courant du gothique va mettre l'accent sur une nouvelle forme de désir qui n'était habituellement pas exprimable. Le désir sexuel tout particulièrement, puisqu'il va agir comme un révélateur des fantasmes insoupçonnés et transgressifs des personnages. Ce processus de découverte sexuelle va souvent transcender toute norme sociétale, entraînant le personnage innocent et naïf hors de son cadre de référence habituel, qui n'est plus adapté à son existence. Il s'agit alors d'une découverte terrible pour ce personnage, qui comprend sa différence inhérente qui, de fait, l'empêche de se conformer au schéma hétérosexuel classique. Phyllis M. Betz l'exprime très bien : « Should the heroine give in to the seduction of sexual expression she becomes the very monster she has been warned against³³. » L'impossibilité de se conformer à ce schéma signifie également se distancer de la définition traditionnelle de la féminité.

Mais là où le gothique lesbien va réellement se distancer par rapport au gothique traditionnel, c'est dans la manière dont le personnage va s'adapter à cette découverte et à cette nouvelle identité de soi. En effet, alors que le gothique traditionnel dépeint le lesbianisme comme une menace supplémentaire, le gothique lesbien fait apparaître, aux yeux des personnages, le désir lesbien comme une alternative plus satisfaisante que le désir hétérosexuel. C'est également là que se trouve la différence fondamentale entre ces deux occurrences ; le monstre craint devient le monstre désiré. Peu importe la forme que prend ce monstre, la réaction habituelle face à l'altération du corps n'est plus caractérisée par de l'horreur, mais bien par de

³² Phyllis M. Betz, *op. cit.*, p. 47.

³³ *Ibid.*, pp. 97-98.

la fascination. S'opère alors un véritable réalignement du standard du corps monstrueux au sein même du genre. Ce réalignement n'est permis que par l'acceptation de la nouvelle identité du personnage, et son acceptation d'une passion lesbienne.

The lesbian gothic incorporates same-sex desire as "a signifier of an alternative economy of sexual pleasure which is more intense and fulfilling than its heterosexual counterpart." (Palmer 101-2.) The Other, traditionally the object to be feared and shunned, is transformed into the desired subject in the lesbian text. The pull of attraction is welcomed and pursued, even though, at times, the characters who is attracted feels an uneasiness about the intensity of the attraction [...] or the behavior demanded by the attraction [...]; however, their unease does not indicate a rejection of their sexuality³⁴.

L'identité lesbienne n'est ici jamais niée, mais au contraire accueillie. Non sans difficulté certes, mais les parcours des personnages font écho aux parcours de nombreuses femmes lesbiennes pour qui la reconnaissance et l'acceptation de l'identité lesbienne n'est pas toujours un processus linéaire et aisé.

Enfin, la caractéristique qui différencie encore plus le gothique lesbien de son prédécesseur est sa capacité à offrir une résolution souvent positive à ses protagonistes, malgré l'ambiguïté sur laquelle joue le genre³⁵. Phyllis M. Betz dit : « Whether the seduction is vampiric, ghostly, or monstrous, accepting the reality of same-sex passion allows the characters to achieve a sense of balance³⁶. » Cet équilibre n'aurait pu être atteint sans l'acceptation sans condition de l'identité lesbienne. Par conséquent, et contrairement au gothique traditionnel, la figure lesbienne échappe à la mort ou à l'ostracisation complète : les récits s'achèvent souvent sur une forme de reconnexion avec une communauté. En effet, les personnages éprouvent un manque face à un isolement justement provoqué par leur nouvelle identité. Au désir sexuel s'ajoute alors le désir émotionnel de connexion avec un pair, non pas pour combler un manque, mais pour satisfaire un besoin.

Le gothique lesbien opère donc un changement radical par rapport au gothique traditionnel, en modifiant la nature même de ce qui provoque l'horreur chez les personnages. Si la découverte de l'identité lesbienne s'accompagne d'effroi, elle n'est pourtant jamais teintée de dégoût. En effet cet effroi n'est dû qu'à la réalisation que l'intégration dans la société normée ne pourra que se faire au prix du renoncement à son identité. Dans le cadre du gothique lesbien, cette intégration est donc impossible, mais d'autres liens se nouent entre plusieurs personnages, aux mêmes expériences partagées. Les personnages nouent donc des liens avec une communauté nouvelle. Phyllis M. Betz termine son chapitre sur le gothique lesbien par ce passage :

³⁴ Phyllis M. Betz, *op. cit.*, p. 98.

³⁵ *Ibid.*, p. 99.

³⁶ *Ibid.*, p. 98.

ÉTAT DE L'ART

Lesbian gothic makes use of the methods and strategies of mainstream works, but instead of leaving the reader totally detached from any sense of return, these texts offer, perhaps, the most frightening outcome of all - that the awakening and satisfaction of lesbian desire provides the stability needed for a complete sense of purpose and identity³⁷.

Le gothique lesbien, en se réappropriant les codes du gothique traditionnel tout en les subvertissant, contribue à défaire une vision stéréotypée de la figure lesbienne et montre ainsi qu'il est possible, voire même préférable, pour les individus de reconnaître et d'accepter pleinement leur identité. C'est en effet seulement à travers l'acceptance que l'équilibre pourra être atteint. Dans le gothique lesbien, être lesbienne n'est donc plus une fatalité, mais bien une force.

³⁷ Phyllis M. Betz, *op. cit.*, p. 101.

Un rappel au passé différent

Comme l'expliquait Daniel Baker dans son article *Why We Need Dragons: The Progressive Potential of Fantasy*, la fantasy possède un puissant potentiel de redéfinition du monde réel à travers les représentations qu'elle véhicule. Écrire de la fantasy doit s'inscrire dans une démarche consciente, celle de questionner les systèmes en place dans notre société au travers de récits qui placent en leur centre cette idée de remise en question du pouvoir dominant. Contrairement à la fantasy traditionnelle, dans laquelle le rappel au passé est plutôt nostalgique que véritablement critique, la fantasy lesbienne va mêler des éléments de notre présent à un passé, qui même s'il est fictionnel, va toujours s'inspirer de nos représentations et des structures dominantes, donnant ainsi aux lecteur·ices des clefs de lecture sur la manière dont ils peuvent envisager leur propre réalité. Nous utiliserons, pour parler de cette réalité, le terme employé par Daniel Baker de réalité extratextuelle. À travers une forme d'anachronisme³⁸, la fantasy a un potentiel de réappropriation fort de notre histoire commune, et peut donc recréer et réinventer cette histoire, pour introduire de nouvelles représentations. C'est à travers cette intertextualité, puisque la fantasy se nourrit également des mythes et des contes, que ce genre peut se réapproprier le passé tout en questionnant les effets qu'il peut avoir sur notre présent.

De nombreux récits de fantasy récents naissent de ce questionnement, et d'un constat : celui qu'il n'y a pas de progrès tangible entre notre passé et notre présent. Le mécontentement face aux limites de notre société contemporaine et face à une modernité capitaliste nourrit ce que Baker appelle une « dissatisfaction³⁹ ». Il considère que cette insatisfaction constitue un point d'entrée pour de potentiels récits de fantasy qui chercheront alors à interroger, ou imaginer, des éléments qui auraient été ignorés des récits traditionnels. Les auteur·ices entrent alors dans une véritable démarche consciente du pouvoir transformateur du récit : le monde fictionnel créé devient dans ces récits un vecteur de réflexion, de critique et même de réinvention de la réalité extratextuelle. Il devient un terreau propice à l'exploration de thématiques qui ont un fort écho dans notre société, mais qui restent parfois marginales en fantasy traditionnelle, grâce notamment à l'anachronisme qui caractérise ce genre. Cependant, et Baker le rappelle dans son article, l'anachronisme n'est pas intrinsèquement progressif, même s'il a la potentialité de l'être. C'est en travaillant ce mélange de deux temporalités, le passé et le présent, qu'un·e

³⁸ Daniel Baker, *op. cit.*, p. 440.

³⁹ *Ibid.*, p. 441.

auteur·ice est en mesure d'introduire une réflexion sur la nature même du réel : le passé et le présent ne sont pas réellement dissociables.

Ainsi, de la même manière que la fantasy peut renforcer des idéologies dominantes, elle peut aussi les déconstruire à travers un monde fictionnel qui joue avec les temporalités et les codes de différentes époques, tout en incluant des représentations considérées comme en dehors de la norme.

L'extraordinaire, nouvelle norme ?

La fantasy accueille l'extraordinaire d'une telle sorte qu'il devient, au sein de la narration, la norme. Si par extraordinaire nous pensons au premier abord à la magie et aux créatures fantastiques, qui deviennent monnaie courante dans les récits, la fantasy lesbienne peut également accueillir toute identité qui ne sera traditionnellement pas, ou peu, présente dans la littérature et fantasy traditionnelles. Le personnage de la lesbienne s'intègre en effet parfaitement bien dans ce monde extraordinaire, puisqu'elle est elle-même une impossibilité logique, comme le mentionne Manon Berthier⁴⁰. Mais puisque la fantasy accepte une part d'extraordinaire, puisqu'elle accepte les monstres et les encourage, alors le personnage lesbien a aussi sa place au sein de cette littérature. Les normes de la réalité extratextuelle ne s'appliquent pas à celle du récit, et c'est justement ce qui permet à la fantasy lesbienne d'intégrer des personnages hors-normes. Il est plus facile pour les autrices de rompre avec les normes sociales de notre réalité extratextuelle si les lecteur·ices sont en mesure d'admettre certaines transgressions. À côté de dragons gigantesques ou de systèmes de magie complexes, les identités d'habitude marginalisées perdent pourtant presque leur caractère extraordinaire. On comprend donc pourquoi des autrices ont pu trouver un certain intérêt à investir ce genre dans une perspective lesbienne.

Sous un prisme lesbien, la fantasy se trouve mobilisée en tant que vecteur de réflexion sur la réalité extratextuelle. Le cadre de la fantasy permet également aux auteur·ices de porter une réflexion sur le statut des lesbiennes et même des femmes en général, et les discriminations qu'elles subissent. C'est en cela que la fantasy lesbienne s'éloigne diamétralement de la fantasy traditionnelle. Mobilisant pleinement son potentiel progressiste, comme l'expliquait Daniel Baker, elle est en mesure de créer une nouvelle forme d'idéal.

⁴⁰ Manon Berthier, *op. cit.*, p. 126.

Typologie pour une fantasy lesbienne

Dans son essai sur *The Lesbian Fantastic*, Phyllis M. Betz relève plusieurs caractéristiques propres à la fantasy lesbienne, telle qu'elle l'étudie en deux-mille-onze. Notre étude, si elle se réfère en grande partie à ses travaux, considère la fantasy lesbienne sous un double angle : celui de la fantasy lesbienne de la fin du vingtième et du début du vingt-et-unième siècle, et celui de la fantasy lesbienne ultra contemporaine. Une dizaine d'années seulement séparent ces deux branches de la fantasy, mais leur analyse comparée pourra permettre de déterminer dans quelle mesure elles se rapprochent, ou s'éloignent, l'une de l'autre.

La première caractéristique que Phyllis M. Betz relève quant à la fantasy fin XX^e et début XXI^e est celle de l'inversion du panel de personnages. D'un panel à majorité masculine propre à la fantasy traditionnelle, la fantasy lesbienne passe à un panel à majorité féminine. En plus de ce panel inversé, un ou plusieurs personnages féminins endossent des rôles dominants au sein du récit, et gagnent ainsi en agentivité. Les sociétés ou ordres matriarcaux sont également des éléments courants dans ce genre de récit. Comme l'explique Phyllis M. Betz, les femmes occupent la première place dans à peu près toutes les strates de la narration et du monde fictionnel :

In such texts the majority of the characters are women who enjoy the dominant narrative positions of hero, guardian, advisor, soldier/adventurer, magician, even villain. The described society in the text is often matriarchal in its public and private institutions and relationships; the mythic undertones in the text echo goddess-centered religious beliefs and practices⁴¹.

Certaines autrices prennent néanmoins le contre-pied de cette démarche en s'inspirant de la fantasy traditionnelle et de structures narratives habituellement associées au masculin : « the authors also present characters who engage in adventures more often associated with male writers and their creations⁴². » Ces rôles correspondent souvent à des archétypes, le plus courant étant celui de la femme guerrière. Ces rôles ne sortent donc pas réellement du cadre imposé aux femmes dans notre société, puisqu'ils répondent à une vision stéréotypée de la femme, même si le rôle de la guerrière dépasse les conventions de genre. Cette question des archétypes, plus particulièrement celui de la guerrière isolée, fera l'objet d'une partie ultérieure dans lequel nous aborderons notamment la manière dont la fantasy lesbienne contemporaine peut défaire ces archétypes.

Cette inversion de la hiérarchie des genres est également souvent l'opportunité pour les autrices de représenter des sociétés matriarcales au sein de leurs récits. Il s'agit ici d'une autre

⁴¹ Phyllis M. Betz, *op. cit.*, p. 113.

⁴² *Ibid.*, p. 113.

des caractéristiques constitutives de la fantasy lesbienne du siècle dernier. Ces sociétés permettent souvent l'exploration de nouvelles formes de communautés, loin du cadre masculin imposé par la fantasy traditionnelle. Mais les relations lesbiennes ne sont pas pour autant complètement généralisées au sein de ces sociétés, et sont parfois interdites voire taboues. Les identités lesbiennes luttent encore ici contre une norme qui bien que non hétéronormée (dans le cas de sociétés matriarcales) n'accepte pour autant toutes les identités minoritaires. Ce n'est qu'une fois en dehors de ces sociétés que les protagonistes sont en mesure de découvrir et d'accepter leur différence.

Un consentement non négociable

Une autre caractéristique principale de la fantasy lesbienne est la manière dont le désir sexuel est exprimé et l'effet qu'il va avoir sur le cours du récit. En effet, et comme le remarque Phyllis M. Betz, les relations sexuelles jouent un rôle important dans le cadre lesbien de la fantasy. Dans de nombreux ouvrages, l'acceptation de sa sexualité par le personnage doit être complète (ou presque) pour qu'une relation intime et sexuelle soit consommée. Ainsi, la relation sexuelle devient un acte symbolique très fort, à la fois pour le personnage et pour le cours du récit, puisqu'elle symbolise la transition entre la découverte du lesbianisme, et son acceptation. En inscrivant la relation sexuelle dans ce schéma d'acceptation, la littérature de fantasy lesbienne offre non seulement une représentation positive des relations lesbiennes, mais s'éloigne aussi diamétralement de la fantasy traditionnelle. En effet, si la relation sexuelle n'est possible qu'avec l'acceptation de l'identité, elle sera alors, *de facto*, consentie. Cette notion de consentement est fondamentale, et c'est en cela que la rupture s'opère. La fantasy traditionnelle, lorsqu'elle met en avant des personnages lesbiens, joue le plus souvent sur cette idée de séduction d'un être innocent.

La littérature de fantasy lesbienne rompt donc avec ce schéma traditionnel de la séduction non consentie, et instaure à la place une forme de *safe place* au sein du récit. C'est pourquoi les relations sexuelles sont, dans ce cadre, d'une symbolique forte : « Having the courage to initiate sexual relationships usually signifies that the hero has fully awakened to the meaning of her difference from others; accepting physical intimacy also indicates the rejection of feeling isolated from any level of connection with others⁴³ ». Acceptation de l'identité donc, mais également une prise de distance par rapport à la société, loin du repli de l'animal apeuré attendu par celle-ci. Il s'agit, une nouvelle fois, d'une différence majeure par rapport à la fantasy

⁴³ Phyllis M. Betz, *op. cit.*, p. 128.

traditionnelle. En plus d'être accepté par le personnage, le lesbianisme est également l'occasion pour elle de créer, ou recréer, ce lien communautaire qui a été le plus souvent perdu.

La conscientisation lesbienne comme enjeu narratif principal

Nous avons mentionné le travail de découverte et d'acceptation de l'identité lesbienne ; celui-ci, au sein de la fantasy lesbienne fin du XX^e et début XXI^e siècle, se fait au sein et au fur et à mesure du récit, et implique plusieurs étapes. Comme nous l'avons déjà expliqué, la fantasy, contrairement au genre du gothique, doit suivre un schéma narratif bien précis, depuis la situation initiale, en passant par l'élément perturbateur, jusqu'à la situation finale. Le recours à ce schéma narratif explique l'importance du motif de la quête en fantasy (*journey* en anglais), puisque celui-ci va permettre au personnage de montrer l'étendue de ses capacités, aussi bien physiques que réflexives. En effet, pour que ses désirs soient réalisés, celle-ci doit prouver sa valeur à travers un parcours parfois mouvementé et un apprentissage acharné. En fantasy lesbienne, la découverte et l'acceptation de l'identité lesbienne va intégrer cette quête, à travers un parcours « initiatique » qui sera justement vecteur de cette découverte. Comme l'explique Phyllis M. Betz dans son ouvrage, le moment charnière du récit entrecroise cette découverte, et l'acceptation, de l'identité lesbienne avec la lutte et la victoire contre la force menaçante du récit (qu'elle soit un antagoniste ou une entité, des forces maléfiques, etc.) La conscientisation de l'identité lesbienne apparaît donc comme un enjeu narratif principal, sur lequel repose toute la résolution finale.

Lesbian fantasy suggests that the ideal realm is one that not only accepts but also encourages individuals to discover the totality of their identity. Seeking the source of power or the restoration of the magical talisman functions to drive the primary plot and is used to facilitate the characters' recognizing and acting upon the discovery of their sexuality. This secondary journey to an erotic awakening undertaken by the characters becomes the key moment at which the goals of the narrative merge in lesbian fantasy, and at this moment, often when the forces opposed to the successful outcome seem too powerful to overcome, the main characters' declaration of love and commitment functions as another expression of an unknown power that will bring about the desired restoration of stability to their world⁴⁴.

Comme l'explique Phyllis M. Betz, la fantasy lesbienne construit toute son intrigue autour de cette quête identitaire qui a pour but de faire comprendre à la protagoniste que son identité lesbienne est non seulement acceptable, mais qu'elle est aussi la meilleure alternative. Deux étapes clefs constituent donc la fantasy lesbienne : la découverte de l'identité, et son acceptation. Cette deuxième étape est fondamentale pour la résolution de l'intrigue. En acceptant son identité, et en exprimant son amour et son engagement envers une autre femme, la protagoniste permet le retour à la stabilité. Cette stabilité retrouvée après l'acceptation de

⁴⁴ Phyllis M. Betz, *op. cit.*, p. 116.

l'identité lesbienne n'est pas sans rappeler le gothique lesbien, qui n'accorde l'équilibre à ses personnages qu'à la condition que leur identité lesbienne soit acceptée. En cela, la fantasy fin XX^e et début XXI^e siècle s'inscrit dans la continuité du gothique lesbien, et la conscientisation positive du lesbianisme semble devenir une caractéristique pérenne de cette sous-catégorie de la fantasy.

Comme nous l'avons dit, la fantasy lesbienne intègre la conscientisation de l'identité lesbienne au sein même de la quête des protagonistes. Le recours aux structures narratives traditionnelles, à travers l'utilisation du motif de la quête, permet ici d'intégrer le personnage de la lesbienne au genre très codifié de la fantasy, sans pour autant la cantonner à un rôle secondaire. Elle endosse ici le rôle de l'héroïne, et son identité sexuelle intervient comme un réel ressort narratif, constitutif à l'histoire, à son déroulement et à sa résolution.

As is typical of the fantasy narrative, the attainment of the quest's tangible goal incorporates the acquisition of the hero's other desires, but before the talisman can be recovered, [...] the hero of the lesbian fantasy text must first confront and conquer her society's or her own rejection of her sexuality. This confrontation also requires that the definition of "heroism" be changed to reflect the meaning of same-sex desire and expression. The lesbian fantasy hero must assume the traditional signs of heroism if the fantasy narrative is to play itself out in a way that satisfies the typical reader; however, at the same time, the lesbian heroic figure must revise the meaning and function of heroism to appeal to a specifically lesbian reader⁴⁵.

Selon Phyllis M. Betz, la fantasy lesbienne crée une nouvelle forme d'héroïsme, qui s'inspire autant de la fantasy traditionnelle qu'il s'en détache. Une subversion du héros traditionnel est mise en place au sein du récit, puisque la découverte de l'identité lesbienne va être étroitement liée à la quête de l'héroïne. Il s'agit ici cependant d'un certain paradoxe de la littérature de fantasy lesbienne : si la conscientisation de l'identité lesbienne agit comme un ressort narratif à part entière et que celle-ci se solde souvent de manière positive, la protagoniste se situe toujours dans une forme de dissonance avec son monde « d'avant ». Le personnage principal, alors en plein questionnement par rapport à son identité, se retrouve dans une position presque étrangère face à son entourage, et plus généralement face à une société qui n'accepte pas les identités sexuelles et de genre autres que celle de l'hétérosexualité.

L'identité lesbienne ne constitue pas pour autant un obstacle à part entière. Elle va s'ajouter aux différents troubles surgissant dans le parcours du personnage, et va ainsi *compliquer* une quête déjà périlleuse, mais ne va jamais être considéré comme une déviance, comme un élément à éliminer. Les personnages devront plutôt apprendre à composer avec cette donnée supplémentaire. Phyllis M. Betz explique :

⁴⁵ Phyllis M. Betz, *op. cit.*, p. 127.

What differentiates lesbian-authored fantasy from mainstream novels is the emphasis on sexuality and sexual identity; being different from other members of one's family or society is the hallmark of the lesbian fantasy text. Whatever type of narrative framework directs the plot, the main character must confront and comprehend the meaning of her sexual otherness⁴⁶.

Le lesbianisme reste un élément transgressif dans cette fantasy lesbienne, mais à la différence de la fantasy traditionnelle, il ne l'est que dans les yeux du monde extérieur. Il n'est plus une menace supplémentaire à détruire, mais simplement une difficulté supplémentaire qui vient s'ajouter à la quête de la protagoniste.

Subversion du héros traditionnel ?

Et c'est justement cette transition du lesbianisme de la menace à la simple complication, qui montre à quel point ce genre de protagoniste, en littérature de fantasy lesbienne, endosse à la fois les caractéristiques du héros traditionnel, tout en réinventant cet archétype pour coller à un personnage lesbien. C'est dans cette mesure que Phyllis M. Betz parle d'une subversion de la figure du héros, rendue possible par cette jonction entre la quête héroïque, et la quête d'identité. Mais un personnage peut-il vraiment subvertir la figure du héros s'il s'appuie et représente tout de même des attentes sociales traditionnelles ? La subversion paraît ici plutôt partielle, elle n'est en tout cas pas complètement achevée. Pour reprendre les mots de Phyllis M. Betz déjà cités plus haut⁴⁷, la fantasy lesbienne doit à la fois endosser les caractéristiques traditionnelles de la figure du héros, tout en réadaptant cette figure pour l'appliquer à un personnage lesbien. Deux dynamiques contradictoires sous-tendent alors l'écriture du personnage lesbien : la conformité à des structures narratives traditionnelles, et la volonté de s'en détacher. C'est en cela que la subversion de l'héroïsme traditionnel nous paraît seulement partielle, puisqu'elle n'est pas encore opérée entièrement. La fantasy lesbienne fin XX^e et début XXI^e, si elle témoigne déjà d'un écart conséquent par rapport à la fantasy traditionnelle, n'est pas encore en mesure de s'en détacher complètement.

Bien que cette étude ne permette pas de dresser un portrait exhaustif de la littérature de fantasy lesbienne de la fin du XX^e et des années deux mille, elle en offre un aperçu suffisant pour en saisir les caractéristiques principales et comprendre de quelle manière elle se distingue de la fantasy traditionnelle. Cette littérature amorce déjà la rupture que l'on observera en fantasy lesbienne contemporaine, à travers les ouvrages de notre corpus. Nous étudierons dans notre analyse la manière dont se met en place cette rupture, et les nouveaux enjeux politiques qu'elle introduit au sein du genre. À titre de rappel, notre recherche vise à déterminer dans quelle

⁴⁶ Phyllis M. Betz, *op. cit.*, p. 117.

⁴⁷ Cf. citation p. 21.

ÉTAT DE L'ART

mesure ces enjeux politiques sont aujourd'hui inscrits dans la fantasy lesbienne contemporaine. Notre analyse sera divisée en trois parties, qui auront pour ambition de comprendre de quelle manière ces nouveaux enjeux changent la représentation des rôles genrés au sein du genre.

II

Stratégies narratologiques

INVERSION DE LA HIÉRARCHIE DES GENRES

Comme nous avons pu le voir à travers les parties précédentes, une œuvre littéraire est grandement influencée par son contexte de production, et son écriture répond alors à des structures préexistantes. La fantasy traditionnelle ne déroge pas à ce phénomène comme l'explique Manon Berthier dans son article¹, mais s'appuie sur des structures sociales propres à son époque et qui ne sont jamais complètement neutres, mais plutôt idéologiquement chargées. Le récit reflète les mœurs et opinions à la fois d'une époque et d'un auteur, ce qui explique pourquoi, au sein d'une structure narrative traditionnelle, la figure de la lesbienne devient une impossibilité logique². Aucune place n'est réservée pour un personnage lesbien puisqu'il défie, par son existence même, les normes traditionnelles de notre société. Il devient donc une impossibilité logique au sein du système narratif traditionnel, puisqu'il ne permet pas à l'hégémonie masculine de perdurer à travers lui. Pour comprendre comment cette impossibilité logique est possible, il convient avant tout d'appréhender la manière dont ces structures préexistantes dictent les relations entre les genres au sein des récits.

Binarisation du genre

Dans ce même article, Manon Berthier explique que le récit traditionnel favorise une certaine binarité des genres, résultant *de facto* en une hiérarchisation des relations entre le masculin et le féminin³. La littérature, qui puise son inspiration dans les expériences humaines, recrée au sein de la narration les différents rapports de force qui ont lieu dans notre société. Wittig parle à ce propos d'oppression matérielle du langage sur les individus, particulièrement les femmes⁴. Présente dans tous les genres littéraires et en dehors même de la littérature, cette hiérarchisation du genre se répercute également en fantasy traditionnelle. Il n'est donc pas anodin de voir ce type de représentation prospérer dans un genre qui, pendant longtemps, fut dominé par des auteurs et un lectorat masculin.

¹ Manon Berthier, *op. cit.*, pp. 109-134.

² Manon Berthier cite ici Marilyn Frye. Manon Berthier, *op. cit.*, p. 126.

³ *Ibid.*, p. 119.

⁴ Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 71.

Cet effacement de la figure de la lesbienne, et plus généralement cette hiérarchisation binaire du masculin et du féminin en littérature, constitue une forme d'oppression. C'est ce qu'explique Monique Wittig dans son ouvrage *La pensée straight*, dans lequel elle explique que tout discours ayant un sens et étant idéologiquement chargé, il a comme potentiel celui d'être une oppression matérielle sur les individus. C'est aussi par le discours que les dynamiques de pouvoir sont reconduites, et c'est par le discours que la majorité des romans de fantasy traditionnelle reconduisent la hiérarchisation des personnages selon le genre. Le récit reproduit alors *de facto* au sein de sa diégèse et de sa narration l'oppression subie par les femmes dans notre réalité extratextuelle. En ce sens, la fiction ne peut décentement pas être séparée du réel. C'est précisément ce qu'explique Wittig dans le chapitre trois de son ouvrage, lorsqu'elle précise que le discours ne peut être détaché de sa réalité sociale :

Pour nous pourtant ce discours n'est pas divorcé du « réel » comme il l'est pour les sémioticiens. Non seulement il entretient des relations très étroites avec la réalité sociale qu'est notre oppression (économique et politique). Mais il est lui-même *réel* puisqu'il est une des manifestations de l'oppression et il exerce son pouvoir précis sur nous.

Il ne peut y avoir de distinction entre le discours et la réalité, puisque : « le discours *est* la réalité »⁵.

Ainsi, les structures narratives traditionnelles qui hiérarchisent le masculin et le féminin et excluent toute identité en dehors de la norme ne peuvent être détachées de l'oppression vécue par les minorités et par les lesbiennes dans notre société. La fantasy traditionnelle, en reproduisant sans les questionner ces structures, renforce à son tour cette oppression.

À travers cette hiérarchisation binaire, deux types de personnages se dégagent : « un sujet désirant et un objet désiré, un protagoniste actif et mobile masculin (le héros et ce qui se rapporte au héros) et un espace liminaire passif féminin qui doit être traversé, surmonté, dominé, approprié de façon plus ou moins symbolique⁶. » Le personnage masculin devient comme par défaut l'élément principal de tout récit, tandis que le ou les personnages féminins se retrouvent relégués au second plan par l'entremise d'une structure narrative qui ne les considère pas comme des sujets dignes d'intérêt. Cette hiérarchisation, qui place le masculin au sommet et écrase toute représentation active du féminin, retire à l'agent féminin toute agentivité, l'obligeant ainsi à se conformer à une passivité certaine. Cette hiérarchisation du genre exclut par ailleurs toute identité de genre ne correspondant pas à cette logique binaire, ce qui explique aussi le peu de représentation queer dans la sphère des récits traditionnels.

⁵ Monique Wittig, *op. cit.*, p. 72.

⁶ Manon Berthier, *op. cit.*, p. 119.

L'impossibilité logique

Si cette convention littéraire semble pouvoir être dépassée aujourd'hui, elle exerce néanmoins toujours une forte influence sur nombre de représentations actuelles, et explique pourquoi, dans tant de récits, tout schéma narratif autre que l'hétérosexualité devient alors impossible.

Les personnages féminins n'ayant aucun espace dans lequel se construire librement, il n'est alors pas étonnant de constater la quasi-absence de personnages lesbiens dans les récits traditionnels. En effet, si la femme hétérosexuelle représente un objet de désir, la femme lesbienne elle, fait peur. Son existence même signifie le refus total du cadre hétéronormé imposé par la société, et va se traduire dans le regard de la société par une peur et donc un dégoût total. Au fil des décennies, tout un imaginaire autour de la lesbienne s'est formé, et se déploie à travers la culture et, par extension la littérature. Puisque si la lesbienne fait si peur, c'est parce qu'elle redéfinit, par sa simple existence, les codes genrés de notre société. Cette peur va s'inscrire au sein même des représentations de ces identités et du langage utilisé pour les mettre en scène.

Qu'advient-il alors de ces personnages qui rompent avec la norme ? Comme l'explique Pascale Laplante-Dubé dans son chapitre « *So I did become dragon-mad* » : *Pouvoir émancipateur du cycle et de la quête draconique dans A Memoir by Lady Trent (2013-2017)*, pour de nombreuses identités minoritaires : « l'impossibilité de correspondre aux normes sociales se conclut par l'effacement de la sphère sociale⁷ ». Laplante-Dubé fait ici référence à la résolution du récit traditionnel, qui en fantasy traditionnelle prône un retour à l'ordre social initial. Selon elle, tout personnage s'en écartant sera presque automatiquement marginalisé :

Le personnage qui s'écarte des valeurs sociales prônées par le récit est le plus souvent puni. Le choix douteux d'un·e personnage le·la mène à la mort. L'antagoniste est vaincu·e, trépassé, ou se repentit et se sacrifie, évitant de devoir vivre à long terme avec les conséquences de ces actes – la menace qu'il représente pour le·la protagoniste, quant à elle, disparaît du monde. Cette importance symbolique et structurelle de la fin n'est pas sans éclairer la contestation actuelle de tropes comme celui du mariage hétérosexuel (*Happy End*) ou « *Bury Your Gays* » (« Enterrez vos Gays ») – qui peut se résumer par le fait que les personnages non hétérosexuels, qui sont déjà plus rares en fiction, meurent plus souvent que ceux qui sont hétérosexuels⁸.

La mort devient souvent la seule réponse à une existence complètement hors norme. La mort ne constitue pas la seule forme d'effacement pour ces personnages, mais elle reste un schéma narratif très fréquent qui représente un douloureux rappel pour toute une partie du

⁷ Pascale Laplante-Dubé, « *So I did become dragon-mad* » : *Pouvoir émancipateur du cycle et de la quête draconique dans A Memoir by Lady Trent (2013-2017)*, dans Marie Lucie Bougon, et al., *Fantasy & Féminismes, aux intersections du/des genre(s)*, Chambéry, Éditions ActusF, coll. « Les 3 Souhaits », 2023, p. 49.

⁸ Pascale Laplante-Dubé, *op. cit.*, p. 49.

lectorat. Le rappel que si la littérature réserve aux personnages s'éloignant de la norme un tel sort, c'est parce qu'elle reflète une réalité sociale de notre époque.

C'est dans cette optique que la démarche des autrices de fantasy lesbienne paraît si importante. Pas seulement récréative, elle est avant tout une démarche de lutte. Lutte contre l'invisibilisation des identités lesbiennes, lutte contre leur représentation stéréotypée et négative, et lutte plus générale pour une existence des femmes lesbiennes dans l'espace public. Pour contrer l'hégémonie des auteurs masculins et les structures narratives traditionnelles qu'ils véhiculent, les auteur·ices de fantasy lesbienne investissent ce genre pour en transformer complètement le visage. Cette démarche témoigne d'enjeux politiques importants à l'œuvre en fantasy lesbienne, et qui vont se retranscrire directement à travers les multiples narrations de cette sous-catégorie. Bien entendu, il ne s'agit pas non plus de dire que la fantasy lesbienne se détache complètement de ces structures narratives traditionnelles, puisqu'elle se construit à partir du socle de la fantasy traditionnelle. La fantasy lesbienne va se nourrir de ces structures dominantes pour s'en détacher, et va ainsi mettre à jour des mécanismes qui sous-tendent la fantasy traditionnelle pour mieux les dénoncer et, surtout, les contourner. En se réappropriant et en réinventant les structures narratives existantes, la fantasy lesbienne fait surgir une nouvelle forme de récit, à partir duquel les normes hétéronormées se retrouvent inversées, et propose de nouvelles perspectives.

En cela, la fantasy lesbienne répond à tout un horizon d'attente que le lectorat est en droit de se faire. Lorsque des lecteur·ices s'intéressent à cette sous-catégorie de la fantasy, une certaine rupture avec les structures traditionnelles est attendue. La démarche des auteur·ices de fantasy lesbienne est donc d'autant plus significative, puisqu'elle est la preuve d'une volonté de changer, sinon de s'écarter des représentations traditionnelles de la femme et de la lesbienne. Les récits qui vont naître de cette volonté vont alors voir des personnages lesbiens non seulement être mis en scène, mais également tenir des rôles principaux, tout en étant dotés d'une grande agentivité. Il y a alors un double détachement : à la fois de la figure traditionnelle de la femme en fantasy et en littérature, et d'une certaine invisibilisation de la femme lesbienne (à la fois dans la littérature et dans notre société). Pour Manon Berthier, il s'agit là d'une véritable revendication féministe⁹, ou de militance¹⁰, pour la représentation des identités lesbiennes.

⁹ Manon Berthier, *op. cit.*, p. 110.

¹⁰ Beaucoup d'autrices de fantasy lesbienne revendiquent leur écriture comme un acte politique : à travers leurs récits, elles cherchent non seulement à transmettre un message, mais également à faire de leurs œuvres des tremplins vers une forme d'action plus globale de la part du lectorat.

L'enjeu de cette inversion de la hiérarchisation des genres va se manifester de différentes façons au sein des récits de notre corpus. Nous examinerons dans un premier temps les panels de personnages de la série *The Roots of Chaos*, qui mettent en scène un nombre de personnages féminins et lesbiens important, avant de nous intéresser au motif de la mort du personnage masculin comme catalyseur d'agentivité pour le personnage lesbien. À travers l'exemple de *The Final Strife*, nous analyserons ensuite l'inversion des rapports amoureux hétérosexuels traditionnels, avec le personnage de Sylah et la différence de niveau sur laquelle elle place ses relations romantiques. Nous étudierons en dernier lieu le travestissement du mariage traditionnel comme refuge pour la relation lesbienne dans *She Who Became The Sun*. L'étude de ces différents motifs va nous permettre d'analyser la rupture que met en place la fantasy lesbienne contemporaine avec la fantasy traditionnelle, mais aussi avec la fantasy lesbienne fin XX^e début XXI^e. Nous le verrons, une des dimensions les plus importantes de cette rupture se situe dans le déplacement des rapports de force au sein des récits. Alors qu'en fantasy traditionnelle, ils s'exercent entre le masculin et le féminin, ceux-ci ne s'exercent plus à travers une hiérarchisation des genres en fantasy lesbienne.

Une plus grande diversité de personnages

De quelle manière cette rupture par rapport aux structures traditionnelles se traduit-elle en fantasy lesbienne ? Comme nous avons pu le voir, la littérature de fantasy lesbienne du XX^e siècle avait souvent recours à une inversion des rôles, comme le montre par exemple *Herland* de Charlotte Perkins-Gilman¹¹.

En fantasy lesbienne, il ne s'agit pas seulement d'une inversion des rôles, mais plutôt d'un changement autrement plus radical, celui de l'inversion de la hiérarchisation des genres. Le plus souvent, les personnages masculins sont relégués au second plan du récit, et les personnages lesbiens tiennent les rôles de protagonistes. Il y a donc une inversion du panel de personnages traditionnel, qui passe d'un panel presque exclusivement masculin, à l'exception de quelques personnages féminins passifs, à un panel au contraire beaucoup plus nuancé. S'il existe peu de récits avec un panel presque exclusivement féminin – *Metal From Heaven* constitue un exemple d'un tel panel – force est de constater que les personnages féminins et lesbiens gagnent en agentivité au sein de la narration de fantasy lesbienne.

¹¹ La société que dépeint Charlotte Perkins-Gilman dans *Herland* est entièrement féminine, et s'est affranchie du joug des hommes en parvenant à une reproduction par parthénogenèse. Mais les trois personnages principaux sont néanmoins des hommes, et malgré l'utopie féministe qu'il met en place, le récit se construit tout de même sur une base hétéronormée.

Cette inversion permet en premier lieu d’offrir au récit une plus grande diversité, avec un vaste échantillon de personnages féminins et queers qui ont enfin la place non seulement d’exister, mais surtout d’être différenciés, complexes et variés. Cette inversion de la hiérarchisation garantit également des personnages actifs, libres de se construire en dehors du rapport au masculin (en particulier dans les récits où le monde fictionnel ne reproduit pas la domination patriarcale des hommes sur les femmes). C’est précisément ce qu’explique Manon Berthier : « Les héroïnes sont repositionnées comme agentes de l’action par leur refus de ne se construire qu’en relation avec le masculin¹² ». Les figures féminines ne sont plus seulement passives aux côtés d’un protagoniste masculin, mais ont toute la place au sein du récit, qu’elles soient lesbiennes ou non.

Prenons par exemple le cas de la trilogie de *The Roots of Chaos*. Le premier tome, *The Priory of the Orange Tree*, comptabilise un panel d’un peu plus de quatre-vingts personnages. Parmi ce panel, trente-huit sont des personnages masculins, et quarante et un sont des personnages féminins. Son préquel, *A Day of Fallen Night*, comptabilise nonante et un personnages, dont trente-trois sont des personnages masculins, et cinquante-six des personnages féminins. Ce panel inclut également deux personnages non binaires. Une nette évolution quant au panel de personnages peut être remarquée, puisque l’on compte moins de personnages masculins, mais au contraire, plus de personnages féminins, sur un panel lui-même élargit.

Le préquel contient également un panel de personnages queers nettement plus élevé par rapport au premier tome : alors qu’en dehors des personnages principaux, ils étaient presque absents, *A Day of Fallen Night* met en scène plusieurs personnages non binaires, des personnages transgenres, bisexuels et homosexuels, en plus des quatre personnages lesbiens principaux. *The Priory of the Orange Tree* constituait déjà, à sa sortie, une évolution importante par rapport au champ de la fantasy traditionnelle de l’époque¹³, en mettant en scène une relation lesbienne au premier plan. Mais *A Day of Fallen Night* montre cependant une nette augmentation des personnages queers au sein du récit, notamment de personnages dont l’expression de genre se situe en dehors de la norme binaire traditionnelle.

Nous pouvons également observer un panel de personnages féminins plus importants que les personnages masculins dans *The Unbroken*, qui met également en scène un personnage non

¹² Manon Berthier, *op. cit.*, p. 134.

¹³ *The Priory of The Orange Tree* a paru en 2019, tandis que son préquel, *A Day of Fallen Night*, a paru en 2023. Wikipédia, L’encyclopédie libre, « The Priory of the Orange Tree », dans Wikipédia, L’encyclopédie libre, n.d, [En ligne] https://en.wikipedia.org/wiki/The_Priory_of_the_Orange_Tree (consulté le 10 décembre 2024).

binaire. Sur un ensemble de vingt-quatre personnages, seize sont des personnages féminins, et sept des personnages masculins. Ici aussi, plus d'agentivité et d'autonomie sont accordées aux personnages féminins et lesbiens.

Avec un panel de personnages plus diversifié, la fantasy lesbienne contemporaine agrandit donc l'espace traditionnellement accordé aux personnages féminins et lesbiens, en leur permettant une plus grande agentivité au sein du récit.

La mort du personnage masculin comme catalyseur d'agentivité

L'inversion de la hiérarchisation des genres ne tient pas seulement à un panel de personnages féminins plus important. Ce qui crée ce phénomène d'inversion est l'agentivité donnée aux personnages féminins et lesbiens, agentivité que nous aborderons par ailleurs plus tard. Cette agentivité peut être considérée comme le fruit de schémas narratifs eux aussi inversés. Un schéma narratif traditionnel souvent utilisé en fantasy est, par exemple, celui de la mort du personnage féminin dans un but de développement du héros masculin. Les personnages féminins, déjà relégués à des positions secondaires au sein du récit de par leur genre, n'ont parfois pas d'autres perspectives que celles de mourir pour permettre au héros masculin de débloquent la force mentale nécessaire à la réalisation de leur quête. Le personnage féminin devient alors un ressort narratif, et sa mort un tremplin sur lequel le héros va s'appuyer pour réaliser ses objectifs. Dépouillé de toute agentivité, le personnage féminin est pratiquement condamné par la narration avant même que le récit ne débute. Ce phénomène est maintenant régulièrement documenté par la critique féministe, et constitue une des critiques les plus véhémentes envers les médias traditionnels¹⁴.

C'est précisément ce motif que Samantha Shannon s'approprié et inverse dans *A Day of Fallen Night*, à travers l'intrigue d'un personnage en particulier : Dumai of Ipyeda. Alors que sa quête personnelle les amène, elle et Kanifa, jusqu'aux cimes de la montagne Brhazat, un incident mortel survient pendant l'ascension. Suspendus dans le vide et seulement reliés par une ligne de vie, les deux personnages font face à une mort certaine. Kanifa prend alors la décision de trancher la corde qui les relie, se sacrifiant ainsi plutôt que de les précipiter tous les deux à leur perte.

¹⁴ Pour plus de détails, voir l'article de Pascale Laplante-Dubé « *So I did become dragon-mad* » : *Pouvoir émancipateur du cycle et de la quête draconique dans A Memoir by Lady Trent (2013-2017)*, dans Marie Lucie Bougon, et al., *Fantasy & Féminismes, aux intersections du/des genre(s)*, Chambéry, Éditions ActuSF, coll. « Les 3 Souhaits », 2023, p. 49. Voir aussi le travail de recensement de Gail Simone, sur le trope « Women in Refrigerators » et sur la mort des personnages féminins comme catalyseur d'agentivité pour le héros masculin dans les comics américains, Women In Refrigerators, « Characters List », in Women in Refrigerators, n.d, [En ligne] <https://www.lby3.com/wir/women.html> (consulté le 21 mars 2025).

“You have to live. To see the comet.” Kanifa found a last smile for her, blood crusted on his lips and nose. “Seiki could ask for no better queen.”

He set the blade against their rope. Tears smeared her sight, but in that moment, Dumai saw him as if for the first time, the quiet boy who climbed the peak. He offered her the same blade she gripped now, so she could touch the sky, like him. So she could one day save herself.

He had always been there. Always with her.

And then, in one flash of steel, he was gone¹⁵.

Son sacrifice n'est pas vain, puisqu'il permet à Dumai de rester en vie et de poursuivre le chemin de sa quête personnelle. La mort de Kanifa a également un impact sur la relation amoureuse naissante entre Dumai et Nikeya : libérées de sa présence (qui n'était pas incriminante, mais néanmoins empreinte de jugement), les deux femmes n'ont désormais que peu de personnes vers qui se tourner, et se rapprochent inexorablement.

Cette inversion du ressort narratif présente une double différence avec la fantasy traditionnelle ; non seulement le personnage masculin meurt pour permettre à l'héroïne de poursuivre sa quête, mais il le fait aussi de manière délibérée. *A Day of Fallen Night* inverse donc bien le ressort narratif, mais il se l'approprie pour en faire un motif propre à la fantasy lesbienne, dans lequel le personnage masculin se sacrifie au profit du personnage lesbien.

Une inversion similaire était déjà mise en place au sein de *The Priory of the Orange Tree*, et permettait ainsi à la relation lesbienne entre Sabran et Ead de se développer. L'histoire commençait pourtant de manière un peu plus classique. Sabran, reine de Inys et enchaînée par une obligation de produire une héritière, n'a d'autre choix que de se marier avec un homme. Son époux, Aubrecht II, meurt peu de temps après leur mariage, dans une attaque aussi fulgurante que violente. Paradoxalement, cet évènement tragique et les conséquences qui vont en découler vont permettre au personnage de Sabran de se libérer de sa contrainte maritale. La mort du personnage masculin n'est que la première étape du changement de Sabran. Alors que l'attaque contre son époux l'atteint de manière indirecte, une autre attaque va ensuite avoir des conséquences durables et directes pour elle et pour son héritage. En effet, pris en étau par un groupe de wyrms et soumise à un traumatisme indescriptible, Sabran fait une fausse couche qui la rendra par la suite stérile, anéantissant tout espoir de voir la lignée des reines Berethnet se poursuivre. Ces deux évènements marquent un virement capital dans la trajectoire de ce personnage qui va, en l'espace de quelques semaines, être libérée à la fois de sa contrainte maritale, mais également de son obligation d'enfanter. Forcée d'imaginer une alternative à une vie qui était déjà toute tracée pour elle, elle envisage alors son existence en dehors de cette pression sociétale, et est en mesure, pour la première fois de sa vie, de réaliser une réflexion

¹⁵ Samantha Shannon, *A Day of Fallen Night*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2023, p. 591.

introspective sur ses véritables désirs et ambitions. Le personnage de Sabran est alors affranchi de deux attentes traditionnelles liées aux femmes : celle du mariage, et de l'injonction à la maternité. À travers ce personnage, comme à travers celui de Dumai, une réflexion plus générale sur l'injonction à la maternité à laquelle sont confrontées les femmes de notre réalité extratextuelle est abordée, permettant de mettre à jour l'impact mental et la souffrance à laquelle peut mener cette injonction sur les individus.

C'est cette remise en question, certes violente et forcée, qui permet à ce personnage de découvrir son attirance pour Ead. Dans le cadre du personnage de Sabran, l'identité lesbienne ne peut exister qu'une fois libérée d'une union avec un homme. L'autrice inverse donc une nouvelle fois ce ressort narratif traditionnel, en sacrifiant le personnage masculin (qui était par ailleurs un personnage fort secondaire) au profit du personnage lesbien et de sa relation avec un autre personnage. Si la violence du monde fictionnel est bien présente, elle apparaît parfois comme un passage obligatoire, non plus un obstacle, mais une porte d'accès vers un autre futur possible. Dumai et Sabran sont deux personnages qui font l'objet d'attentes traditionnellement liées aux femmes monarques, celle de procréer pour poursuivre une lignée par exemple. Ici, la fantasy lesbienne détourne la violence dont elles pourraient faire l'objet en refusant de répondre à ces attentes, en l'exerçant plutôt sur les personnages secondaires masculins. Les personnages masculins sont sacrifiés au profit de l'intrigue, tandis que les personnages lesbiens ne sont plus inquiétés seulement pour avoir défié le rôle traditionnellement attendu d'elles.

Il y a donc non seulement une inversion de la hiérarchisation des genres, mais également un déplacement de la violence. Celle-ci s'exerce beaucoup plus directement sur les personnages masculins, et va par extension permettre aux personnages féminins et lesbiens de poursuivre leur quête.

Miroir des violences vécues par les personnes queers dans la réalité extratextuelle, sauf qu'ici, elle constitue non seulement une motivation supplémentaire (à l'instar du héros masculin encouragé par la mort du personnage féminin), mais également une porte d'accès vers un développement personnel certain. La violence n'agit plus comme fruit d'une société haineuse envers une personne n'entrant pas dans la norme, mais plutôt comme tremplin, insufflant à l'héroïne lesbienne la détermination et l'espace suffisants pour mener à bien sa quête. Notons cependant que ces deux ouvrages font partie d'un monde fictionnel utopiste, dans lequel les identités queers existent sans concession. La violence constitue néanmoins un moteur important dans les trajectoires de plusieurs personnages lesbiens de notre corpus, et apparaît comme un motif décisif dans la construction de nombre de leurs identités.

L'inversion des rapports amoureux traditionnels dans The Final Strife

Dans son roman *The Final Strife*, l'auteurice Saara El-Arifi n'inverse pas à proprement parler de ressort narratif traditionnel, mais une inversion des rapports amoureux se met bel et bien en place au sein du récit. Souvent représentées dans la littérature traditionnelle comme de simples passades, des courtes phases dans la vie des personnages féminins, les romances lesbiennes ne constituent bien souvent qu'une caractéristique excentrique d'un personnage, une anecdote qui sera perçue à travers le regard du personnage masculin pour éveiller un certain désir chez le lectorat (masculin lui aussi). Mais cette expérience de la sexualité lesbienne ne reste qu'au statut d'anecdote, tandis que la relation hétérosexuelle prend quant à elle la place principale. Ce motif récurrent en fantasy traduit l'injonction à la relation hétérosexuelle à l'œuvre dans notre société. Si de brèves entorses à la norme peuvent être acceptées, elles le sont seulement parce que le personnage féminin rentre toujours sur le droit chemin – à savoir l'hétérosexualité. Le poids de l'amour romantique hétérosexuel pèse donc fortement sur les personnages féminins, et perpétue ainsi des récits qui placent la relation hétérosexuelle comme l'idéal à atteindre :

En ce qui concerne, plus précisément, les trajectoires narratives des personnages féminins, DuPlessis identifie la formation du couple hétérosexuel (script hétérosexuel) comme l'objectif socialement acceptable à atteindre pour les jeunes protagonistes féminines [...]. Pilier de la reproduction du système idéologique dominant de l'époque, le couple hétérosexuel est, en ce sens, une manière de maintenir l'ordre social dans la fiction même¹⁶.

En fantasy traditionnelle, la relation hétérosexuelle apparaît ainsi comme l'ultime objectif. *The Final Strife* va justement prendre le contrepied de ceci, en faisant de la relation hétérosexuelle entre Sylah et Jond une simple passade, avant l'aboutissement de la relation amoureuse lesbienne. Le texte explicite clairement la disparité de sentiments entre ces deux personnages, puisque Jond semble plus attaché à Sylah qu'elle ne l'est à lui. Un passage du récit démontre cette disparité, alors que les deux personnages ont une relation sexuelle : « “I love you,” he murmured into her ear. “I love you, I love you, I love you.”¹⁷ » Alors que le personnage exprime ses sentiments envers elle, Sylah ne semble pas ressentir la même chose : « A small smile lingered on her lips. She'd needed this. It had been two mooncycles since she'd bedded anyone, and the release had been satisfying, if brief¹⁸. » Sylah envisage, à ce moment du récit, la relation avec Jond d'un point de vue purement charnel, et son désir sexuel n'équivaut pas à son désir romantique. Cela va être confirmé un peu plus tard dans le roman, alors que Sylah réalise qu'elle ne ressent rien, romantiquement parlant en tout cas, pour

¹⁶ Pascale Laplante-Dubé, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷ Saara El-Arifi, *The Final Strife*, Londres, HarperVoyager, 2023, p. 232.

¹⁸ *Ibid*, p. 233.

Jond, mais qu'elle se sent plutôt enfermée dans cette relation : « The safety of his arms wrapped around her. Strong and protective like the walls of the Sanctuary, of the home she had grown up in, with him by her side. An errant thought crossed her mind: *was this what it was like to be trapped within those four walls of the cell?* ¹⁹ » Les quatre murs réfèrent ici à l'Épreuve de l'Esprit, pendant laquelle les participants doivent rester enfermés le plus longtemps possible dans une cellule exigüe, le dernier à en sortir étant le vainqueur. Au même moment, alors que Sylah et Jond partagent le même lit, Anoor est enfermée dans cette cellule, luttant contre sa terreur pour ne pas en sortir et espérer remporter la compétition. Sylah fait donc un parallèle entre cet enfermement d'Anoor et celui qu'elle ressent au sein des bras de Jond.

Plus tard, alors qu'une confrontation éclate entre elle et Jond, Sylah prononce cette phrase : « You're my Akoma, I grant you that, but you're not my heart²⁰. » La symbolique autour du terme de l'Akoma prend ici alors tout son sens. Désignant la valve la plus importante du cœur, ce terme était utilisé par Jond comme désignateur de l'être aimé, avant d'être repris machinalement par Sylah. Mais une valve, aussi importante soit-elle, n'équivaut pas au cœur dans son entièreté, et c'est précisément cette différence qui oppose Anoor et Jond dans l'esprit de Sylah : aussi important qu'il soit pour elle, Jond n'est pas sur le même niveau de sentiments qu'Anoor. Dans ce contexte, c'est la relation hétérosexuelle qui devient une passade, caractérisée par une forme de satisfaction du désir charnel sans jamais dépasser les limites de l'amour romantique (dans le cas du personnage lesbien). Une fois cette relation expérimentée puis dépassée, la relation lesbienne bénéficie de tout l'espace nécessaire à sa réalisation.

Le travestissement du mariage traditionnel dans She Who Became The Sun

Le personnage de Zhu permet de mettre au premier plan une autre perspective qu'il est possible de retrouver à de nombreuses reprises au sein de la fantasy lesbienne, celle de la fluidité du genre. Comme nous avons pu l'observer plus haut, la présence des personnages non binaires est plus importante en fantasy lesbienne contemporaine qu'en fantasy traditionnelle et qu'en fantasy lesbienne du XX^e siècle. À travers ces représentations, les auteur·ices questionnent la potentialité performative du genre, et jouent ainsi sur une idée de construction-déconstruction. Cette idée de performativité du genre a notamment été théorisée par Judith Butler dans son ouvrage *Trouble dans le genre*.

La mort d'un personnage masculin constitue également un virage important dans *She Who Became The Sun*. En effet, Ma Xiuying est, au début du récit, prisonnière de fiançailles

¹⁹ Saara El-Arifi, *op. cit.*, p. 357.

²⁰ *Ibid*, p. 394.

auxquelles elle n'a pas consenti. Promise à Little Guo depuis son plus jeune âge, elle ne représente qu'un pion dans l'échiquier politique de son père puisque cette alliance a pour ambition de renforcer les liens entre leurs deux familles. Malgré la mort de ce père, les fiançailles ne sont pas annulées, et la position de Ma Xiuying apparaît comme une matérialisation de sa position en tant que femme dans la société du récit. Sans pouvoir ni repères, elle évolue seule dans une société et auprès d'individus qui ne lui accordent pas le même respect qu'aux hommes. Si son mariage avec Little Guo ne présageait pas de changement quant à cette existence opprimée, la mort de ce dernier va précipiter le destin de la jeune femme vers celui de Zhu, qui va alors non seulement lui révéler sa véritable apparence, mais également la demander en mariage. Bien que cette transition soit seulement permise par l'exercice d'une violence extrême (Little Guo étant mort écartelé par l'ordre du Premier Ministre, sous les yeux de Ma), elle témoigne d'un changement de paradigme capital dans l'histoire, à la fois pour le personnage de Ma Xiuying, mais également, et surtout, pour Zhu. En effet, afin de gagner la confiance de Ma, Zhu se voit dans l'obligation de lui révéler que ses habits de moine ne cachent pas le corps d'un homme. Cet acte a une double importance : il scelle définitivement la confiance durable entre les deux personnages, tout en signifiant aux lecteur·ices que leurs suspicions quant à l'identité de Zhu s'avèrent fondées. Le récit met en effet en place, tout au long de la première partie du récit, des indices permettant de penser que Zhu n'est ni une femme, ni un homme, mais une personne non binaire. Mais cette identité étant virtuellement inexistante dans le contexte du récit, Zhu n'a jamais pu conscientiser cet aspect d'elle-même ni même comprendre son mal-être. Avec cette scène, les lecteur·ices découvrent pour la première fois le corps de Zhu à travers les yeux d'un autre personnage, qui, loin d'en être dégoûté, va immédiatement comprendre que ce qu'il voit n'est pas anormal, bien qu'inhabituel, mais est plutôt le signe d'une nouvelle possibilité. Ma comprend également qu'elle n'a devant ses yeux ni une femme, ni un homme, mais un être à part ; sans être capable de conscientiser non plus l'identité non binaire de Zhu, elle est le tout premier personnage à voir cette caractéristique, cette identité, non comme un frein et une anomalie, mais comme une force.

Now, as she looked at the person standing before her in a body like her own, she saw someone who seemed neither male nor female, but another substance entirely: something wholly and powerfully of its own kind. The promise of difference, made real. With a sensation of vertiginous terror, Ma felt the rigid pattern of her future falling away, until all that was left was the blankness of pure possibility²¹.

²¹ Shelley Parker-Chan, *She Who Became The Sun*, Londres, Mantle, 2021, p. 254.

Cette scène constitue un des principaux pivots du récit, puisque c'est à travers la découverte d'une identité hors de la norme que le personnage de Ma va comprendre qu'un autre futur est possible pour elle. Parallèlement à cela, Zhu va voir dans les yeux de Ma un certain désir, ou en tout cas la promesse certaine d'un désir prochain. Pour la première fois, ce corps qu'elle cherche à dissimuler depuis son enfance apparaît comme désirable. À travers cette union, *She Who Became The Sun* développe également la question du désir anticonformiste : dans le contexte de cette société fictionnelle, Ma ne devrait vraisemblablement pas éprouver de désir pour un corps qui ressemble tant au sien. Mais c'est pourtant bien cet aperçu qui fait naître en elle un tel désir. Le corps non binaire (un corps qui s'inscrit intrinsèquement en dehors de la norme) est ici désiré sans concession, de la même manière que pourraient l'être les corps hétérosexuels.

La mort du personnage masculin apparaît donc une nouvelle fois comme le catalyseur du changement de trajectoire des personnages féminins, et de leur nouvelle agentivité. En étant arrachée par la violence à un futur mariage oppressant, Ma va accéder à une position beaucoup plus importante, à travers un mariage dans lequel sa voix va compter tout autant que celle de Zhu. Ma apparaît en effet comme le pendant bienveillant de Zhu, et c'est justement ce trait de caractère, capable de contrebalancer le penchant noir de cette dernière, qui fait de cette union sa force. Ma gagne donc en agentivité puisque sa parole et son opinion sont importantes pour Zhu, elle accède donc à un pouvoir politique sans précédent pour une femme (même si ce pouvoir reste caché aux yeux de tous.)

Ici, la violence extrême est déplacée de la même manière que dans *A Day of Fallen Night* ou *The Priory of the Orange Tree*. Cette violence est non seulement déplacée, mais elle ne s'exerce plus entre le masculin et le féminin : c'est en effet les agents masculins du récit qui vont recevoir cette violence frontalement, tandis que les agents féminins et lesbiens vont se servir de cette violence comme d'un nouveau moteur pour une plus grande agentivité.

Les pensées personnelles de Ma lors de son mariage avec Zhu traduisent bien cette nouvelle trajectoire qui se met en place : « She'd spent her whole life anticipating marriage as a duty, never dreaming for a moment that it could be an escape²². » *She Who Became The Sun* subvertit ici la tradition du mariage en alliant deux personnages qui, au sein d'une union hétérosexuelle traditionnelle, n'auraient jamais pu rêver de tant d'agentivité. Loin d'être une simple parodie ou copie d'un mariage hétérosexuel, cette union montre en réalité une alternative possible pour Zhu et Ma, symbole d'une résilience et d'une résistance propre aux identités queers.

²² Shelley Parker-Chan, *op. cit.*, p. 273.

Abolition de la hiérarchisation selon les genres

L'identité lesbienne, au sein du récit et par son existence même, remet en cause des structures de domination (de notre société extratextuelle, mais également de celle du monde fictionnel dans lequel elle se déploie) et des structures narratives traditionnelles. En inversant la hiérarchisation des genres, la fantasy lesbienne permet au personnage lesbien de s'inscrire, et de se construire, en dehors de sa relation avec le masculin. Manon Berthier dit ceci : « en tant que héros d'un mini-récit qui remet en cause le système sexe/genre, chaque version du sujet lesbien déplace la position structurelle qui a contraint les femmes à une relation d'opposition vis-à-vis des hommes²³. » Nous évoquons au début de cette partie les deux types de personnages en fantasy traditionnelle, entre le sujet désirant (le personnage masculin) et l'objet désiré (le personnage féminin). À travers l'étude des quatre exemples cités plus haut, nous pouvons voir que les personnages lesbiens modifient cette structure traditionnelle, pour créer une toute nouvelle forme de récit. En inversant la hiérarchisation des genres, les auteur·ices sortent également les identités lesbiennes de l'objectivisation qui les caractérisait dans la fantasy traditionnelle. Les personnages féminins et lesbiens deviennent, en fantasy lesbienne, à la fois sujets désirants et désirés. S'il existe encore bien des rapports de force au sein des récits, ceux-ci ne s'exercent dès lors plus à travers une hiérarchisation entre le masculin et le féminin.

Dans ce même article, Manon Berthier explique que : « le sujet lesbien transgresse les frontières du genre et agrandit ainsi l'espace traditionnellement accordé aux personnages féminins²⁴ ». En effet, en subvertissant les structures narratives traditionnelles, la fantasy lesbienne permet aux personnages féminins, lesbiens ou non, de gagner en agentivité. Cette notion est particulièrement importante dans la compréhension des identités lesbiennes en fantasy anglophone. Si la mort d'un personnage masculin, l'inversion des rapports amoureux ou bien encore le travestissement du mariage traditionnel constituent plusieurs stratégies mises en place dans quatre des romans de ce corpus, ces motifs sont loin de représenter l'entièreté des stratégies mises en place au sein de la narration pour faire gagner les personnages lesbiens en pouvoir d'action.

Bien entendu, permettre une nouvelle agentivité aux personnages féminins et lesbiens ne signifie pas seulement représenter des femmes fortes. En fantasy lesbienne, toutes les femmes ont leur place, et nous pouvons alors remarquer une plus grande variété de personnalités et de trajectoires. Comme l'explique André-Philippe Lapointe : « leurs failles viennent interroger

²³ Manon Berthier, *op. cit.*

²⁴ *Ibid.*

tant les enjeux du pouvoir que les représentations de la supériorité – nous aidant au passage à réfléchir aux nôtres²⁵. » Dumai of Ipyeda va par exemple s’interroger sur son statut d’héritière au trône et sur son obligation à enfanter un héritier, interrogation que nous allons également retrouver dans *The Priory of the Orange Tree* avec le personnage de Sabran. *The Final Strife* interroge pour sa part le poids de l’amour romantique hétérosexuel, et explore les possibilités d’un amour lesbien transgressif, non pas parce qu’il est lesbien, mais parce qu’il remet en cause les rapports de classe du monde fictionnel. *She Who Became The Sun* quant à lui la place des femmes au sein d’une société patriarcale et hétéronormée, et place les identités lesbiennes et non binaires au centre de la narration, pour en faire une figure qui évoque le désir et qui, par ce même désir, fait accéder le personnage féminin à un destin plus grand.

La fantasy lesbienne inverse donc la hiérarchisation des genres, jusqu’à l’abolir : les rapports de force au sein de la narration ne vont plus seulement être dictés par le genre des personnages, mais par d’autres facteurs. Les personnages lesbiens sortent donc de l’effacement dont ils étaient souvent l’objet, et ne constituent plus une impossibilité logique. Mais comment l’identité lesbienne est-elle conscientisée au sein du monde fictionnel ? Nous le verrons, cette conscientisation n’est pas toujours abordée de la même manière selon le type de monde fictionnel.

De la binarisation à la fluidité du genre

Avant d’aborder cette question de la conscientisation plus en avant, il convient de donner une perspective comparative à la partie qui vient d’être traitée. Comme il a été donné de voir, là où la fantasy traditionnelle enfermait la figure lesbienne dans une impossibilité logique, la fantasy lesbienne (que ce soit celle fin XX^e et début XXI^e siècle, ou celle d’aujourd’hui) permet un double détachement. À la fois de la figure traditionnelle de la femme en fantasy, mais également de l’invisibilisation des identités lesbiennes. Ce détachement est permis par la réappropriation et la réinvention de structures narratives existantes, et permet à la lesbienne de sortir de l’impossibilité logique.

L’autre élément qui permet à la fantasy lesbienne de se détacher de la fantasy traditionnelle est l’inversion de la hiérarchisation des genres. Rappelons-le, la fantasy traditionnelle est construite sur une binarisation genrée entre le masculin et le féminin, qui oppose ainsi un sujet actif et désirant (le personnage masculin) et un objet passif et désiré (le personnage féminin).

²⁵ André-Philippe Lapointe, *La représentation d’une supériorité indéniable chez les Adem, société matriarcale*, p. 349, dans Marie Lucie Bougon, *et al.*, *Fantasy & Féminismes, aux intersections du/des genre(s)*, Chambéry, Éditions ActusSF, coll. « Les 3 Souhais », 2023.

Cette binarisation exclut bien entendu toute identité de genre différente. La fantasy lesbienne fin XX^e et début XXI^e sort de cette stricte binarisation, et permet d'intégrer l'identité lesbienne au cadre extraordinaire permis par le genre de la fantasy. Il est en effet plus facile pour les auteur·ices de rompre avec certaines normes sociales si les lecteur·ices peuvent admettre certaines transgressions. Il y a donc une inversion du panel de personnages, avec plus de personnages féminins et lesbiens avec notamment des rôles dominants. Cependant, la fantasy lesbienne fin XX^e et début XXI^e siècle s'appuie encore beaucoup sur des structures traditionnelles, et véhicule encore des archétypes stéréotypés. La fantasy lesbienne contemporaine inverse totalement la binarisation des genres, et place les personnages féminins et lesbiens dans des rôles dominants tout en reléguant les personnages masculins à des rôles secondaires. Sans le poids de la hiérarchisation du masculin et du féminin, les personnages lesbiens gagnent en agentivité, et ont la possibilité de se construire en dehors de leur rapport au masculin : ils deviennent des agents actifs du récit.

La fantasy lesbienne va également prendre appui sur des structures narratives préexistantes en fantasy traditionnelle, mais en les inversant totalement, à travers notamment l'inversion de schémas narratifs tels que la mort du personnage féminin (ou lesbien) et son effacement de la sphère sociale. En fantasy lesbienne, une inversion place la mort du personnage masculin comme catalyseur d'agentivité pour le personnage lesbien. Cette mort comme catalyseur, qui peut être le fruit d'un sacrifice volontaire, montre une inversion et surtout une réappropriation d'un ressort narratif traditionnel pour en faire un motif propre à la fantasy lesbienne. Cette réappropriation offre également aux personnages féminins et lesbiens la possibilité d'aller à l'encontre du rôle attendu d'elles.

Les rapports amoureux constituent également un point de différence entre la fantasy traditionnelle et la fantasy lesbienne. La romance lesbienne, quand elle existe en fantasy traditionnelle, reste à l'état de passade, d'anecdote dans la vie d'un personnage. Cette anecdote nourrit souvent une objectification de la part du lectorat, et le personnage retourne quant à lui à un schéma hétérosexuel. En fantasy lesbienne fin XX^e et début XXI^e, les relations lesbiennes ne sont pas encore complètement généralisées. Mais en fantasy contemporaine, les rapports amoureux traditionnels sont inversés, et c'est la relation hétérosexuelle qui devient une passade dans la vie des protagonistes, tandis que la relation lesbienne est une finalité (lorsqu'il y a une romance lesbienne).

À partir de ces éléments, la fantasy lesbienne contemporaine s'éloigne diamétralement à la fois de la fantasy traditionnelle, mais également de sa prédécesseuse, la fantasy fin XX^e et début XXI^e siècle. Elle ne dépasse plus seulement la hiérarchisation selon les genres, mais elle l'abolit

totale, et met en place une fluidité du genre qui permet également aux identités non binaires et autres d'exister au sein du récit. Les personnages lesbiens ne sont plus objectifiés, et deviennent des sujets à la fois désirants et désirés. Cette réciprocité du désir était déjà amorcée en fantasy lesbienne fin XX^e et début XXI^e, notamment avec l'instauration d'une forme de *safe place* au travers de la relation lesbienne. Dans les deux cas, la relation lesbienne est consentie. Dès lors, les rapports de force entre les personnages ne sont plus seulement dictés par le genre, mais par d'autres facteurs.

LE MONDE FICTIONNEL, MIROIR ASSUMÉ OU LOINTAIN REFLET DE NOTRE SOCIÉTÉ ?

De la même manière que le contexte dans lequel nous évoluons contribue à construire notre identité propre, le contexte dans lequel se meuvent les personnages d'un récit va être d'une importance capitale, à la fois pour leur construction personnelle, mais aussi dans la compréhension que vont s'en faire les lecteur·ices. En fantasy lesbienne, les personnages lesbiens, et plus généralement les personnages queers, ont la possibilité de se construire librement, dans les limites de la diégèse imposée par les auteur·ices. En effet, la fantasy lesbienne entre en opposition par rapport à la fantasy traditionnelle en refusant les structures narratives qu'elle imposait, permettant ainsi plus de liberté pour les auteur·ices dans leur construction des personnages lesbiens et queers de leurs récits. À travers cette nouvelle forme de récit, deux positions se dégagent dans la construction des mondes fictionnels et de l'évolution des personnages lesbiens dans leur sillon. La première consiste en la reproduction, au sein du récit, des mécanismes de domination inhérents à notre réalité. Certain·es auteur·ices font le choix d'inscrire leur intrigue dans un système patriarcal dominant, qui perpétue par extension des normes hétéronormées et excluantes de toute identité de genre et sexualité autres. Dans ce cas-là, l'identité lesbienne demeure une transgression de la norme dominante à l'œuvre dans la narration. L'autre position, plus rare, consiste à s'éloigner de cette réalité extratextuelle, en inscrivant le récit dans une forme d'utopie queer. Dans les mondes fictionnels correspondants à cette démarche, les normes hétéronormées sont devenues caduques – ou n'ont simplement jamais existé – et chaque individu a l'opportunité d'exister pour ce qu'il est, sans compromis.

À travers ces deux positions en apparence contradictoires, la fantasy lesbienne rompt avec la fantasy traditionnelle en mobilisant pleinement son potentiel de redéfinition du réel. Ceci va être rendu possible par la réflexion double qu'elle propose aux lecteur·ices, à la fois sur le passé, mais également sur le présent. Elle rompt en cela avec le statu quo que met en place la fantasy traditionnelle et qui, comme nous le verrons, enferme le lectorat dans une position passive et n'amène pas à la réflexion sur la réalité extratextuelle. Pour étudier le rapport de la fantasy lesbienne à cette réflexion sur la réalité, nous nous référerons au travail de Kathryn Hume sur les différentes catégories de réception de la littérature, avec un intérêt tout particulier pour les littératures de vision et de révision²⁶. De la même manière que Kathryn Hume postule que certaines œuvres littéraires peuvent influencer la réponse de ses lecteur·ices, et ainsi les pousser vers des formes d'action plus globales, notre étude cherche à comprendre si le genre de la

²⁶ Kathryn Hume, *op. cit.*, p. 56.

fantasy lesbienne porte en son sein même cette volonté progressiste, et de quelles manières celle-ci peut se retranscrire au sein des œuvres littéraires de notre corpus.

Le pacte de lecture

Une des caractéristiques constitutives de la fantasy est sa capacité à intégrer son intrigue au sein de ce que l'on appelle un monde fictionnel. C'est en tout cas de cette manière que la critique actuelle envisage les œuvres fictionnelles de ce genre, ou, plus rarement, comme autant de « mondes possibles narratifs²⁷ ». Comme mentionné plus haut, la fantasy repose sur un paradoxe fondateur, c'est-à-dire sur une entente et une fluidité relative entre les lecteur·ices, leur horizon d'attente et l'œuvre en elle-même. Les auteur·ices de fantasy doivent alors mettre en place différentes stratégies pour rendre leur monde fictionnel crédible, tout en se détachant suffisamment de notre réalité extratextuelle pour que leur récit ne souffre pas de comparaison avec celle-ci. C'est ce paradoxe qui permet à la fantasy d'exister, et qui pose alors la question de la vraisemblance : comment rendre crédible un monde fictionnel que les lecteur·ices savent déjà être factice ? Une forme de pacte de lecture se met en place entre l'auteur·ice et ses lecteur·ices, celui d'accepter ce qui ne saurait l'être au sein de notre réalité extratextuelle. Umberto Eco définit le monde fictionnel littéraire comme : « décrit par une série d'expressions linguistiques que les lecteurs sont tenus d'interpréter comme s'ils se réfèrent à un possible état de choses [...] constitué d'individus dotés de propriétés », ce à quoi Anne Besson ajoute qu'elles sont elles-mêmes : « gouvernées par certaines lois²⁸. » Cette acceptation mène ainsi à un constant requestionnement du lecteur, qui remet en cause ses évidences, ses valeurs, ses certitudes, pour mieux entrer dans les mondes fictionnels que construit la fantasy. Il s'agit ici d'une forme de redéfinition du monde, qui ne doit cependant pas dépasser certaines limites. En effet le monde fictionnel doit, en permanence, jouer entre la vraisemblance et l'inconnu et, comme l'explique Anne Besson, entre le réel et l'irréel²⁹. Dans ce sens, la notion de « monde » permet, comme l'explique Anne Besson dans son ouvrage *La Fantasy*, : « de poser la cohérence perceptuelle, tout en esquivant en partie la confrontation directe à un monde de référence actuel ou réel³⁰ ».

Cet enjeu de la vraisemblance apparaît fondamental dans la construction des mondes fictionnels en littérature de fiction, et c'est ainsi que Richard Saint-Gelais, cité par Anne

²⁷ Anne Besson, *op. cit.*, p. 143.

²⁸ *Ibid.*, p. 143.

²⁹ *Ibid.*, p. 23.

³⁰ *Ibid.*, p. 23.

Besson, théorise la notion de « réajustements encyclopédiques³¹. » Pour lui, le réajustement encyclopédique mis en place par le récit constitue une des principales manières de rendre le monde fictionnel tangible et vraisemblable, tout en étant une porte d'entrée fondamentale pour les lecteur·ices. Ce réajustement prend alors justement la forme de ce que Saint-Gelais appelle une *xéno-encyclopédie*, et que Anne Besson qualifie de : « développements de toponymie, lexiques, chronologies, bibliographies³². » Le genre de la fantasy va donc se constituer tout un lexique, et parfois même un langage, dans le but de renforcer la profondeur d'un monde fictionnel, et pour en garantir la croyance de la part des lecteur·ices. La distanciation avec notre réalité extratextuelle est donc de mise, et pour être vraisemblable, un monde fictionnel doit savoir jouer avec certains codes. Ainsi, la fantasy ne met pas seulement en scène un état de choses possible, mais non avéré : cet état de choses prend bel et bien la forme d'un *monde*.

Dans son ouvrage, Anne Besson exprime la dualité des mondes fictionnels, en les qualifiant d' : « une proposition d'enclaves parallèles et concurrentes de notre réalité, à la densité maximale et à l'attirant (et illusoire) infini³³ ». Le genre de la fantasy, en rendant possible le déploiement d'un nombre illimité de mondes, permet par ce biais une multiplicité fictionnelle tout à fait impressionnante. Cette multiplicité fictionnelle donne lieu à un nombre important de différentes combinaisons narratologiques.

La fantasy lesbienne explore pleinement cette multiplicité fictionnelle à son avantage, mais d'une manière différente que la fantasy traditionnelle. Comme nous l'avons expliqué plus haut dans notre partie sur la fantasy traditionnelle, celle-ci mobilise le monde fictionnel pour évoquer un rapport nostalgique au passé. Dans son article *Why We Need Dragons: The Progressive Potential of Fantasy*, Daniel Baker évoque la figure de J. R. R. Tolkien, figure de proue de ce mouvement nostalgique pour un passé révolu. Pour lui, le monde fictionnel de *The Lord of the Rings* se construit sur la base d'une utopie conservatrice et réactionnaire. À l'inverse d'une utopie progressiste, celle-ci va prendre pour appui un passé révolu fantasmé, préindustriel dans le cas de Tolkien :

In *The Lord of the Rings*, Tolkien realized a vision of a world beyond (or behind) the mechanized, war-torn reality he knew. Though his stance is “much closer to ‘wouldn't it be nice if this were true’ or ‘I would rather find this true than what I see everyday’” (Hume 47), his medieval, honor-bound, deathless Middle-earth is not therefore less Utopian, but a specifically nostalgic, golden-age, and reactionary utopian form. It becomes dangerously naive. The impulse behind it becomes not so much a desire to create a “better” world but to escape into a pre-industrial landscape: it turns aside from the deep-rooted structural problems of post-global conflict modernity in favor of the perceived simplicity of pastoral Hobiton, colonial Gondor, and immortal Valinor. This impulse is reactionary and therefore problematic.

³¹ Anne Besson, *op. cit.*, p. 23.

³² *Ibid.*, p. 24.

³³ *Ibid.*, pp. 143-144.

As the progenitor of “sword-and-sorcery”, Tolkien set the great majority of the genre on a seductive path, a path to the status quo³⁴.

Cette position nostalgique face au passé conduit donc à ce que Baker appelle le *status quo*, et est particulièrement tangible lorsqu’il s’agit d’ouvrage s’inspirants d’un hypotexte médiéval. Anne Besson mentionne également ce rapport nostalgique au passé dans son ouvrage *La fantasy*, et convoque la raison d’un tel retour à celui-ci :

[...] l’attirance pour le Moyen Âge relève également d’une construction imaginaire qui fait de cette époque l’incarnation dernière, et donc idéalement précieuse et fragile, d’un monde intact et préservé. Nature préservée, mais surtout rapport de l’homme à celle-ci, fantasmé sur le mode d’une union avant la séparation dont nous serions aujourd’hui les victimes ; c’est donc de sacré dont il est question, sous une forme fondamentale : l’inscription de l’homme dans le monde comme enchantement³⁵.

C’est contre ce statu quo, cette forme d’immobilisme qui ne requiert aux lecteur·ices aucune redéfinition de leur réalité extratextuelle, que la fantasy lesbienne cherche à s’inscrire. Bien que s’appuyant sur des structures narratives préexistantes, elle va néanmoins proposer une autre vision possible ; c’est en ce sens qu’elle possède un puissant potentiel de redéfinition du monde réel, à travers les représentations qu’elle véhicule.

C’est ce que Daniel Baker appelle le *potentiel progressiste* de la fantasy ; en mêlant des éléments à la fois du passé, du présent et du futur de manière simultanée, la fantasy est à même de porter des réflexions sur notre réalité extratextuelle en s’inspirant d’un passé révolu. La différence fondamentale avec la fantasy traditionnelle réside dans la rupture avec le statu quo dont nous parlions plus haut. Ce n’est pas un retour au passé révolu qui intéresse les auteur·ices de fantasy lesbienne, il s’agit en effet plutôt d’en tirer, comme explique Daniel Baker, des leçons pour le futur. Chacun des ouvrages de notre corpus va donc prendre appui sur un certain passé, médiéval notamment, en en extrayant l’essence principale pour par la suite formuler une critique de notre société extratextuelle à travers celle-ci. C’est ainsi que la fantasy lesbienne, en mobilisant son potentiel progressiste, propose une réflexion double ; à la fois sur un passé illusoire, et sur un présent que les lecteur·ices sauront reconnaître. Cette réflexion double est aussi souvent à l’origine d’une interrogation plus poussée sur les alternatives possibles du futur.

Kathryn Hume, dans son ouvrage *Fantasy and Mimesis, Responses to Reality in Western Literature*, aborde également cette caractéristique possible de la littérature de fantasy. Dans son étude, elle relève les quatre manières différentes dont des œuvres littéraires peuvent approcher la notion de réel, et les classe ainsi ; *literature of illusion*, *literature of vision*, *literature of revision* et *literature of disillusion*. Les catégories *literature of vision* et *literature of revision*

³⁴ Daniel Baker, *op. cit.*, p. 439.

³⁵ Anne Besson, *op. cit.*, p. 155.

sont celles qui nous intéressent le plus, puisqu'elles corroborent le potentiel progressiste de la fantasy de Daniel Baker. Kathryn Hume explique :

Literature of vision [...] invites us to experience a new sense of reality, a new interpretation that often seems more varied and intense than our own. Instead of turning our backs on everyday reality, as we do when seeking illusion, we absorb a new vision. [...] This literature is expressive: the author often pours forth a passionate protest and invites us to join in his fervor. [...] Literature of vision aims to disturb us by dislodging us from our settled sense of reality, and tries to engage our emotions on behalf of this new version of the real.

Whereas literature of vision offers us a new reality for consideration, *literature of revision* [...] lays plans for revising reality, for shaping futures. These two categories, vision and revision, relate to each other as the opposite ends of a continuum. At the one end, the author expects only reaction; at the other, he strives to push the reader from passive agreement to action. [...] As the vehicle for fable or satire, as a source of expressive metaphors, fantasy is a potent device for convincing an audience not just to agree but to act. Like literature of vision, such didactic literature strives to engage us, but unlike it, the aim is not so much to disturb us as to offer the eventual comfort of order, of a program, of decisions made and rules laid down. It offers us the emotional pleasures of absolutes³⁶.

Comme l'explique Kathryn Hume, la littérature de vision propose aux lecteur·ices une nouvelle version du réel, tandis que la littérature de révision cherche à amener les lecteur·ices vers une nouvelle interprétation de leur réalité. La différence entre ces deux littératures se situe dans leur réception : l'une cherche à provoquer une « réaction », et l'autre a l'ambition plus vaste de provoquer le lectorat à entreprendre une action. Alliée au genre de la fantasy, ces deux littératures peuvent non seulement provoquer de fortes réactions chez le lectorat, mais peuvent également transformer cette réaction en pouvoir d'action.

C'est précisément cette perspective-là de la fantasy lesbienne contemporaine que nous cherchons à étudier ici. Comme il a pu être montré dans la première partie de cette étude, la fantasy lesbienne revendique souvent une portée politique plus générale. La suite de cette analyse va s'attacher à comprendre de quelle manière cette volonté progressiste est retranscrite au sein des œuvres littéraires de notre corpus.

Comme nous l'avons brièvement abordé en début de partie, deux positions sont possibles en fantasy lesbienne lorsqu'il s'agit de représenter les identités queers : la reproduction des discriminations ou l'utopie queer. La conscientisation de l'identité lesbienne ne sera pas la même en fonction de la position choisie. Cette partie aura donc pour ambition d'étudier la question de la conscientisation de l'identité lesbienne au sein du récit, et de chercher à comprendre de quelle manière le monde fictionnel influence cette conscientisation. L'analyse de cette conscientisation nous permettra de déterminer si la fantasy lesbienne contemporaine s'inscrit en continuité avec sa prédécesseuse, ou si au contraire elle s'en éloigne.

³⁶ Kathryn Hume, *op. cit.*, p. 56.

Une conscientisation différente

Comme nous l'avons auparavant exposé, deux types de mondes fictionnels coexistent au sein de la fantasy lesbienne ; ceux qui reflètent notre réalité extratextuelle en reproduisant les discriminations liées au genre et à la sexualité, et ceux qui s'en écartent en intégrant des pratiques et identités diverses au sein de leur univers. Tandis que l'un va plutôt opter pour la mimésis, l'autre va se replier sur l'utopie, et bien que ces deux approches soient radicalement différentes dans leur forme, elles partagent un objectif commun. Celui de rendre compte des injustices vécues par les personnes ne se conformant pas à la norme hétérosexuelle et de leur criminalisation, ainsi que de proposer des alternatives à cette norme. Bien que similaires dans leur ambition, ces deux approches vont avoir différentes manières d'introduire les identités lesbiennes et queers au sein de leurs mondes fictionnels.

La différence la plus parlante se situe justement au niveau de la question de l'identité même. En effet, selon un monde fictionnel qui reflète les discriminations, ou un monde fictionnel qui les inscrit dans la norme, la conscientisation de l'identité lesbienne ne sera *de facto* pas la même. De la même manière qu'un environnement sain et acceptant va favoriser la découverte d'une identité queer au sein de notre société, un monde fictionnel ayant établi à l'état de norme ces identités favorise une conscientisation antérieure au début du récit. À l'inverse, beaucoup d'individus de la communauté LGBTQ+ témoignent d'une difficulté à conscientiser leur identité en raison d'un environnement malsain ; ce même phénomène se retrouve retranscrit dans les trajectoires des personnages queers qui évoluent dans un monde fictionnel choisissant la mimésis.

Nous examinerons tout d'abord le type de monde fictionnel se calquant sur notre réalité extratextuelle, et choisissant ainsi de reproduire les discriminations liées au genre et à la sexualité, en particulier envers les identités lesbiennes. Parmi les œuvres de notre corpus, deux mondes fictionnels reproduisent entièrement un tel schéma ; celui de *The Jasmine Throne*, et celui de *She Who Became The Sun*. Les autres œuvres du corpus présentent le plus souvent un rapport plus nuancé aux identités queers, et seulement un monde fictionnel, celui de la saga *The Roots of Chaos*, met en place une forme d'utopie queer³⁷.

De quelle manière un monde fictionnel reflétant les discriminations de notre réalité extratextuelle va-t-il influencer la construction des personnages queers au sein de la narration ? Pour répondre à cette question, nous analyserons plus en avant la conscientisation de l'identité lesbienne à travers les exemples de *The Jasmine Throne* et de *She Who Became The Sun*, qui

³⁷ À titre de rappel, des résumés de chaque ouvrage sont disponibles en annexe.

inscrivent tous les deux leur intrigue dans un monde fictionnel qui reproduit les discriminations à l'égard des identités lesbiennes et queers.

La conscientisation lesbienne « classique »

Que constitue une conscientisation classique ? Nous entendons par conscientisation le processus entre la découverte et l'acceptation de l'identité lesbienne. Se découvrir et s'accepter en tant que sujet lesbien n'est pas toujours une démarche facile dans le parcours de nombreux·ses individu·es. Dans le contexte de notre société actuelle, qui fait peser une injonction à l'hétérosexualité sur toutes les femmes, il apparaît souvent difficile pour une personne de conscientiser cette partie d'elle-même sans le moindre obstacle. Comme l'explique Natacha Chetcuti dans *Se dire lesbienne*, une grande partie de la recherche autour des identités lesbiennes cherche à : « comprendre et montrer comment certaines femmes se mettent en mouvement et entrent dans un processus de déshétérosexualisation³⁸. » La découverte du lesbianisme apparaît en effet plutôt comme une forme de déconstruction que de construction : dès les premiers doutes quant à son identité, il ne s'agit pas seulement de se comprendre lesbienne, mais surtout d'accepter le fait de ne pas être hétérosexuelle. De forts stigmates entourent toujours les existences queers, et se construire en dehors de la norme de cette manière constitue un défi important.

Cette conscientisation de l'identité lesbienne, qui apparaît presque déstructurée (puisqu'elle demande avant tout de la déconstruction), va être retranscrite au sein des récits et va contribuer à la mise en place d'une forme de schéma narratif répétitif. Comme il nous a été donné de voir dans notre partie sur la fantasy lesbienne du XX^e siècle, la conscientisation de l'identité lesbienne agit comme un enjeu narratif capital au récit. Dans de nombreux ouvrages, la découverte du lesbianisme survient comme une étape clef du récit et l'acceptation de l'identité intervient le plus souvent comme une forme de dernier recours obligatoire avant la résolution du conflit. Dans le cadre de la fantasy lesbienne du XX^e siècle, la conscientisation se fait alors pendant le récit.

Cependant, la manière de se conscientiser évolue avec notre société : si la communauté queer reste sujette à de nombreuses menaces au niveau mondial, l'évolution des mœurs et les progrès sociaux permettent aujourd'hui à de nombreuses personnes de découvrir et d'accepter leur identité queer avec moins de difficulté. Cette évolution est particulièrement visible au sein

³⁸ Natacha Chetcuti, *Se dire lesbienne, Vie de couple, sexualité, représentation de soi*, Barcelone, Payot & Rivages, coll. « Sociologie », 2013, p. 7.

de notre corpus. Nous le verrons, la conscientisation de l'identité lesbienne ne constitue plus, à travers ces œuvres, un enjeu narratif capital au récit. Les personnages entrent dans l'histoire en étant, pour la plupart, déjà bien installés dans leur identité lesbienne. Nous le verrons, la conscientisation est déplacée en fantasy lesbienne contemporaine et sort l'identité lesbienne du sensationnalisme qui l'entoure en littérature traditionnelle.

Le lesbianisme désensationnalisé

Très fortement inspiré de l'Inde et de sa culture, *The Jasmine Throne* reproduit au sein de son monde fictionnel une société hétéronormée et patriarcale, très similaire à celle de notre réalité extratextuelle. Cette reproduction d'un schéma hétéronormé semble s'inscrire directement dans une volonté de correspondre à l'époque historique à laquelle le roman se réfère. Malgré une distanciation claire avec la réalité historique de l'Inde, l'intrigue et les thèmes abordés dans *The Jasmine Throne* ne sont pas sans rappeler la colonisation britannique exercée sur cette partie du monde, et les conséquences multiples qui en ont découlé. En effet, les discriminations envers les minorités sexuelles et de genre en Inde sont principalement une des conséquences de la colonisation britannique sur cette région, qui n'a duré pas loin de deux cents ans. Il s'agit ici d'un phénomène récurrent, par lequel la colonisation européenne a exercé, sur les régions colonisées, un changement de paradigme profond concernant l'opinion envers les minorités sexuelles et de genre. Comme nous le verrons plus tard, cette conséquence de la colonisation sur la transformation des mœurs sociales est un enjeu brièvement abordé dans le récit.

L'inspiration revendiquée d'une certaine époque de l'Inde explique ce choix d'un monde fictionnel dans lequel les identités lesbiennes, mais également toute autre identité de genre et sexualité différente de la norme, ne sont pas acceptées. Cette norme ne semble pas pour autant avoir une influence sur la construction de l'identité du personnage de Priya, qui n'exprime jamais une quelconque insécurité par rapport à son lesbianisme. La découverte de son identité ne constitue pas un enjeu narratif puisque celle-ci s'est vraisemblablement faite de manière antérieure au commencement du récit. Les lecteur·ices apprennent son lesbianisme de manière presque factuelle, au détour d'une phrase tout début de l'histoire. Pour introduire cet élément, l'auteur·ice fait mention de son amitié avec une autre femme, Sima, qui s'est développée autour d'une attirance commune pour le même genre : « But they had soon built a friendship on the back of a shared affection for pretty girls, liquor, and nights spent gossiping in their dormitory [...] »³⁹. Cette introduction est d'une importance double ; déjà parce qu'elle pose dès le début

³⁹ Tasha Suri, *The Jasmine Throne*, New York, Orbit, 2021, p. 29.

du récit la base de l'intrigue (s'il y a une romance, celle-ci sera lesbienne), mais aussi parce qu'elle suppose que Priya est non seulement consciente de sa sexualité, mais qu'elle n'en retire également aucun complexe. Nous pouvons donc voir que le contexte dans lequel elle a grandi, à savoir la colonisation d'Ahiranya et la répression envers les sexualités différentes de la norme, n'a pas de réel impact sur sa propre vision quant à sa sexualité. Cette caractéristique met en lumière un paradoxe fondamental à ce type de monde fictionnel en fantasy lesbienne contemporaine ; malgré un contexte discriminant, les personnages lesbiens ne doivent jamais lutter contre une homophobie qui serait intériorisée. Si l'homosexualité reste un enjeu important du récit, sa découverte en elle-même ne l'est pas. Il s'agit ici d'un décentrement de la question lesbienne, qui n'est plus centrale dans la construction des personnages, mais qui est tout de même capitale dans la compréhension que les lecteur·ices vont s'en faire. Les conséquences d'un tel contexte seront d'un ordre plutôt pratique que personnel, puisque malgré une acceptation de leur identité lesbienne par les personnages, celle-ci ne pourra pas être vécue au grand jour.

Bien sûr, il n'est pas question de dire non plus qu'une vie à cacher son attirance n'est pas sans conséquence sur l'identité d'une personne. Mais *The Jasmine Throne* montre que malgré un contexte répressif, le personnage lesbien ne sera pas pour autant sujet à la honte vis-à-vis de son identité. Il s'agit d'un véritable écart par rapport à la fantasy traditionnelle, mais aussi par rapport à la fantasy lesbienne XX^e et début XXI^e siècle. Ici, non seulement l'identité lesbienne sort du seul ressort narratif, mais elle se voit également retirer toute forme de sensationnalisme.

Les vestiges précoloniaux d'une norme plus acceptante

Une dimension intéressante de cette norme hétéronormée en place dans le récit apparaît importante à relever, et fait écho à la colonisation et ses conséquences sur les mœurs sociales abordées plus haut. En effet, très fortement implantée dans l'Empire de Paridjatvipat, elle ne l'était pas forcément à Ahiranya, la région natale de Priya. À deux reprises dans le livre il est fait mention des coutumes plus « légères » d'Ahiranya, souvenir d'un passé précolonial dans lequel les relations homosexuelles et lesbiennes faisaient partie de la norme. L'autrice montre ici les conséquences durables de la colonisation sur la culture du pays colonisé. Il s'agit ici d'une forme de conséquence que l'on retrouve à plusieurs reprises dans l'histoire de notre réalité extratextuelle, et Tasha Suri fait, bien que brièvement, référence à cela. C'est au détour d'une conversation entre Priya et Malini que cette dernière apprend, en même temps que les lecteur·ices, que les hommes et les femmes pouvaient s'aimer librement à Ahiranya, avant la colonisation :

“- Men can fall in love with men, in Ahiranya?

[...] Surely Malini had heard the stories people told about the lasciviousness of the Ahiranyi: their willingness to sell pleasure, the looseness of their women, the fact that they were willing to sleep with their own sex? And surely, like all Parijati, she abhorred it.

[...] “Please”, said Malini. “I’d like to hear your answer.”

“I suppose they can do so anywhere, my lady.”

Malini shook her head. “It isn’t done, in Parijat.” [...]

“Well, men can only marry women now. One of the first regents did away with the way things used to be here.”⁴⁰

Ces mœurs précoloniales permettent-elles d’expliquer pourquoi Priya ne semble nourrir quelconque mal-être par rapport son lesbianisme ? Le contexte actuel dans lequel évolue Priya n’a pas d’influence sur la manière qu’elle a de conscientiser son identité lesbienne. Malgré une répression des minorités de genre et sexuelles relativement nouvelle à Ahiranya, Priya n’exprime jamais un quelconque rejet de ces identités ou de la sienne. Elle exprime cependant de la crainte, et redoute le jugement et les représailles de Malini – qui représente ici la soi-disant norme hétérosexuelle. Plus tard, alors que Malini avoue à Priya être « impure » et n’avoir jamais été attirée par aucun homme, une relation naît entre les deux jeunes femmes. La relation lesbienne naissante entre Priya et Malini est directement influencée par le contexte social qui l’entoure. Cette relation est contrainte au secret, puisqu’elle risquerait de compromettre la recherche d’alliés de Malini, dans sa tentative d’usurper le pouvoir à son frère Chandra. L’attirance de Priya pour Malini devient aussi la cible de railleries de la part de son frère Ashok. Cependant, ces moqueries ne visent pas tant l’orientation sexuelle de Priya que son attirance pour une femme incarnant tout ce contre quoi Ashok et les rebelles luttent.

L’exemple de *The Jasmine Throne* montre que malgré un monde fictionnel qui reproduit les discriminations liées à la sexualité, les personnages bénéficient tout de même d’une agentivité importante. Cette agentivité n’est jamais freinée par un sentiment d’inadéquation exclusivement lié à la sexualité ; le lesbianisme est, chez Priya et Malini, une partie de leur personne, et non pas un obstacle supplémentaire au développement de leurs trajectoires personnelles. La conscientisation de l’identité lesbienne n’est pas freinée par le contexte dans lequel elle se construit, ce qui constitue une différence majeure avec la fantasy traditionnelle et la fantasy lesbienne du XX^e siècle.

L’identité non-binaire dans She Who Became The Sun

Le monde fictionnel de *She Who Became The Sun* offre une approche similaire, cette fois avec une inspiration proche de la fiction historique. En effet, tandis que *The Jasmine Throne*

⁴⁰ Tasha Suri, *op. cit.*, pp. 176-177.

s'inspire de la culture indienne pour développer son univers, *She Who Became The Sun* inscrit plutôt ses éléments fantastiques au sein d'une époque historique bien définie de la Chine au XIV^e siècle. Qualifié comme : « une réimagination queer de l'ascension au pouvoir de l'empereur fondateur de la dynastie Ming⁴¹ » par son auteur·ice Shelley Parker-Chan, le roman reproduit néanmoins un schéma patriarcal et hétéronormé. Cette reproduction ne signifie pas seulement l'interdiction de toute sexualité « divergente », mais aussi et surtout leur impossibilité logique. Cette impossibilité logique rejoint également le statut des femmes à cette époque, très peu considérées en dehors de leur qualité reproductive. C'est pour cela que l'identité des personnages lesbiens, et plus particulièrement queers, au sein de ce roman est assez unique au sein du corpus étudié. En effet Zhu, le personnage principal de ce roman de fantasy épique, suit une trajectoire tout à fait particulière ; les lecteur·ices comprennent en effet qu'il s'agit d'une personne non binaire. Bien entendu, dans le contexte dans lequel Zhu évolue, il est impossible pour elle de vivre son identité au grand jour⁴². Ce contexte est aussi la raison pour laquelle la conscientisation de son identité est aussi peu explicite : comment comprendre quelque chose qui n'a pas encore été théorisé ? L'époque dans laquelle se déroule l'histoire a encore une vision très binaire du genre, aussi le personnage de Zhu oscille-t-il entre le féminin (au tout début de l'histoire) et le masculin (pendant la majeure partie du roman). La dualité de ce personnage se traduit par la dualité du langage employé dans la narration ; les pronoms *she/her* (elle) sont utilisés lorsque le récit suit le point de vue de Zhu, tandis que les pronoms *he/him* (il/lui) sont utilisés par tous les autres personnages, qui perçoivent Zhu comme étant un homme. Ce n'est que plus tard, vers la fin du récit, que Zhu conscientise cette part d'elle-même ; si elle n'est plus la petite fille qu'elle était au début du récit, elle n'est pas pour autant Zhu Chongba. Elle comprend se situer dans un entre-deux, et même si elle n'est pas en mesure d'identifier précisément son ressenti en tant que personne non binaire, elle l'accepte totalement. Elle est Zhu, tout simplement :

I survived – because I'm not Zhu Chongba. As she'd done so many times before, she turned her attention inwards. She dived deep into the mutilated body that wasn't Zhu Chongba's body, but a different person's body – a different substance entirely⁴³.

⁴¹ Shelley Parker-Chan dans une interview pour le South China Morning Post. James Kidd, « 'Keanu Reeves was all we had': literary fantasy author Shelley Parker-Chan on growing up without role models as a queer Asian kid in Australia », in *South China Morning Post*, novembre 2021, [En ligne] l'adresse <https://www.scmp.com/magazines/post-magazine/books/article/3156555/keanu-reeves-was-all-we-had-literary-fantasy-author>, (consulté le 10 décembre 2024).

⁴² Les pronoms « *she/her* » sont utilisés par l'auteur·ice au sein du roman pour désigner le personnage de Zhu. Elle-même se réfère ainsi dans ses pensées, même si le reste des personnages la désigne par les pronoms « *he/him* », puisqu'elle a revêtit l'identité de son frère décédé, Zhu Chongba.

⁴³ Shelley Parker-Chan, *op. cit.*, pp. 337-338.

C'est de cette manière qu'elle conscientise son identité, mais une part d'incompréhension subsiste toujours :

Zhu didn't have a male body – but she wasn't convinced Ma was right. How could her body be a woman's body, if it didn't house a woman? Zhu wasn't the grown-up version of that girl with the nothing fate. They'd parted the moment Zhu became Zhu Chongba, and there was no going back. But now Zhu wasn't Zhu Chongba, either. *I'm me*, she thought wonderingly. *But who am I?*⁴⁴

Si l'acceptation de son identité semble complètement opérée, une part d'incompréhension demeure, favorisée par le contexte historique dans lequel elle évolue. C'est également ce qui explique pourquoi une telle identité doit rester secrète ; bien que sorties de l'impossibilité logique au sein de la narration, les identités lesbiennes et non binaires ne sont pas pour autant acceptées ni même comprises dans le monde fictionnel de *She Who Became The Sun*. Mais Zhu ne laisse pas ce contexte influencer sa conscientisation, puisqu'une fois celle-ci découverte, elle est acceptée sans compromis.

Sa relation avec Ma Xiuying a donc un statut particulier : en effet, seulement trois personnages vont être amenés à connaître la véritable identité de Zhu au cours du récit. Mais si deux de ces personnages l'apprennent par accident et sans le concours de Zhu, Ma va cependant l'apprendre par l'intermédiaire de celle-ci directement. C'est en effet Zhu qui choisit délibérément de se confier à Ma, dans l'espoir que celle-ci lui fasse confiance. Il n'y a dans cette décision aucun intérêt stratégique, seulement un désir très profond qui naît chez Zhu, celui de protéger Ma, dont elle trouve l'innocence touchante. À ce moment-là de l'histoire, il n'y a pas encore de relation lesbienne à proprement parler entre les deux personnages, mais cet aveu va les rapprocher et va alors naître un lien profond entre les deux. Zhu n'a jamais fait confiance à personne d'autre pour révéler sa vraie identité, pas même à Xu Da, qui pourrait être considéré comme son plus fidèle confident. Mais parce que le contexte dans lequel Zhu évolue ne permet pas l'existence et l'expression d'identités comme la sienne, alors celle-ci doit rester secrète. C'est pour cela que son aveu à Ma est si symbolique ; le lien entre Ma et Zhu est de l'ordre de l'expérience partagée, celle de vivre en tant que femme dans un monde qui ne les considère même pas comme des êtres égaux aux hommes. C'est justement cette expérience qui a forcé Zhu à revêtir des vêtements et une apparence d'homme, pour sortir de cette condition, et c'est paradoxalement cette même expérience qui la conduit à se dévêtir devant Ma, afin de lui révéler son identité. En somme, le monde fictionnel influence bien ici la conscientisation de l'identité lesbienne et non binaire, puisque Zhu n'a pas de base théorique sur laquelle l'appuyer. Mais malgré ce contexte, une fois la découverte opérée, l'acceptation ne fait plus aucun doute. Il

⁴⁴ Shelley Parker-Chan, *op. cit.*, p. 341.

s'agit même d'un tremplin pour Zhu, qui fortifie par la même occasion son alliance avec Ma Xiuying. C'est parce que Zhu n'est pas en mesure de vivre son identité en plein jour que sa confession envers Ma est symbolique.

L'exemple de *She Who Became The Sun* s'éloigne quelque peu de celui de *The Jasmine Throne*, dans la mesure où la conscientisation de l'identité lesbienne et non binaire s'opère au travers du récit. Mais elle constitue néanmoins plus qu'un simple ressort narratif, et représente un élément clef du récit. La quête d'identité est fondamentale à cette histoire, et constitue le fil rouge qui parcourt toute l'œuvre. S'il s'agit d'un enjeu narratif que l'on retrouve beaucoup en fantasy traditionnelle, l'identité sur laquelle se repose le récit est presque inexistante dans la littérature traditionnelle. À travers cette quête identitaire, le personnage de Zhu agrandit l'espace traditionnellement réservé aux personnages lesbiens et non binares, façonnant à sa manière un moule qui lui sera propre. *She Who Became The Sun* se réapproprie l'histoire en y insérant une nouvelle approche, permettant ainsi aux personnages queers une agentivité à laquelle ils n'auraient pu rêver dans le cadre de la fantasy traditionnelle, et de notre réalité historique extratextuelle. Si dans le cadre de ce roman la conscientisation de l'identité lesbienne se fait tout au long de l'intrigue, elle ne constitue pas un frein supplémentaire une fois opérée. L'identité est pleinement acceptée, et ne représente plus d'obstacle dans la construction et la trajectoire personnelles d'un personnage.

À travers les exemples de *The Jasmine Throne* et *She Who Became The Sun*, il nous est possible de relever une nouvelle manière de mettre en scène la conscientisation de l'identité lesbienne, lorsque celle-ci s'opère dans un cadre patriarcal et hétéronormatif. *The Jasmine Throne* met en scène un personnage lesbien déjà conscient de son identité, et qui malgré un contexte répressif n'en formule aucun rejet. Cette désensationnalisation de la conscientisation de l'identité lesbienne est également très forte dans *She Who Became The Sun*. Si la conscientisation de l'identité est ici un élément narratif majeur, la découverte et l'acceptation d'une identité hors norme ne constituent pas pour autant un frein pour le personnage.

Qu'elle survienne avant le début du récit ou pendant son déroulement, la conscientisation n'est aucunement un frein dans la construction narrative d'un personnage, mais plutôt un tremplin (comme le démontre si bien l'exemple du personnage de Zhu). Si toute une série d'autres facteurs divers va bien entendu venir compliquer la quête des personnages, leur identité lesbienne ne sera jamais conscientisée, comme un obstacle ou comme une tare à supprimer.

Ainsi, le monde fictionnel fonctionne ici comme une sorte de miroir de notre réalité extratextuelle, mettant en exergue, à travers des personnages lesbiens, les discriminations auxquelles ils peuvent faire face dans leur monde fictionnel. Cette reproduction de telles

discriminations ne peut que fonctionner comme critique des mêmes discriminations qui sévissent au sein de notre réalité. Mais en faisant des différents personnages lesbiens des sujets avec une agentivité importante, et ce malgré un contexte qui ne les favorise pas, les auteur·ices de ces deux romans construisent ainsi une représentation lesbienne symboliquement forte. Malgré les difficultés, malgré un monde qui cherche à les supprimer, ou qui ne les reconnaît même pas, ces personnages n'entrent jamais dans le jeu dans lequel on voudrait qu'elles entrent ; c'est en portant fièrement leur identité lesbienne qu'elles luttent pour atteindre leurs objectifs et mener à bien leurs différentes quêtes.

La fantasy lesbienne qui s'attache à reproduire les discriminations envers les minorités sexuelles et de genre se construit donc sur une forme de paradoxe ; malgré un monde fictionnel qui ne reconnaît pas – ou exclut – les personnes qui sont en dehors de la norme, celles-ci sont néanmoins en mesure de se découvrir et de s'accepter entièrement. Les personnages lesbiens n'ont ici pas besoin de lutter contre leur identité, elle apparaît soit déjà pleinement acceptée ou, lorsque la découverte s'opère pendant le récit, elle est acceptée très rapidement. Le récit n'oscille jamais entre la honte et l'acceptation, et la conscientisation ne s'opère dès lors plus de manière « classique ».

Alternatives anticonformistes et nouvelles désignations

Dans le contexte d'un monde fictionnel reproduisant les discriminations sur les minorités de genre et sexualités, l'existence même des personnages queers et lesbiens fait l'objet de difficultés pratiques. Si la conscientisation de leur identité ne pose pas de problème au sein du récit, leurs vies restent néanmoins marquées par la répression dont ils sont susceptibles de faire l'objet. Ce type de monde fictionnel permet ainsi aux auteur·ices de mettre en avant des alternatives anticonformistes au sein de l'univers.

L'exemple le plus probant de ces alternatives anticonformistes se situe probablement dans l'œuvre de August Clarke, *Metal From Heaven*. Celle-ci met en scène un monde fictionnel dans lequel l'acceptation envers les minorités de genre et sexualités est assez ambivalente, différente en fonction des différents pays fictionnels. La région de Ignavia, dans laquelle évolue principalement la protagoniste Marney Honeycutt, n'accepte pas entièrement les identités divergentes de la norme hétérosexuelle. Malgré des lois qui autorisent le mariage entre femmes, la pratique reste cependant extrêmement rare puisque les identités lesbiennes font encore l'objet d'un fort préjudice :

Actual Ignavian legal code was vague. It allowed for interfaith marriage and adjacent consolidation of debt and possession, an enormously progressive move by the revolutionary barons when Ignavia

became itself two hundred years ago. Women could marry women in Ignavia under this code. They just didn't. If they did, that'd be crawly of them, and being crawly was vile⁴⁵.

Le terme « *crawly* » réfère aux identités lesbiennes du monde fictionnel de *Metal From Heaven*. Il s'agit d'une des rares occurrences dans lequel un terme différent que « lesbienne » est utilisé pour désigner cette identité. Mais ce terme a cependant une connotation négative pour la plupart des individus : *crawly*, qui se traduit en français par rampant, est un terme que l'on pourrait rapprocher de « gouine » ou bien de « *dyke* ». Ces termes, s'ils ont longtemps véhiculé une image négative de la lesbienne, ont depuis fait l'objet d'une réappropriation de la part de la communauté lesbienne. Le terme « queer » a lui aussi fait l'objet d'une réappropriation à la fin des années quatre-vingt par la communauté LGBTQ+, en particulier dans la sphère militante américaine :

One of the better-known and large-scale examples of reappropriation happened during the 1980s HIV/AIDS crisis in New York City when members of the community began to riot in the streets screaming, "We're here, we're queer, we will not live in fear!" (Dazed 2016). Queer was previously a derogatory term for members of the LGBTQ+ community and has since been successfully reclaimed; "queer" is now more commonly used as an umbrella term for the community and is even by some for their gender identity and/or sexual orientation⁴⁶.

Comme l'explique Nicolas Hall, le terme « queer » est aujourd'hui considéré par beaucoup d'individus comme un terme générique. La réappropriation d'une insulte devient ainsi un acte politique important, très courant dans la communauté LGBTQ+, mais également observable dans les milieux féministes et dans la communauté noire.

Ce même phénomène est présent au sein du récit, puisque si le terme *crawly* est au départ une désignation négative, nombre d'individus s'en réclament, notamment dans la région des *Fingerbluffs*. Cette région est contrôlée par une communauté de bandits appelée *The Choir*, et abrite de nombreux individus qui, par leur mode de vie même, sont déjà considérés comme marginaux. Au sein de cette communauté, beaucoup de personnes queers trouvent un refuge et surtout, une liberté de s'exprimer librement. Cette liberté n'est permise seulement par cette communauté de bandits, qui se construit sur un modèle anarcho-communiste. Deux termes apparaissent dans la désignation des identités lesbiennes dans cette communauté : *boycrawly*, et *girlcrawly*. Ces deux termes semblent directement inspirés des identités *butch* et *femme* ; de la même manière que l'identité *butch* désigne une personne lesbienne à l'apparence masculine, *boycrawly* désigne au sein du monde fictionnel des individus masculins n'ayant aucune

⁴⁵ August Clarke, *Metal From Heaven*, Kensington Publishing Corp., New York, 2024, p. 190.

⁴⁶ Nicolas Hall, « We're here, we're queer, we will not live in fear!": A Content Analysis Exploring Gender Disparity in the Public Reappropriation of LGBTQ+ Slurs », Travail académique en Sociologie, Anthropologie et Justice pénale, sous la direction de Dina Pinsky et Ana Maria Garcia, Université Arcadia, 2020, [En ligne] <https://scholarworks.arcadia.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1160&context=showcase> (consulté le 19 avril).

attirance pour les hommes – même chose pour ce qui est de l’identité femme, et son pendant au sein du récit, *girlcrawly*. Les identités butch/femme ont une importance politique capitale dans la communauté LGBTQ+ :

The genders “butch” and “femme” arose in the United States in the 1940s and 1950s, in the aftermath of World War II—when women’s roles shifted and allowed them to don pants and create the possibility of a subsequent butch aesthetic [...].The ability to “pass” as men offered butch women opportunities for employment, a safety from harassment, as well as an identity within the lesbian community. [...] Whereas femme women exaggerated signs of traditional femininity, butch women’s adoption of a style read by heterosexuals as “masculine” marked them as lesbian and left them subject to frequent discrimination⁴⁷.

Le contexte qui a vu naître ces deux identités explique leur enjeu politique capital au sein de la communauté lesbienne. Alors que de fortes répressions touchaient la communauté LGBTQ+ aux États-Unis, ces identités se sont construites de manière conjointe, pour répondre à cette violence exercée contre les lesbiennes. Ce même enjeu politique est ainsi reflété au sein du récit à travers la création des deux nouvelles désignations *boycrawly* et *girlcrawly*.

Le terme *crawly* est donc un terme à la fois péjoratif et réapproprié. C’est cette dualité qui contribue à en faire un terme à l’enjeu politique important, et c’est dans cette mesure qu’il entre en parfait parallèle avec celui de « lesbienne ». *Metal From Heaven* s’intéresse ainsi à la question du rapport entre les classes, quand celle-ci entrecroise le concept de *queerness*.

Le pendant de cette communauté queer de bandits va être celui du club des Lunaristes, appelé également « Le club d’astrologie ». Ce club, qualifié de : « society for women who prefer the company of women⁴⁸ », abrite une tout autre sorte de communauté lesbienne, cette fois-ci du côté des figures puissantes du monde fictionnel. En effet, les Lunaristes sont des femmes riches, nobles ou de la haute bourgeoisie, qui refusent de s’approprier le terme *crawly* par peur des connotations qu’il implique : « The Lunarist society does considerable legwork to impress upon outside observers that we aren’t the things crawlies are assumed to be. For respectability’s sake⁴⁹. » L’identité lesbienne est, à travers cette société et son refus de s’associer aux crawlies (identité politique puisqu’elle est également une identité de classe), dépouillé de son enjeu politique. Les Lunaristes sont seulement des femmes aimant d’autres femmes, rien de plus. Cette appellation de *lunarist*, qui cherche à adoucir quelque peu l’image de la femme lesbienne en s’éloignant du terme utilisé par une grande majorité pour la définir, s’apparente d’une certaine manière à celui de *sapphic* (saphique en français). Si le terme saphique désigne à l’origine, en prosodie grecque et latine, un vers de onze syllabes attribué à

⁴⁷ Heidi M. Levitt et Katherine R. Hiestand, « A Quest for Authenticity: Contemporary Butch Gender », in *Sex Roles*, vol. 50, mai 2004, p. 605, [En ligne] <https://rdcu.be/eIRLb> (consulté le 19 mars 2025).

⁴⁸ August Clark, *op. cit.*, p. 199.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 199-200.

la poétesse Sapho⁵⁰, il est devenu au fil du temps un adjectif à part entière pour désigner tout ce qui est relatif à l'homosexualité féminine. De nos jours, ce terme est très utilisé dans les sphères numériques de la communauté LGBTQ+, en particulier du côté des plus jeunes générations, jusqu'à constituer un terme parapluie pour de nombreux·ses individu·es⁵¹. Mais s'il est un terme parapluie pour certain·es, le mot saphique est aussi parfois critiqué pour être une version « déssexualisée » et « adoucie » du terme « lesbienne »⁵². Il n'existe pas encore de recherches scientifiques spécifiques à la question de l'enjeu politique du terme saphique dans la sphère numérique, mais son utilisation semble parfois entrer en opposition directe avec celle de « lesbienne », qui véhicule son lot de stéréotypes et de préjugés.

Un parallèle existe peut-être entre le terme saphique et celui de lunariste, puisque tous deux s'éloignent, inconsciemment ou non, de termes plus répandus, mais également plus connotés. Les termes « lesbiens » et « crawly », en renvoyant à une image péjorative de la lesbienne, effraient certain·es individu·es qui refusent alors de s'y associer. Dans cette mesure, le terme lunariste se construit, au sein du récit, comme une alternative à la fois à la norme hétérosexuelle, mais aussi, et surtout, au stéréotype attaché à la communauté queer du monde fictionnel. Le club des Lunaristes ne constitue alors pas une alternative anticonformiste, puisqu'en refusant l'association avec le terme de crawly (et par extension avec une communauté prolétaire) il cherche au contraire à apaiser les préjugés d'une société dominante qui sinon les refuserait totalement.

Au contraire, l'acte de réappropriation d'un terme péjoratif tel que *crawly* dénote d'un positionnement politique clair, contre une norme hétérosexuelle, mais également contre le stigmate dans lequel elle enferme les minorités sexuelles et de genre. En se réappropriant le terme *crawly*, les individu·es du monde fictionnel de *Metal From Heaven* édulcorent sa connotation négative pour en faire un symbole de défiance, de lutte, mais également de fierté envers leur identité.

La communauté de bandits dans laquelle a grandi la protagoniste Marney n'est pas seulement anticonformiste dans sa réappropriation du terme *crawly*, elle l'est également dans sa réappropriation des religions dominantes. Marney vient d'une famille Tullienne très

⁵⁰ Le dictionnaire de l'Académie française propose la définition suivante pour le terme saphique : « Se dit d'un vers de onze syllabes, généralement constitué de trois trochées, de deux iambes et d'une syllabe finale, dont l'invention est attribuée à la poétesse Sapho, ainsi que d'une strophe composée de trois de ces vers et d'un adonique. ». Dictionnaire de l'Académie française, « Saphique », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, n.d, [En ligne] <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S0424> (consulté le 22 avril 2025).

⁵¹ Heidi M. Levitt et Katherine R. Hiestand, *op. cit.*, p. 605.

⁵² McCann, « Why “Sapphic” Is Back In Style », in *Autostraddle*, août 2021, [En ligne] <https://www.autostraddle.com/why-sapphic-is-back-in-style-definition-meaning-trend/> (consulté le 11 avril 2024).

religieuse, dont la foi se rapproche d'une religion orthodoxe. Cette pratique religieuse, très codifiée et traditionnelle, n'accepte pas du tout les minorités sexuelles et de genre, et se construit plutôt sur la binarité entre le masculin et le féminin. Le mythe originel fait une distinction entre le Jour et la Nuit, chacun représentant deux entités différentes (le Jour symbolisant l'Homme, et la Nuit symbolisant la Femme)⁵³. Une femme Tullienne doit être polie, ne peut avoir la parole qu'une fois qu'elle en a eu l'autorisation, doit s'occuper des enfants, de la maison, et tout autre sorte de tâches traditionnellement assignées aux femmes dans notre société extratextuelle. Dans cette religion, les couples homosexuels n'ont a priori par leur place.

Mais lorsque Marney rejoint *The Choir*, elle y rencontre Amon, un des organisateurs communautaire des *Fingerbluffs*, elle est introduite à une autre pratique de sa religion. Celle-ci se concentre autour de la figure du Déchiré, enfant du Jour et de la Nuit sans cesse écartelé entre son amour pour l'un ou pour l'autre. Alors que la foi traditionnelle est centrée autour des figures du Jour et de la Nuit, qui permettent par extension la distinction binaire entre hommes et femmes, la pratique que découvre Marney se considère comme le Déchiré :

When we hurt each other, it is assumed we are like Day and Night, but the only reading of our myth worth telling is that we tend the Torn not to placate the warring weeping heavens, but because we are like the Torn. [...] I'm Torn given, Marney Honeycutt. Neither Day nor Night⁵⁴.

Cette nouvelle pratique de cette religion n'est plus centrée autour d'un binarisme exacerbé, mais se veut inclusive de toutes les formes d'expression de genre. *Metal From Heaven* montre ici la possibilité de concilier la foi et l'identité queer, à travers la réappropriation d'une religion qui n'accepte pas, originellement, ces identités qui diffèrent de la norme. Dans le contexte du monde fictionnel de ce récit, la réappropriation des mythes religieux prend une dimension ici aussi très politique, au même titre que la réappropriation du terme *crawly*. Une nouvelle fois, les identités queers d'un monde fictionnel tel que *Metal From Heaven*, qui ne normalise pas les minorités sexuelles et de genre, ont la possibilité d'exister, même en marge du système. Ces alternatives anticonformistes leur permettent de gagner en agentivité, de faire communauté, et d'avoir une place au sein du récit et du monde fictionnel non négligeable.

Normaliser les identités queers au sein du monde fictionnel

La position que nous allons maintenant analyser plus en avant est certes plus rare, mais tout aussi intéressante dans sa manière de construire les personnages lesbiens. Cette position consiste en la création d'une utopie queer, éloignée de notre réalité extratextuelle et de ses discriminations envers les minorités sexuelles et de genre.

⁵³ August Clarke, *op. cit.*, p. 94.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 94-95.

Cette démarche n'est pas sans rappeler celle entreprise par Monique Wittig à travers son œuvre, en particulier dans *L'Opoponax* (1964), *Les Guérillères* (1969) et *Le Corps lesbien* (1973). Comme l'explique Natacha Chetcuti, ces trois premières œuvres : « peuvent être lues comme une trilogie de la resubjectivation lesbienne. La littérature permet à Wittig de faire naître une nouvelle forme de subjectivité minoritaire, laquelle s'émancipe de la particularisation qu'elle subit sous le régime politique hétérosexuel. À cet effet, Wittig s'engage dans un travail de destruction formelle des présupposés hétérosexuels de la langue⁵⁵. » Dans *L'Opoponax* en particulier, Wittig travaille sur le pronom indéfini *on*, et cherche à tendre vers une forme d'universalité : « Avec ce pronom qui n'a ni genre ni nombre, je pouvais situer les caractères du roman en dehors de la division sociale des sexes et l'annuler pendant la durée du livre⁵⁶. »

Ce travail de destruction formelle des présupposés hétérosexuels de la langue est fondamental dans la compréhension de l'œuvre littéraire de Wittig, et trouve encore aujourd'hui des échos en fantasy lesbienne. Le travail autour de la langue permet en effet à de nombreuses auteur·ices de dépasser le cadre hétéronormatif pour sortir les identités lesbiennes et queers du stigmatisme qu'elles portent en littérature traditionnelle.

La fantasy lesbienne a un potentiel de destruction, ou en tout cas de restructuration formelle important, notamment à travers la position utopique, à laquelle nous allons nous intéresser dès maintenant.

Les deux récits de la série *The Roots of Chaos* de Samantha Shannon, *The Priory of the Orange Tree* et son préquel, *A Day of Fallen Night*, constituent un bon exemple de l'application de cette position. L'intrigue de ces deux récits s'étend sur plusieurs continents, divisés au sein du livre par les quatre points cardinaux. Si de grandes différences opposent les différents pays dans lesquels se déroule l'intrigue, un élément les rassemble pourtant : l'acceptation parfaite des identités de genre et des sexualités diverses. Il n'est donc pas rare de croiser dans ces deux romans plusieurs personnages non binaires, à travers notamment un réajustement encyclopédique mis en place par l'autrice. Tout un nouveau lexique va en effet être créé pour traduire une réalité qui existe au sein du roman, et qui fait écho à des identités de genre de notre réalité extratextuelle ; des termes comme *Lade* ou *Mastress* vont par exemple servir d'indicateurs pour désigner un personnage non binaire au sein des romans.

En plus de ce réajustement encyclopédique, les lecteur·ices vont découvrir, au fil de leur lecture, une société dans laquelle chaque personnage queer a la possibilité d'exister pleinement,

⁵⁵ Natacha Chetcuti-Osorovitz, Sara Garbagnoli, *La pensée Wittig*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2025, p. 90.

⁵⁶ Monique Wittig, *op. cit.*, p. 141.

sans les contraintes matérielles traditionnellement associées à leur existence dans notre réalité extratextuelle. Ils sont nombreux dans cette série, avec près de quatorze personnages queers dans *A Day of Fallen Night*, dont cinq personnages principaux. Seulement cinq (dont deux personnages principaux) personnages queers sont connus au sein de *The Priory of The Orange Tree*. On peut considérer que ces personnages ont, dans le cadre de cette série et de celui donné par la fantasy lesbienne, un double pouvoir d'action : à la fois au sein du monde fictionnel, dans une société qui les accepte sans concession, mais également au sein de l'intrigue créée par l'autrice. Leur acceptation au sein du monde fictionnel ne relève pas du fruit de luttes pour leurs droits, mais plutôt d'un droit d'exister inhérent à leur naissance. Le monde de *The Roots of Chaos* ne semble jamais faire allusion à quelque différence dans la manière dont les identités queers ont été traitées dans les différentes sociétés du récit. C'est en cela que Samantha Shannon normalise complètement et sans concession les identités queers, et par extension lesbiennes ; celles-ci n'ont jamais fait l'objet de quelque controverse. Les lecteur·ices ont alors accès à un monde fictionnel qui supprime les discriminations auxquelles les personnes queers pourraient faire face, pour au contraire peindre une réalité utopique, rêvée par de nombreuses personnes issues de la communauté LGBTQ+. Mais cette utopie n'est pourtant pas un reniement des expériences difficiles vécues par cette communauté ; elle est plutôt une forme de répit, mais également un idéal vers lequel tendre. Il s'agit ici de l'utilité même de l'utopie, celle d'inspirer le changement à travers la représentation d'un : « système de conception idéaliste des rapports entre l'homme et la société⁵⁷ ». En mettant en scène une multitude de personnages queers dans le cadre d'un monde qui n'a jamais cherché à remettre en question leur existence, l'autrice nous donne à voir une réalité certes idéalisée, mais aussi, et surtout, possible. Et c'est précisément en donnant à ses personnages queers et lesbiens une grande agentivité que l'autrice sort ses deux romans de l'idéalisation simple.

Le déplacement du reproche

Prenons l'exemple de *A Day of Fallen Night*, qui des deux ouvrages de cette série compte le plus de personnages queers, ainsi que lesbiens. En effet, quatre des huit principaux personnages sont des lesbiennes ; Dumai of Ipyeda et Kuposa pa Nikeya à l'Est, et Esbar du Apaya uq-Nāra et Tunuva Melim au Sud. Le premier de ces personnages à être introduit aux lecteur·ices est Dumai, à travers le point de vue de sa mère, Unora. Mais ce n'est que plus tard, alors que l'intrigue a déjà bien avancé, que l'identité lesbienne de ce personnage est découverte,

⁵⁷ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Utopie » dans *CNRTL*, n.d, [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/utopie> (consulté le 25 novembre 2024).

lorsque Dumai apprend les sentiments de Kanifa *of* Ipyeda à son égard. Elle est surprise par cette confession et ces sentiments, mais refuse avec gentillesse de les retourner. Kanifa lui explique alors qu'il a compris depuis longtemps qu'elle ne pourrait jamais éprouver de sentiments pour lui : « It's all right.' There was an old sorrow in those dark eyes, but no bitterness. 'I've known for years, Mai⁵⁸. » C'est là un des aspects les plus importants de l'amitié entre ces deux personnages. Kanifa aime Dumai, mais ne lui reproche jamais de ne pouvoir retourner ses sentiments. Son identité lesbienne n'est jamais mentionnée pour faire naître de la culpabilité chez elle. Dans le même passage, alors que Dumai s'excuse de ne pas pouvoir l'aimer, Kanifa poursuit sa confession en expliquant à quel point la connaître a fait de lui une meilleure personne : « Being your friend is enough. You have made my life richer in so many ways, and I would never seek to change it⁵⁹. » L'identité lesbienne de Dumai ne fait jamais l'objet d'une quelconque haine ou ressentiment de Kanifa. Celui-ci, bien que résigné depuis des années, a accepté sans condition Dumai et son lesbianisme, et il exprime clairement l'importance que son amitié représente pour lui. Cette représentation, qui place l'amour platonique au même niveau que l'amour romantique, permet de rompre avec les représentations traditionnelles des relations entre les hommes et les femmes. Ici, la femme n'est pas rejetée lorsqu'elle n'a plus le potentiel d'être une partenaire romantique, mais sa personne est au contraire appréciée à sa juste valeur.

Les regrets, qui seront bien présents au sein du récit, ne sont jamais tournés vers l'attirance pour Dumai vers les femmes, mais plutôt vers la personne spécifique sur laquelle son attirance va se focaliser. Nous retrouvons ici un peu le même procédé que dans *The Jasmine Throne* ; Kanifa ne reproche pas à Dumai d'être attirée par les femmes, mais bien d'être attirée par Nikeya en particulier. Cette dernière est en effet la fille de Kuposa pa Futaja, River Lord et leader du clan Kuposa contre lequel le roi Jorodu IV et père de Dumai tente de résister dans le contrôle de Seiiki. Le genre de Nikeya et l'attirance qu'éprouve Dumai pour elle n'ont pas d'incidence dans les yeux de Kanifa, mais sa position sociale au sein de la cour en a.

Si cette compréhension est très certainement liée à la personnalité de Kanifa, elle est aussi permise par le monde fictionnel qui les a vu grandir. Les identités queers et lesbiennes étant parfaitement normalisées dans le monde fictionnel, les personnages sont alors à l'abri de toute haine ou discrimination envers leur sexualité ou leur identité de genre. Ce passage, et la manière dont Kanifa montre qu'il accepte Dumai comme elle est, symbolise quelque part cette utopie que la série *The Roots of Chaos* met en place, et dont beaucoup de personnes LGBTQ+ rêvent.

⁵⁸ Samantha Shannon, *op. cit.*, p. 263.

⁵⁹ *Ibid*, p. 263.

Un autre ouvrage du corpus à mettre en scène une utopie queer est *The Final Strife*. De la même manière, l'auteurice met ici en place un réajustement encyclopédique afin d'inclure dans son monde fictionnel des identités diverses, tel que le terme *Musawa* le montre. *Musawa* représente un troisième genre, et inclut ainsi des personnages non binaires au sein de l'univers du récit. Pour pousser encore un peu plus loin cette normalisation des identités de genre, l'auteurice introduit au sein de la religion principale du monde fictionnel une divinité sans genre, *Anyme*. Cette divinité, vénérée dans tout l'Empire, matérialise l'acceptation et la normalisation des identités de genre et des sexualités diverses au sein du monde fictionnel.

Une conscientisation toujours positive

Ces récits, qui sont aussi le fruit d'un choix conscient, ont pour objectif d'offrir aux lecteur·ices une forme de recueil, de *safe space* qui leur permettrait d'échapper, le temps de la lecture, aux circonstances de notre monde actuel. Mais cette suppression au sein du récit des discriminations de la réalité extratextuelle n'a pas pour effet de maintenir une forme de statu quo, comme nous avons pu le voir dans la fantasy traditionnelle. Alors qu'en fantasy traditionnelle, le récit se tourne vers un passé révolu qui serait soi-disant parfait, la fantasy lesbienne, comme d'autres formes de fantasy, montre un futur qui *pourrait être*, à partir d'un passé imaginaire (s'inspirant du monde médiéval). C'est là une des différences fondamentales entre ces deux formes de fantasy.

Que le monde fictionnel reproduise des rapports de force de notre réalité extratextuelle ou qu'il les dépasse, le récit, en introduisant des personnages lesbiens, permet au lecteur de questionner sa réalité. En construisant le récit soit autour de personnages lesbiens, soit de personnages qui entrent en opposition par rapport à la norme (ou aussi avec la représentation d'ordres patriarcaux), les auteur·ices montrent une alternative à notre réalité. C'est l'imaginaire propre au genre de la fantasy, et exacerbé par la fantasy lesbienne, qui permet non seulement de mettre en lumière les dérives de notre réalité extratextuelle, mais aussi d'envisager des alternatives à celles-ci.

La fantasy lesbienne mobilise donc deux types de mondes fictionnels, aux formes et aux stratégies bien différentes. Si le premier choisit de représenter une société calquée sur un modèle patriarcal et hétéronormé, l'autre choisit au contraire de construire une société queer utopique. Bien que ces deux types de monde fictionnel n'agissent pas de la même manière sur les personnages, une constance commune se dégage. Que l'identité lesbienne soit déjà découverte et expérimentée au début du récit, ou qu'elle soit constatée pendant le déroulement de l'intrigue, celle-ci n'est jamais conscientisée de manière négative. Les personnages lesbiens

ne considèrent jamais leur identité comme déviante ou comme une difficulté supplémentaire et il n'est jamais question de quelconque haine ou gêne par rapport à celle-ci. Certains personnages voient également en leur identité lesbienne un véritable tremplin, une possibilité de gagner en pouvoir d'action au sein d'une société malgré tout discriminante. Ainsi, malgré une opposition très marquée dans la manière d'aborder les sociétés fictionnelles, le traitement et la construction des identités lesbiennes sont somme toute très similaires.

C'est une différence importante par rapport à la littérature de fantasy lesbienne du XX^e siècle, qui comme nous avons pu le voir faisait de la découverte du lesbianisme et son acceptation un ressort narratif à part entière. Ce n'est plus le cas en fantasy lesbienne d'aujourd'hui, puisque le point culminant de l'intrigue ne repose plus sur l'identité lesbienne. Ce moment décisif ne mêle plus la découverte et l'acceptation de cette identité à la lutte contre la menace principale du récit. Le dénouement s'affranchit ainsi de cette dépendance à l'orientation sexuelle des personnages, pour s'inscrire dans une réalisation identitaire plus vaste. La fantasy lesbienne donne à voir des personnages tous·tes aussi différent·es les uns que les autres, mais dont l'identité n'est jamais à rediscuter. Il s'agit donc d'une représentation forte, symbolique, et qui diffère fondamentalement du traitement des personnages lesbiens en fantasy traditionnelle.

Le lesbianisme du frein au tremplin

L'étude des deux types de mondes fictionnels en fantasy lesbienne permet de montrer en quoi celle-ci s'éloigne, une nouvelle fois, de la fantasy traditionnelle ainsi que de la fantasy lesbienne de la fin du XX^e et début XXI^e siècle. Alors que la fantasy traditionnelle utilise le monde fictionnel pour évoquer un rapport nostalgique au passé, la fantasy lesbienne mobilise pleinement son potentiel de redéfinition du réel. Comme il a pu être analysé plus haut, la fantasy traditionnelle perpétue une forme de statu quo, qui place le lectorat dans une position passive en l'empêchant de s'interroger sur sa réalité extratextuelle. La fantasy lesbienne contemporaine sort de ce statu quo, en préférant tirer des conclusions du passé plutôt que de s'en inspirer seulement, et pour ainsi formuler une critique sociétale à travers le récit. Le lectorat n'est dès lors plus seulement passif, et la fantasy lesbienne mobilise son potentiel progressiste complètement.

La fantasy lesbienne va donc refuser les structures narratives traditionnelles, et ainsi laisser plus de possibilités pour les personnages queers et lesbiens d'exister. Deux types de monde fictionnel se dégagent : celui qui reproduit les mécanismes de dominations inhérents à notre réalité (dans lequel les identités lesbiennes sont une transgression de la norme dominante) et

celui qui crée une forme d'utopie queer (et dans lequel les normes hétéronormées sont complètement caduques, ou n'ont même jamais existé). Le premier type de monde fictionnel met en place une conscientisation différente qu'en fantasy traditionnelle et qu'en fantasy fin XX^e et début XXI^e siècle. Dans celle-ci, la conscientisation se fait de manière « classique », c'est-à-dire que les personnages doivent entreprendre un processus de déshétérosexualisation. La découverte du lesbianisme est plutôt une déconstruction qu'une construction, puisque les personnages doivent aller à l'encontre des normes sociales et de leur propre préjugé pour accepter leur identité. On remarque alors l'apparition d'un schéma narratif répétitif, centré autour de la conscientisation de l'identité lesbienne, qui devient un enjeu narratif capital. La découverte est une étape clef du récit, tandis que l'acceptation permet la résolution du conflit. La conscientisation se fait donc pendant le récit, avec une forme de sensationnalisme.

La fantasy lesbienne contemporaine désensationnalise la conscientisation. L'identité lesbienne n'apparaît plus comme un frein dans la construction narrative d'un personnage, mais bien comme un tremplin. Le lesbianisme n'est plus considéré comme une tare à supprimer ou à devoir accepter, il l'est déjà. Ce premier type de monde fictionnel, qui reproduit les discriminations à l'encontre des minorités sexuelles et de genre, est donc construit sur un paradoxe : malgré l'exclusion ou la non-reconnaissance des identités queer, la conscientisation se fait quand même de manière positive. Ce type de monde fictionnel permet également aux auteur·ices d'introduire des alternatives anticonformistes.

Pour ce qui est du deuxième type de monde fictionnel, celui-ci possède un potentiel de restructuration formelle à travers l'utopie queer. Dans ces mondes, les identités queers n'ont jamais fait l'objet de controverse, mais ont toujours existées et été acceptées. On observe alors un déplacement du reproche : si les identités queers et lesbiennes sont complètement normalisées, alors elles n'encourent pas de risque d'être discriminées ou haïes sur la seule base de leur sexualité ou de leur genre. Dans ce type de monde fictionnel aussi, la conscientisation sera toujours positive.

La fantasy lesbienne s'éloigne du rapport nostalgique au passé, pour montrer un futur qui pourrait être. Elle met ainsi en lumière les dérives de notre réalité, et envisage des alternatives à celle-ci. Comme il a été dit, le lesbianisme apparaît plutôt comme un tremplin, et le dénouement s'affranchit de cette dépendance à l'orientation sexuelle des personnages. La conscientisation n'est plus un ressort narratif à part entière, mais une caractéristique dans la vie des personnages (aussi importante soit-elle).

DE NOUVEAUX ARCHÉTYPES

Le recours à l'archétype est chose courante en fantasy, et comme l'explique Claire Duvivier, il est un outil pratique pour les auteur·ices : « il permet au lecteur et à la lectrice de cerner rapidement un personnage, de le *reconnaître*, et de plonger immédiatement avec lui au cœur de l'action, sans que l'auteur ou l'autrice sacrifie le rythme de son intrigue à une longue mise en place psychologisante⁶⁰. » L'outil de l'archétype constitue en ce sens une forme de gain de temps, qui permet aux auteur·ices d'évoquer presque immédiatement à leurs lecteur·ices un personnage bien précis, ses caractéristiques et ses attributs, pour en sortir une image nette et définie. Des archétypes très connus en fantasy seront par exemple celui du *héros* (des personnages tels que Frodo Sacquet ou Harry Potter nous viennent à l'esprit), du *mentor* ou bien encore celui de l'*adjuvant* (Sam Gamgee ou Hermione Granger en sont deux). Pour Claire Duvivier, c'est justement cette récurrence des archétypes qui peut très vite les transformer non seulement en stéréotypes, mais également en outils d'uniformisation des personnages⁶¹. Alors que l'outil de l'archétype peut en effet simplifier la caractérisation des personnages pour les auteur·ices, il peut également conduire à leur standardisation, ne laissant pas la place à beaucoup d'innovation.

Les limites d'un carcan traditionnel

C'est précisément cette dimension, cette uniformisation presque inévitable, qui explique pourquoi la fantasy traditionnelle abrite autant d'archétypes féminins stéréotypés et par conséquent assez réducteurs. Claire Duvivier explique notamment que bon nombre d'entre eux proviennent directement des contes et du merveilleux, et en cite quelques-uns : « marraines féériques et princesses endormies, tendres mamans et audacieuses putains⁶² ». Ces archétypes-là sont en effet pléthore, et constituent bien souvent le reflet d'une société misogyne qui ne laisse pas d'espace aux femmes pour exister. L'exemple de la princesse endormie est parlant ; agent principal, mais passif du conte, la résolution de son intrigue ne passe que par l'action d'un prince, un agent masculin actif. Cette passivité, traditionnellement associée aux femmes⁶³, enferme leur représentation dans une objectification par le regard masculin, et les dépouille également de toute agentivité.

⁶⁰ Claire Duvivier, *De nouveaux archétypes pour de nouveaux récits*, p. 175, dans Marie Lucie Bougon, *et al.*, *Fantasy & Féminismes, aux intersections du/des genre(s)*, Chambéry, Éditions ActusF, coll. « Les 3 Souhais », 2023.

⁶¹ *Ibid.*, p. 176.

⁶² *Ibid.*, p. 177.

⁶³ *Ibid.*, p. 175.

D'autres archétypes féminins existent en fantasy traditionnelle, certains parvenant même à sortir du carcan de la passivité. André-Philippe Lapointe aborde notamment la figure de l'héroïne isolée, personnage féminin de combattante évoluant dans un cadre presque exclusivement masculin et : « se conformant en partie à une structure patriarcale censée épouser la réalité historique occidentale – à nuancer – où seuls les hommes auraient combattu⁶⁴. » Cette figure de la combattante isolée apparaît donc comme une exception dans un monde fictionnel dans lequel les femmes demeurent à l'arrière-plan, et ce statut d'exception contribue à inscrire cet archétype dans une dynamique de marginalité. Cette marginalité, qui les place en dehors du système normé, leur permet d'accéder à une certaine agentivité et de gagner en liberté. Ces personnages seront donc certes moins passifs, mais cette agentivité a un prix. André-Philippe Lapointe explique que pour conserver cette agentivité, ces personnages féminins vont être confrontés à deux possibilités : « soit elles doivent intégrer les codes de la virilité guerrière et en revêtir le costume, [...] soit elles s'opposent frontalement à l'affrontement et à sa logique intrinsèquement virile⁶⁵. » Ces deux possibilités n'offrent en réalité que peu de manœuvres à ces personnages, qui continuent également à se construire en fonction de leur rapport au masculin, sans d'autres alternatives narratives. André-Philippe Lapointe poursuit :

Ces exceptions féminines doivent donc se positionner : choisir de jouer le jeu de la virilité dans le cadre de l'univers - quitte à voir leur différence se faire gommer - ou se réclamer de cette différence. Dans les deux cas, elles se développent en réponse à un environnement masculin qui les accepte en leur assignant souvent soit un rôle passif, soit un rôle qui se limite à aider et à protéger les autres personnages plutôt que de leur permettre de développer leurs propres objectifs⁶⁶.

Ces personnages héroïques n'évoluent donc pas pour elles-mêmes, et restent dans un carcan qui ne favorise aucunement leur agentivité complète, mais qui au contraire facilite leur stéréotypisation. Pourtant nous le savons bien, les représentations ont une certaine importance dans la manière dont nous modélisons nos expériences, et de tels archétypes ne font que renforcer une vision négative et stéréotypée des femmes. Il ne suffit donc plus seulement de choisir un archétype masculin et de l'inverser en l'inscrivant dans la construction d'un personnage féminin, puisque cette opération ne permet pas au personnage féminin de sortir d'une vision stéréotypée. Dans cette mesure, faut-il abolir les vieux stéréotypes pour en créer de nouveaux ?

André-Philippe cite à ce propos Anne Besson dans son ouvrage *Constellations, Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, et rappelle que le monde fictionnel constitue un terrain d'expérimentation pour les auteur·ices, puisqu'il permet à ceux-ci non seulement de

⁶⁴ André-Philippe Lapointe, *op. cit.*, p. 330.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 330.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 330.

s'écarter des codes normatifs de la société et des représentations stéréotypées, mais également d'en introduire des alternatives : « Ces autres réalités exposent les limites de nos propres sociétés et peuvent proposer des représentations alternatives fondées sur les principes de justice et d'équité propres à notre époque⁶⁷. » Un effort conscient est aujourd'hui entrepris par les auteur·ices de fantasy lesbienne pour dépasser ces archétypes, ces représentations qui peignent le plus souvent une vision dévalorisante de la femme, et par extension de la lesbienne. En effet, rares sont les personnages lesbiens en fantasy traditionnelle qui ne soient pas des stéréotypes affligeants. Souvent réduits à leur seule sexualité, ces personnages sont aussi rares qu'ils sont une représentation erronée. Les auteur·ices de fantasy lesbiennes vont justement délibérément s'inscrire en opposition à ces représentations, en introduisant des personnages lesbiens complexes, divers et nuancés, beaucoup plus représentatifs des identités lesbiennes d'aujourd'hui. Cette démarche est significative, puisque ces auteur·ices ont entre leurs mains la possibilité de transformer les représentations préexistantes, pour les modifier, les adapter, les déconstruire jusqu'à en créer de nouvelles.

Comment faire exister les identités lesbiennes sans rentrer dans l'écueil de la caricature, souvent à l'œuvre en fantasy traditionnelle ? À la différence de la fantasy traditionnelle mettant en scène des personnages lesbiens, souvent écrits par des hommes, la fantasy lesbienne est le fruit d'un travail important d'autrices lesbiennes et d'auteur·ices non binaires. Si l'identité d'un·e auteur·ices ne garantit pas forcément une représentation parfaite, elle promet néanmoins une compréhension intime de l'expérience lesbienne et par conséquent une capacité à la retranscrire à travers un personnage de manière non stéréotypée. La fantasy lesbienne a donc la capacité de dépasser les archétypes obsolètes, pour en créer de nouveaux, plus adaptés à la multitude des expériences lesbiennes. Ainsi, grâce à la création de nouveaux archétypes, les identités lesbiennes ont la possibilité de sortir d'un double phénomène : celui de l'invisibilité et celui du stéréotype. Elles sortent en effet de l'invisibilisation puisqu'une place capitale leur est laissée au sein du récit, et elles ont désormais la possibilité d'endosser le rôle du personnage principal. Elles sortent également du stéréotype, puisque le travail mis en place par les auteur·ices se veut authentique et inscrit dans une réalité vécue.

L'analyse de la caractérisation des personnages lesbiens du corpus semble alimenter cette idée de diversité. Chaque personnage apparaît nuancé, complexe, et ne semble correspondre à aucun archétype féminin déjà rencontré en fantasy traditionnelle. En ayant la possibilité d'exister sans être des caricatures, les personnages lesbiens modélisent une représentation plus

⁶⁷ André-Philippe Lapointe, *op. cit.*, p. 338.

juste et éloignée des stéréotypes, plus à même de rendre compte des expériences lesbiennes contemporaines. Mais comment ce phénomène se traduit-il au sein des récits ? Quelles sont les stratégies concrètes que peuvent mettre en place les auteur·ices afin de construire des personnages lesbiens en dehors des archétypes féminins de la fantasy traditionnelle ?

Défaire les archétypes

Comme nous avons pu le voir, la fantasy lesbienne contemporaine constitue un terrain d'expérimentation important pour la construction des identités lesbiennes. Seulement parfois, la démarche n'implique pas uniquement de construire des personnages lesbiens, mais plutôt aussi de déconstruire ceux qui existent déjà, mais qui ne constituent pas une représentation juste. Nous le verrons, les ouvrages de notre corpus déconstruisent deux archétypes majeurs : celui de la femme souveraine passive, et celui de la combattante isolée.

Dans cette perspective, une des stratégies mises en place semble être la construction d'un personnage à partir d'un archétype précis, pour s'en détacher par la suite. Quatre personnages du corpus semblent ainsi correspondre à un archétype bien courant en fantasy traditionnelle, celui de la femme souveraine. Typiquement associée à une forme de passivité, haute figure du pouvoir, mais pourtant sans réelle agentivité, la femme souveraine est dans l'imaginaire collectif un personnage qui fascine autant qu'il exaspère. Comme l'explique Madelynn Johnson dans sa thèse "*I Am No Man*": *The Importance of Female Archetypes in Fantasy*, la femme souveraine reste cachée du reste du monde et n'existe que pour être sauvée par un personnage masculin⁶⁸. En réalité très similaire à l'archétype de la princesse endormie, celui de la femme souveraine ne possède pas beaucoup plus de manœuvres, et fonctionne souvent seulement comme un agent intermédiaire dans la réalisation de la quête du héros masculin. La femme souveraine est déférente à un conseil d'État, et ses opinions et désirs personnels ne pèsent pas dans la balance des prises de décisions politiques. Révérée mais prisonnière d'un statut qui lui dicte toute sa conduite et lui interdit tout écart, cette figure lutte toute sa vie pour gagner en agentivité pour être bien souvent pris de court par un personnage masculin. C'est dans cette perspective que sont construits deux personnages de notre corpus.

Le premier, et sans doute le plus proche de cet archétype de la fantasy traditionnelle, est celui de Sabran. Bien qu'elle ne soit pas un personnage principal de *The Priory of the Orange*

⁶⁸ « In many Medieval texts, the female ruler is typically very passive, is hidden away from the rest of the world, or only exists to be rescued by a male character, such as a knight. ». Madelynn Johnson, « "I Am No Man": The Importance of Female Archetypes in Fantasy », Thèse de bachelier en Arts, sous la direction de Becky DiBiasio, Université Assumption, 2022, [En Ligne] <https://digitalcommons.assumption.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1104&context=honorsthesis> (consulté le 13 mars 2025).

Tree, elle est cependant un personnage secondaire important dans la construction du récit. Son histoire ressemble à beaucoup d'autres ; reine d'une monarchie puissante, éloignée du peuple et ayant pour seule compagnie ses dames de chambre, son pouvoir est relatif et subordonné à celui de son conseil, en particulier lorsqu'il s'agit de la question de la succession et du mariage pour garantir une héritière. Un des exemples les plus parlants de cette subordination malgré son statut de plus haute figure du pouvoir est lorsque son ami le plus proche, le seigneur Arteloth Beck, est envoyé en mission au-delà des frontières de son pays. Cette mission, ordonnée par Seyton Combe, le duc de Courtoisie, a pour réalité l'ambition d'éloigner Arteloth de Sabran, leur forte amitié représentant un frein pour d'éventuels prétendants. Sabran n'est pas mise au courant de cette décision, et n'apprend le départ de Loth que plusieurs jours après sa disparition étrange. Sabran se retrouve alors d'autant plus isolée, avec pour seule perspective une union prochaine.

Comme nous l'avons abordé dans notre partie précédente, un changement de paradigme profond se déclenche pour ce personnage lorsqu'elle perd la capacité d'enfanter. Bien que violent, ce nouveau paradigme lui montre une autre voie possible, en dehors de ce que sa condition lui autorisait précédemment. Paradoxalement, en lui retirant son objectif principal (celui imposé par les conventions de l'époque et du monde fictionnel) et sa capacité à le mener à bien, le récit lui donne une agentivité nouvelle. Face à cette tragédie, l'alternative n'est plus seulement un rêve, elle devient une nécessité. Sabran, et par extension son conseil d'État et le reyaume de Inys, n'ont plus le choix que d'envisager une nouvelle manière de régner. Bien que violent, cet épisode sort ainsi ce personnage de l'archétype de la femme souveraine passive. Et c'est justement ce changement de paradigme, cette rupture avec l'archétype traditionnel, qui permet à Sabran de se reconnecter avec ses désirs et ambitions personnelles. C'est donc par ce changement de paradigme qu'elle s'autorise à entrevoir un futur avec Ead, au-delà de ce qui est attendu d'elle.

Le personnage de Malini est lui aussi construit sur la base de cet archétype. Princesse déchue de Parijatdvipa après avoir refusé d'honorer son rôle sacrificiel, elle est exilée et emprisonnée dans la région de Ahiranya, loin de tous ses alliés politiques. L'histoire commence donc ainsi ; isolée dans une prison impénétrable, empoisonnée de force pour être rendue docile par la femme qui la surveille, Malini n'a comme solution de survie que celle de compter sur un agent extérieur. Toute la première partie du roman dépeint Malini comme un être affaibli, à la merci d'une gouvernante cruelle et d'une passivité qu'on lui impose. Mais Malini va peu à peu s'éloigner de cet archétype de la princesse passive. Le personnage de Malini est en réalité une figure complexe, qui ne se soumet jamais au rôle que l'on attend d'elle. Manipulatrice, rebelle,

et terriblement intelligente, elle s'écarte en réalité de cet archétype dès les premières pages du roman, qui introduit ce personnage à travers les yeux de Chandra. Les lecteur·ices comprennent en effet dès les premières pages que ce personnage n'est pas le héros du récit, mais plutôt son antagoniste principal, et que Malini, pour une raison et de manière encore inconnues, a choisi de ne pas se conformer au rôle qui lui était attribué. Elle se refuse à participer à une ancienne tradition, qui demande à ses plus fidèles sujettes le sacrifice le plus haut, celui de la mort par les flammes. Le traitement de Malini dans ces pages montre d'ores et déjà le despotisme de Chandra, et la résilience de Malini. C'est pour cette raison que son emprisonnement et sa condition font d'elle un personnage intéressant pour les lecteur·ices, puisqu'ils entravent momentanément la réalisation de sa trajectoire. Cette punition est particulièrement bien choisie de la part de Chandra ; en la privant de son atout principal, celui de la manipulation, et en l'isolant complètement de son vaste réseau, il prive Malini de toute son agentivité. Pour se sortir de cette condition, Malini n'a d'autre choix que de se conformer à l'archétype de la princesse vulnérable et passive.

Ici, la brève conformité à l'archétype de la princesse passive est en réalité une double supercherie ; à la fois à l'encontre des lecteur·ices, mais également des autres personnages du récit. Malini comprend en effet très bien que sa nature manipulatrice et son intelligence doivent être effacées provisoirement, à la fois pour tromper la vigilance de sa gouvernante Pramila, mais également pour gagner la confiance de Priya. Son statut de princesse vulnérable lui permet de se sortir de sa condition de prisonnière, et la charade s'effondre au moment où elle parvient à s'échapper, avec l'aide de Priya. C'est à ce moment précis que les lecteur·ices prennent réellement la mesure de toute l'habileté politique dont fait preuve Malini, et c'est par la même occasion que lecteur·ices et personnages réalisent conjointement la manipulation dont ils ont été les proies. Ainsi, *The Jasmine Throne* utilise l'archétype de la princesse passive comme une mystification du personnage de Malini, et comme un tremplin narratif pour la suite de l'intrigue. En trompant simultanément le personnage de Priya et les lecteur·ices quant à la véritable nature de la princesse, Tasha Suri construit un personnage féminin fort et redouté à la fois.

L'exemple de ces deux personnages montre qu'à partir d'un archétype traditionnel stéréotypé, les autrices sont à même d'en déconstruire l'essence à travers la narration pour aboutir à un personnage complètement différent, loin des représentations habituelles des femmes au pouvoir. Une question reste cependant ; s'agit-il ici d'une abolition totale de l'archétype, ou plutôt la construction d'un nouveau ? Les ouvrages de fantasy lesbienne tels qu'analysés dans cette étude restent peut-être encore insuffisants pour déterminer si de nouveaux archétypes y ont pris forme. Comme l'explique Claire Duvivier :

[...] ces archétypes ne sont jamais l'œuvre d'une seule plume. C'est par effet de masse que l'un d'eux parvient à prendre forme, moyenne parfaite de dix, cent, mille personnages créés par dix, cent, mille écrivains et écrivaines⁶⁹.

Mais des personnages comme Sabran et Malini, qui ne cherchent pas seulement à évoluer dans les limites que leur impose leur pouvoir, constituent des exemples de figures lesbiennes puissantes qui parviennent, ou du moins tentent, de se libérer de leur posture de « princesses passives », permettant ainsi un changement de paradigme important au sein du monde fictionnel. Si ces caractéristiques sont loin de pouvoir permettre le développement d'un archétype, elles sont sans conteste la preuve d'une abolition de l'archétype de la princesse passive, en tout cas en fantasy lesbienne contemporaine.

Réappropriation de l'archétype de la combattante

Nous avons abordé un peu plus haut la figure de la combattante isolée, archétype très courant en fantasy traditionnelle. Ce personnage évolue dans une sorte d'entre-deux flou, qui va justement le pousser à cet isolement. Parfois calqués directement sur des archétypes de personnages masculins estimés forts et puissants, ces personnages féminins semblent très souvent rejeter une certaine vision de la féminité. Dans le contexte dans lequel elles évoluent, le plus souvent une société patriarcale, ces personnages ne vont pas avoir le choix que de revêtir des caractéristiques traditionnellement associées aux hommes afin de survivre. En cela, ces personnages rompent déjà à leur manière avec les normes sociales ; elles revendiquent en effet une violence habituellement exercée par les hommes, jusqu'à se la réapproprier⁷⁰. Nous pouvons peut-être y voir ici la tentative d'échapper par ce recours à la soumission que subissent les femmes par la main des hommes. C'est en directe opposition contre ce système oppressant que ces personnages de guerrières se construisent, mais elles sont pourtant des figures paradoxales.

Comme nous l'avons abordé plus haut, une œuvre littéraire sera à la fois renseignée par son contexte de production et par les intentions de son auteur. Ces personnages vont donc avoir sur leurs épaules une double contrainte ; celle de se construire à travers les intentions d'un auteur bien souvent masculin, et celle d'évoluer dans un espace qui ne laisse que peu de place aux personnages féminins. Il convient bien entendu d'éviter l'écueil de l'essentialisme. Tout auteur masculin écrivant des personnages féminins ne les cantonnera pas nécessairement à des

⁶⁹ Claire Duvivier, *op. cit.*, p. 180.

⁷⁰ Cassandra Simon, Antoine Geslin, « Quand les femmes prennent les armes : L'écriture de la violence féminine dans la fantasy médiévalisante », dans *Jangada: Critica / Literatura / Artes*, vol. 9, n° 2, décembre 2021, pp. 212-237, [En ligne] <https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/380/318> (consulté le 24 septembre 2025).

archétypes stéréotypés. Mais force est de constater que dans l'écrasante majorité des œuvres de fantasy traditionnelle mettant en scène de tels personnages, nombre d'auteurs sont en réalité des hommes. Comprenons ainsi que les intentions d'un auteur et le contexte de production sont entremêlés, et qu'il s'agit sans doute ici d'une des raisons pouvant expliquer l'existence de personnages comme ces guerrières.

Mais que constitue précisément le paradoxe de ces archétypes ? Il s'agit de personnages physiquement puissants, avidement entraînés et endurcis par leurs expériences, et dont la force physique reflète également un mental d'acier, qui peut paraître au premier coup d'œil hermétique à toute démonstration de sensibilité. Jusqu'ici, cette description pourrait très bien décrire tout type de personnage de guerrier masculin, pléthore en fantasy traditionnelle. Mais l'archétype de la guerrière n'est pas seulement calqué sur ces héros masculins. Bien que rejetant presque tous les codes de la féminité traditionnelle, ces figures de guerrière ne sacrifient pas toujours pour autant leur intellect pour la force physique brute et sans esprit. Une certaine sensibilité marque leurs actions, ce qui les éloigne imperceptiblement de leurs homologues masculins – qui auront tendance à prioriser l'individu au-devant du collectif.

Ces figures de guerrières sont rejetées par le même système qu'elles essaient de contourner, ce qui en fait presque par défaut des personnages marginaux. Leur violence devient une arme nécessaire à leur survie dans un monde fictionnel qui ne favorise aucunement leur existence, puisqu'elles sortent des carcans qui leur sont imposés. Cassandra Simon et Antoine Geslin reprennent à ce propos les travaux de Coline Cardi et Geneviève Pruvost, qui dégagent deux positions possibles face à la violence des femmes : « sa valorisation comme vecteur de l'émancipation des femmes et instrument d'égalisation des sexes ou bien sa dévalorisation en tant que cause ou symptôme d'une dégradation du féminin⁷¹. » C'est précisément cette réception trouble qui fait de cet archétype un sujet paradoxal. Considéré comme une simple copie des personnages masculins par certains, ou comme une représentation de femme forte et puissante pour d'autres, cet archétype reste encore aujourd'hui aussi bien critiqué que loué. Trois personnages de notre corpus répondent le plus à cet archétype de la guerrière : Touraine de *The Unbroken*, Sylah de *The Final Strife* et Marney de *Metal From Heaven*.

Bien que Touraine n'évolue pas de manière isolée au tout début du récit, ses actions et les choix qu'elle fait la conduisent peu à peu, à travers le récit, vers un isolement de plus en plus marqué. Au sein de l'empire de Balladaire, Touraine n'a eu d'autre choix que de se construire une carapace à toute épreuve, capable de résister aux attaques mêmes les plus violentes contre

⁷¹ Cassandra Simon, Antoine Geslin, *op. cit.*, p. 214.

sa personne (les lecteur·ices apprennent en effet qu'elle a subi une tentative de viol dans sa jeunesse, par un haut dignitaire de l'armée de Balladaire). Son statut de conscrit au sein de l'armée coloniale fait d'elle un personnage d'ores et déjà marginal par rapport au contexte dans lequel elle évolue, et c'est en réponse à ce contexte qu'elle se construit. Puisqu'elle est une soldate, elle est très forte physiquement et son physique est d'ailleurs l'objet de nombreuses remarques et interrogations de la part des autres personnages : « Touraine was a soldier. It was written in the straight line of her, the breadth of her shoulders, the steady strength of her legs at attention. [...] Rigid as a rifle⁷². » Un reproche souvent émis à l'encontre de ce personnage est son manque de discernement, qui l'amène à entreprendre des actions inconsidérées qui mettent en danger la vie de nombreuses personnes, que ce soit celles des conscrits ou du peuple de Qazāl. Mais ces actions sont aussi le reflet de sa confusion et de son déchirement entre l'empire qu'elle a été conditionnée à servir, et le peuple qu'elle apprend progressivement à aimer. Touraine allie ainsi la force brute à la sensibilité pour en faire bénéficier les autres – l'intérêt de ses actions ne réside jamais pour elle dans un bénéfice personnel, mais plutôt vers un bénéfice collectif, qui servira l'intérêt commun.

Le personnage de Sylah est lui aussi construit sur ce paradoxe propre aux archétypes des guerrières. Isolée suite au massacre de sa famille, elle subvient à ses besoins en combattant dans une arène de combats illégaux. Mais Sylah est plus qu'une simple combattante : elle est une guerrière aguerrie, élevée toute son enfance par une cellule rebelle qui fait d'elle une véritable machine de guerre. Après avoir perdu son objectif suite à la mort de sa famille, Sylah retrouve la foi lorsqu'elle retrouve Jond, et lorsqu'elle rencontre Anoor. Ces deux personnages matérialisent à eux deux le double objectif de Sylah. Jond fait lui aussi partie des enfants élevés par les rebelles pour devenir un puissant guerrier, et il représente pour Sylah le rappel à cette lutte rebelle. Anoor a été élevée comme la fille d'une des plus puissantes Gardienne, ayant été intervertie à la naissance par un autre enfant, et Sylah va développer pour elle des sentiments au fur et à mesure de l'avancée du récit. L'ambition d'aider Anoor et celle de renverser l'empire des *Wardens* s'entremêlent dans le récit et dans la trajectoire de Sylah. Il s'agit alors d'un personnage lui aussi guidé par un intérêt collectif, alliant la force physique et la stratégie intellectuelle pour mener à bien ses actions.

Le dernier personnage à se conformer en partie à l'archétype de la guerrière est celui de Marney. Ce personnage est lui aussi soumis à une extrême violence dès son enfance, en assistant au massacre de sa famille et de sa communauté lors d'un rassemblement pacifiste. Elle échappe

⁷² C. L. Clark, *The Unbroken*, New York, Orbit, 2021, p. 127.

de peu au massacre, mais porte en elle le traumatisme de cet évènement. C'est d'ailleurs ce traumatisme, et celui qu'elle considère comme en être l'instigateur, qui va constituer le moteur principal de ce personnage, et donc être un enjeu narratif important. Marney est en effet toujours en tension entre deux loyautés : celle envers sa nouvelle communauté de bandits (chez qui elle a trouvé refuge après le massacre) et celle envers sa famille et plus particulièrement son amie Gwyar, décédée elle aussi dans le massacre. L'entremêlement de l'intérêt collectif et l'intérêt personnel est encore une fois ici une caractéristique à part entière de la protagoniste. Marney va en effet nourrir pendant des années l'ambition d'assassiner Yann I Chauncey, qu'elle tient responsable du massacre. Yann I Chauncey est le chef d'entreprise de la Fonderie d'Ichorite Yann Chauncey I, dans laquelle travaillaient la communauté et la famille de Marney, et également le seul propriétaire de l'ichorite. L'ichorite est un métal de grande valeur dans ce monde fictionnel, puisqu'il propulse toute la contrée dans une nouvelle révolution industrielle. Alors que ce matériau enrichit exponentiellement Yann Chauncey et son industrie, l'ichorite appauvrit encore plus la classe prolétaire dont fait partie Marney. Le tout début du récit met ainsi en scène la grève des travailleur·euses de la fonderie d'ichorite, et leur rassemblement pacifiste dans le but de demander des conditions de travail plus sécurisées, ainsi qu'une enquête sur la condition des enfants travaillant dans les mines. Les lecteur·ices apprennent en effet que les enfants nés des travailleur·euses sont sujets à des hallucinations, du vertige et autres symptômes inexplicables, qui sont la cause de nombreuses crises. C'est dans cette mesure qu'une grève est mise en place, pour demander le respect de droits humains. Mais Yann Chauncey et son industrie fonctionnent sur un système capitaliste, qui exploite la main-d'œuvre des travailleur·euses pour son enrichissement personnel. Ces travailleur·euses sont interchangeables et il n'est pas dans l'intérêt de Yann Chauncey de répondre à leurs demandes : s'en suit le massacre de tous les individus présents lors de ce rassemblement.

Cet évènement, d'une rare violence, dicte toute la conduite de Marney à travers le récit. À partir de ce moment, elle jure de venger sa famille et Gwyer en assassinant Yann Chauncey. Son intérêt personnel coïncide avec l'intérêt collectif de la Chorale, qui lutte pour l'abolition du système capitaliste du monde fictionnel et contre l'enrichissement des classes bourgeoises. Yann Chauncey symbolise ce pouvoir dominant. Ici aussi, l'intérêt personnel et l'intérêt collectif s'entremêlent au sein du récit, sans jamais empiéter l'un sur l'autre. Si Marney est guidée par un sentiment de revanche, elle est aussi parfaitement consciente des enjeux de la révolution en marche.

Comme nous avons pu le voir, ces trois personnages sont construits à partir de l'archétype de la combattante isolée, puisqu'elles sont dans un premier temps guidées par un intérêt

personnel fort. Mais à la différence des archétypes de guerriers isolés en fantasy traditionnelle, ces personnages vont très rapidement intégrer un dessein plus grand que ce seul intérêt personnel, à travers les enjeux d'une communauté en lutte contre un pouvoir dominant. L'intérêt personnel de ces personnages va à chaque reprise s'allier à un intérêt collectif, qui va devenir tout aussi important que d'autres enjeux personnels. En fantasy lesbienne, l'individu ne prône jamais sur le collectif : les deux se répondent, et surtout se comprennent. Si certains de ces personnages sont isolés au début du récit, ils retrouvent plus tard une communauté qui leur permet de joindre leurs désirs et ambitions personnelles à un idéal qui les dépasse. C'est en cela que les auteur·ices de fantasy lesbienne se réapproprient l'archétype de la combattante. Elle n'est plus simplement un calque du guerrier masculin, mais un bien un personnage pour qui la communauté compte tout autant que sa propre personne.

L'alliance des intérêts personnels aux intérêts collectifs n'est pas la seule caractéristique de ces personnages qui en font une transposition intéressante de l'archétype de la combattante. Leur physique fait également d'elles des personnages atypiques, puisqu'elles ne correspondent pas aux canons de beauté féminins traditionnels. Comme nous allons le voir, ces personnages correspondent en effet à l'identité *butch*, qui prend au sein de la fantasy lesbienne une tout autre dimension.

La combattante butch, nouvel archétype ?

Sans le nommer précisément (puisque l'identité lesbienne n'est jamais qualifiée en ces termes-là, spécifiques à notre réalité extratextuelle), ces trois personnages répondent parfaitement à l'identité *butch*. L'identité *butch* de ces personnages est bien sûr revendiquée directement par les auteur·ices, mais est également perceptible à travers la narration et les multiples descriptions qui nous sont données, aussi bien sur le physique que sur la psyché de ces personnages.

Comme nous avons pu le voir dans notre sous-partie sur les alternatives anticonformistes et les nouvelles désignations en fantasy lesbienne, l'identité *butch* est d'une importance capitale dans la communauté lesbienne et elle représente un enjeu politique fort.

Il convient avant tout d'explicitier ce qu'est l'identité *butch*, et ce qu'elle représente dans la communauté lesbienne afin de comprendre pourquoi la représentation de lesbiennes *butch* au sein du genre est si importante. L'identité *butch* est centrale dans la communauté lesbienne, et ce depuis les années 1940 et 1950. Heidi M. Levitt et Katherine R. Hiestand, dans leur article *A Quest for Authenticity: Contemporary Butch Gender*, interrogent cette identité et sa place – et son importance, au sein de la communauté. Elles interviewent notamment un petit panel d'une

communauté lesbienne du Nord de la Floride aux États-Unis, afin de comprendre dans quelle mesure les différentes individus utilisent et s'approprient cette identité butch. Contrairement aux idées reçues, être butch ne réside pas seulement dans l'apparence physique. Elles expliquent :

They said that it is not located in any one trait, such as how strong a woman is or how she dresses or looks. The most common response (given by six participants) was that butchness is a certain energy or essence—one more commonly associated in our culture with masculinity. This energy expressed one's gender and composed a core aspect of the self, *which makes butch a primary identifier for some*⁷³.

La lesbienne butch présente des caractéristiques et attributs traditionnellement associés au masculin, mais pour autant l'identité butch ne réside pas seulement dans ce style « masculin ». La plupart des participantes envisagent plutôt cette identité comme une essence, qui si elle s'apparente en effet à une certaine vision de la masculinité de notre société, englobe une vision du genre tout autrement différente. L'identité butch n'est donc pas seulement une manière de se présenter physiquement au monde, mais représente aussi un identifiant principal de son genre.

Levitt et Hiestand expliquent aussi que l'expression de cette identité précède parfois sa conscientisation : « For all participants, being butch was experienced as an unmalleable aspect of self, so essential that it even preceded their awareness of that label⁷⁴. » Ce résultat montre que l'identité butch s'impose presque aux individus, qui ne se reconnaissent à aucun moment de leur expérience personnelle dans les canons traditionnels associés à la féminité. Cet écart par rapport à ces normes traditionnelles est donc dans un premier temps inconscient, puis revendiqué une fois la conscientisation opérée.

Ce même schéma se répète dans le cas des trois personnages de Touraine, Sylah et Marney. En effet, même si elles ne conscientisent pas cette identité butch de la manière que peuvent le faire les individus de notre réalité extratextuelle, puisque cette désignation n'existe pas dans le cadre de leurs mondes fictionnels, elles se construisent de façon similaire. Elles mentionnent toutes les trois avoir ressenti, à un certain moment de leur construction personnelle, un décalage avec les autres femmes et leur présentation physique.

Comme il a été établi, ces trois personnages représentent une transposition de l'archétype de la combattante, puisque leurs trajectoires allient toutes l'intérêt personnel à l'intérêt collectif. Leur identité se combine parfaitement à cette combativité qui les caractérise, ces deux éléments étant indissociables l'un de l'autre.

⁷³ Heidi M. Levitt et Katherine R. Hiestand, *op. cit.*, p. 610, (souligné par nous).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 609.

Xena, la guerrière

Lorsque l'on évoque la figure de la guerrière en fantasy, un personnage en particulier semble venir à l'esprit : celui de Xena. Ancienne cheffe de guerre devenue mercenaire, Xena lutte pour le bien et la paix grâce à ses compétences stratégiques et de combat. Phyllis M. Betz mentionne cette héroïne dans son ouvrage *The Lesbian Fantastic*, et parle notamment du rapport ambigu qu'elle entretient avec son expression de genre. Xena est physiquement imposante : en plus d'être grande, elle est également très musclée et sait manier un nombre important d'armes. Mais comme le fait remarquer M. Betz, Xena est également une femme attirante dont le charme s'avère parfois être une arme comme une autre :

Xena is also a beautiful woman, whose physical attractiveness provides another weapon for confronting the challenges presented for her to overcome. She plays with the stereotypes of the seductive female or the helpless one, but [...] Xena quickly drops the negative aspects of her femininity and uses her physical strength and strategic skill to conquer⁷⁵.

Si Xena use de son physique, c'est parce qu'elle est consciente de l'effet que celui-ci peut avoir sur ses ennemis. Elle n'utilise pas de sa féminité comme expression personnelle, mais plutôt comme une arme de lutte. Une fois que cette image de femme séductrice ou sans défense sert l'objectif voulu, Xena retourne à son côté plus masculin. Ce personnage joue ainsi avec les codes de la féminité, tout en arborant parfois des attributs traditionnellement associés à la masculinité. M. Betz cite à ce propos Marlene Barr, et explique que Xena représente une nouvelle forme de héros qui va englober des attributs à la fois masculins et féminins : Xena represents Marlene Barr's "womanist speculative fiction hero" who "encompasses both masculine and feminine attributes and allows the swordswomen to function as androgynous wholes" (80)⁷⁶. » La figure de Xena fait ainsi converger à la fois le masculin et le féminin, sans qu'aucun attribut ne soit dévalorisé par rapport à l'autre. Comme l'explique M. Betz, cette forme particulière d'androgynéité prend une dimension symbolique forte pour un lectorat et une audience lesbienne, qui voient dans ce personnage une alliance du masculin et du féminin presque parfaite.

Xena constituait déjà, à l'époque, un écart par rapport à l'archétype de la combattante, justement parce que l'alliance du masculin et du féminin chez elle est équilibrée. Lorsqu'elle use de sa féminité pour arriver à ses fins, elle incarne volontairement des stéréotypes traditionnellement associés à la femme (femme fatale et séductrice, ou femme innocente et sans défense). Ce recours à de tels stéréotypes pourrait facilement être interprété comme une moquerie de la part de Xena. Mais comme le note Phyllis M. Betz, ceci est contrebalancé par

⁷⁵ Phyllis M. Betz, *op. cit.*, pp. 113-114.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 114.

le réseau de soutien sur lequel s'appuie Xena, en grande partie constitué de femmes : « This dependence on other women, besides Gabrielle, allows Xena the opportunity to use the social strategies of women to make her heroic actions more effective [...]»⁷⁷ ». Xena constitue dans cette mesure un parfait exemple de la réappropriation de cet archétype de la combattante, dans sa relation avec les autres femmes. Jamais dévalorisées, elles représentent au contraire la grande majorité des victimes que Xena cherche à aider dans sa quête de rédemption. Au même titre que les personnages de Touraine, Sylah et Marney, le personnage de Xena allie donc dans sa trajectoire l'intérêt personnel à l'intérêt collectif. Un sentiment de devoir envers la communauté guide ce personnage, ce qui l'éloigne de la combattante de la fantasy traditionnelle (et qu'elle incarnait avant de chercher la rédemption).

Selon M. Betz, la fusion du masculin et du féminin chez Xena va à l'encontre des stéréotypes souvent associés à la lesbienne : « this merging alters the viewer's perspective on the idea that if a woman acts like a man, she must become a man »⁷⁸. » Ce personnage a la possibilité d'exister en dehors des contraintes imposées par la binarité de genre, et peut tendre à la fois vers des attributs masculins et féminins sans risquer d'être discriminé par rapport à son identité sexuelle ou de genre.

Si Xena échappe à cette contrainte, c'est aussi parce que son expression de genre peut être interprétée de manière double : c'est ce que M. Betz qualifie de *flexibilité interprétative*. Si certaines personnes peuvent voir en ce personnage une figure lesbienne d'une grande agentivité, d'autres la verront au contraire comme une femme hétérosexuelle allant parfois à l'encontre des normes sociales⁷⁹. Une audience hétérosexuelle n'aura pas nécessairement la même lecture de ce personnage qu'une audience lesbienne. Si cette flexibilité interprétative permet à Xena de toucher un large public, elle freine également la réception de ce personnage comme une figure lesbienne totalement assumée. Nombre d'éléments permettant de l'interpréter comme telle demeure en effet en sous-texte, et la sexualité de Xena n'est jamais ouvertement annoncée.

La figure de Xena nous permet de comprendre dans quelle mesure une réappropriation de l'archétype de la combattante peut permettre une plus grande agentivité aux personnages féminins, en leur autorisant une certaine fluidité au niveau de leur expression de genre. Ces personnages alternent entre des attributs masculins et féminins et n'opèrent plus sur une binarité de genre complètement stricte. Cette fluidité leur permet d'incarner des personnages qui sauront répondre aux attentes d'un large public, qu'il soit lesbien, ou non.

⁷⁷ Phyllis M. Betz, *op. cit.*, p. 114.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 115.

Nous sommes également en mesure de reconnaître les limites d'une telle réappropriation, qui, dans le cas de Xena ainsi que dans d'autres personnages de combattantes, ne permet pas à la figure lesbienne d'exister à part entière. Mais il reste important de noter qu'une telle réappropriation est ce qui permet à la fantasy lesbienne d'aujourd'hui de figurer des personnages de lesbiennes butch en le revendiquant haut et fort. En parlant de Xena et des autres personnages qu'elle a inspirés, Phyllis M. Betz explique :

What these characters reiterate is the importance of achieving a balance of behavior and belief that acts as the impetus to the adventure and ensures the restorative intention of the quest. Fixed concepts of gender, therefore, hinder the effectiveness of the lesbian fantasy hero; if she cannot step beyond her society's definitions of suitable feminine or masculine representation, then her ability to act is compromised⁸⁰.

La série télévisée de *Xena, la guerrière* reste, nous l'aurons compris, en grande partie fidèle à des structures narratives traditionnelles, ce qui explique l'importance de cette notion d'« intention restauratrice de la quête ». Comme nous l'avons expliqué, cette intention restauratrice de la quête, que nous appelons également un retour à l'ordre établi, est une caractéristique fondamentale de la fantasy traditionnelle. En cela, la série ne s'éloigne pas de cette structure narrative. Mais le personnage de Xena a néanmoins agrandi l'espace d'ordinaire réservé aux femmes dont l'expression de genre ne correspond pas aux canons de beauté traditionnels.

La capacité à pouvoir alterner entre des attributs masculins et féminins devient chez Xena un moyen de vaincre ses ennemis, et Phyllis M. Betz va même jusqu'à dire que sans cette fluidité dans l'expression de son genre, Xena serait freinée dans sa capacité à l'emporter sur le mal. Ce personnage est ainsi en mesure d'outrepasser les normes sociales de notre société, qui renforcent la binarité des genres et enferment les individu-es dans une image spécifique de la femme. Xena dépasse ce carcan traditionnel, et ce n'est qu'en le dépassant qu'elle est en mesure d'incarner une toute nouvelle forme d'héroïsme.

Cependant, et comme nous l'avons expliqué, ce personnage fait l'objet d'une flexibilité interprétative quant à sa sexualité et identité de genre. Cette fluidité lui permet certes de toucher un large public, à la fois hétérosexuel et lesbien, mais elle ne permet pas à l'identité lesbienne de complètement s'affranchir de l'invisibilisation à laquelle elle fait face dans les médias. Il faut bien entendu prendre en compte la période de production de cette série télévisée, diffusée entre 1995 et 2001 aux États-Unis⁸¹. Un tel personnage, dépassant comme il le faisait les

⁸⁰ Phyllis M. Betz, *op. cit.*, p. 115.

⁸¹ Wikipédia, L'encyclopédie libre, « Xena, la guerrière » dans *Wikipédia, L'encyclopédie libre*, n.d, [En ligne] http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Xena,_la_guerri%C3%A8re&oldid=220723588 (consulté le 22 avril 2025).

conventions de genre, représentait déjà pour l'époque une avancée remarquable pour la représentation des femmes sur le petit écran. Le personnage de Xena a en tous points ouvert la voie à de nouvelles représentations pour les femmes, loin des clichés de la femme monolithique et exempte de nuance. Xena montre que les carcans de la féminité traditionnelle sont non seulement obsolètes, mais que leur franchissement est aussi synonyme de plus d'agentivité.

Dans quelle mesure les personnages de Touraine, Sylah et Marney se détachent-ils de la figure de Xena ? Comme nous avons pu le voir, ces quatre personnages sont liés par leur alliance des intérêts personnels et collectifs, et dans l'importance qu'ils accordent à la communauté. Mais si Xena contourne les conventions de genre, Touraine, Sylah et Marney s'en affranchissent complètement. Comme nous l'avons expliqué, elles correspondent toutes les trois à l'identité butch, et cet élément constitue une caractéristique indissociable des personnes qu'elles sont. Le lesbianisme représente pour elles une porte de sortie des conventions de genre qui enferme les femmes. Il est même possible d'envisager ces personnages comme des matérialisations de la pensée de Wittig, qui extrait les lesbiennes de la classe sociale de « la femme⁸² » pour en faire une entité politique complètement différente. Dans *La pensée Wittig*, Natacha Chetcuti-Osoevitz et Sara Garbagnoli expliquent :

Ce qui fait une femme est le rapport social de sexage qui implique l'appropriation des femmes par les hommes sous une forme privée et sous une forme collective. Les lesbiennes ne sont pas des femmes, car elles échappent à la première des deux formes d'appropriation, n'étant pas en couple hétérosexuel. [...] Wittig explique que les lesbiennes appartiennent à une fraction de la classe des femmes qui reste l'objet d'une appropriation hétérosexuelle collective⁸³.

Selon Wittig, les lesbiennes échappent donc à une partie de l'appropriation des femmes, puisqu'elles échappent à une appropriation privée en ne participant pas au mariage hétérosexuel. Elles ne peuvent cependant pas totalement s'affranchir de la classe des femmes à laquelle elles sont systématiquement rattachées, et par conséquent font toujours l'objet d'une appropriation collective qui les soumet à des violences sexuelles et sexistes⁸⁴. Natacha Chetcuti-Osoevitz et Sara Garbagnoli poursuivent :

Cette lucidité politique n'empêche pas Wittig de défendre sa propre théorie du lesbianisme. Elle le précise : être lesbienne, c'est se positionner existentiellement, idéologiquement et politiquement au-delà de la catégorie de sexe, consciente d'être une construction sociale et non l'expression d'une nature préexistante, car précisément il n'y a pas d'ordre naturel qui préexiste à l'ordre social⁸⁵.

⁸² Monique Wittig distingue « les femmes », une classe constituée par un rapport social d'appropriation, et « la-femme », qu'elle considère comme une construction mythique. Natacha Chetcuti-Osoevitz, Sara Garbagnoli, *op. cit.*, p. 55.

⁸³ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 107.

C'est dans cette mesure que Wittig affirme, dans son ouvrage *La pensée straight*, que : « Les lesbiennes ne sont pas des femmes⁸⁶ ». Cette affirmation, très contestée, mais dont beaucoup de lesbiennes se revendiquent aujourd'hui, s'éloigne d'une idéologie essentialiste et biologisante qui considère simplement la lesbienne comme une femme aimant les femmes.

À travers leur identité butch, Touraine, Sylah et Marney s'éloignent aussi à leur manière des conventions de genre de notre société extratextuelle et de leur monde fictionnel. Cette différence par rapport à ces conventions va au-delà du simple écart par rapport à l'image de la femme traditionnelle : elles s'en affranchissent totalement. Ces personnages seront, pour une grande partie du lectorat, perçus avant tout par leur identité lesbienne et butch que par leur identité de femme.

Cette dimension du lesbianisme est particulièrement prononcée chez le personnage de Marney, et plus généralement dans toute la construction du monde fictionnel et des personnages queers de *Metal From Heaven*. Si Marney appartient initialement à la classe des femmes, elle ne conscientise pas cette partie d'elle-même, mais va plutôt centrer son identité autour de la désignation de *crawly* (équivalent fictionnel du terme *queer*). Une fois qu'elle découvre l'identité *boycrawly* (qui, rappelons-le, constitue l'équivalent fictionnel du terme *butch*), celle-ci prend la place d'identifiant principal de son identité. Ce même schéma s'applique à l'entièreté de la communauté queer des *Fingerbluffs*, et même, dans une certaine mesure, à d'autres communautés queers de ce monde fictionnel. Par exemple, l'Archipel Pourpre de la Splendide Fédération Fraternelle⁸⁷, une des contrées du monde fictionnel de *Metal From Heaven*, reconnaît cinq genres différents : ces genres n'indiquent pas si les individus sont des hommes, des femmes ou des personnes non binaires, mais plutôt quel est leur rôle lors d'un acte sexuel. Cette classification, très similaire à celles de *top*, *bottom* ou *versatile* de notre réalité extratextuelle, ne désigne pas seulement dans ce contexte une préférence, mais bien une identité à la fois psychologique, sociale et sexuelle. À travers l'exemple de cet Archipel, l'auteur·ice August Clarke introduit de nouvelles catégories identitaires, et déplace notre vision traditionnelle du genre. Si cette classification semble déroutante, elle montre surtout qu'il est possible pour une société d'être construite à partir d'identifiants primaires complètement différents de ceux de notre réalité extratextuelle, et donc des conventions traditionnelles de genre.

⁸⁶ Monique Wittig, *op. cit.*, p. 77.

⁸⁷ *The Splendid Fraternal Federation of the Crimson Archipelago* en anglais dans le texte. August Clarke, *op. cit.*, p. 233.

Cependant, l'exemple de cet Archipel reste une exception dans le monde fictionnel de *Metal from Heaven*. Ignavia, où se déroule la majorité de l'intrigue, ne reconnaît en effet que deux genres, homme ou femme. Ce schéma binaire, qui exclut de fait toute identité différente, n'a pas pour ambition de renforcer les conventions de genre traditionnelles (comme cela peut être le cas en fantasy traditionnelle). Ici, la structure binaire du monde fictionnel de *Metal From Heaven* est déployée de manière à être dépassée par les personnages, et par Marney. C'est dans cette mesure que l'affirmation de Wittig prend chez ce personnage tout son sens : Marney n'est pas une femme, elle est une *crawly* avant tout. Son identité butch devient son identifiant principal, et le récit la montre parfois adopter des termes traditionnellement liés au masculin, comme celui de « mari » :

“*I'm a special girl,*”, Sisphe had told me. No husband of hers could die the way I planned to die. We weren't lovers anymore. We weren't getting married. It been discussed⁸⁸.

Si *Metal From Heaven* fait partie de la catégorie des mondes fictionnels qui reproduisent les discriminations envers les minorités sexuelles et de genre, le roman semble néanmoins tendre vers une redéfinition de ce qu'est l'identité. Si notre réalité extratextuelle favorise le féminin et le masculin comme identifiants principaux de l'identité des individus, *Metal From Heaven* permet aux personnages queers de s'affranchir de cette classification arbitraire.

Tout comme Marney, Touraine et Sylah conscientisent moins leur identité de femme que leur identité de lesbienne. Bien que ces personnages connaissent des trajectoires différentes chacune les unes des autres, elles allient toutes à leur manière l'identité butch à celle de combattante.

L'étude de la réappropriation de l'archétype de la combattante ainsi que celle de l'identité butch permet de relever deux caractéristiques communes à ces deux entités. La première est cet attachement à la communauté et au collectif. Si les trajectoires des personnages sont au début du récit centrées autour d'un intérêt personnel, la confrontation avec les pairs ainsi qu'avec les enjeux sociaux de leurs mondes fictionnels respectifs les amène à reconsidérer leur alignement. Le réaligement de ces personnages en faveur d'un intérêt collectif place la lutte collective au centre des préoccupations du récit, et montre son importance à la fois dans le démantèlement du système dominant en place, mais également dans la reconstruction qui s'avère nécessaire par la suite. La combattante et la lesbienne butch considèrent toutes les deux avoir un devoir, une responsabilité envers leur communauté, et prennent souvent sur leurs épaules le poids de sa défense, à l'aide notamment de leur physique imposant : « But Touraine wasn't good with

⁸⁸ August Clarke, *op. cit.*, p. 141.

words. [...] Touraine's best weapon had always been her body⁸⁹. » Cette volonté de protection rejoint d'une certaine manière l'intérêt personnel qui guide en premier lieu ces personnages. Si elles se détachent de cet individualisme, elles n'arrivent pas toujours à se détacher de la responsabilité envers les autres qu'elles pensent devoir porter seules. Cette difficulté à s'appuyer sur le soutien de la communauté est bien souvent ce qui mène ces personnages à leur perte, ou en tout cas ce qui complique leur parcours. La dimension collective devient alors une impulsion narrative majeure, et les protagonistes devront apprendre à se fier à la communauté.

La deuxième caractéristique commune à l'archétype de la combattante et à l'identité butch est l'affranchissement presque total des conventions de genre. L'exemple de Xena a permis de montrer que les personnages féminins ont eu la possibilité, à la fin des années nonante, de jouer avec les conventions de genre et d'arborer des attributs à la fois masculins et féminins, sans pour autant s'adresser à une audience exclusivement lesbienne. Aujourd'hui, la fantasy lesbienne dépasse cette forme d'androgynéité, et dépasse ainsi les conventions en refusant de s'y conformer. De cette manière, les personnages de lesbiennes butch échappent à la flexibilité interprétative qui caractérise souvent les personnages lesbiens en fantasy traditionnelle. Ici, plus de doute quant à l'identité de ces personnages : elles sont lesbiennes, et elles le sont sans concession. Ces personnages rejoignent ainsi la pensée politique de Monique Wittig et sa distinction des lesbiennes de la classe sociale des femmes. La fantasy lesbienne opère un déplacement de l'identifiant principal de l'identité, et ces personnages conscientisent leur identité butch avant leur identité de femme.

Dans le cadre de la fantasy lesbienne, les personnages lesbiens dont l'identifiant principal est celui de butch ont la possibilité d'exister pleinement, en dehors de toute convention ou norme sociale. En alliant leur réappropriation de l'archétype de la combattante et leur identité butch, les auteur·ices créent une toute nouvelle forme d'héroïsme. Bien que celui-ci ait déjà été présent avec le personnage de Xena, il prend ici une tout autre dimension. En fantasy lesbienne contemporaine, les lesbiennes butch sortent de leur destinée de martyr, et deviennent des piliers fondamentaux à l'intrigue ainsi qu'au collectif en général. Même s'il est sans doute un peu tôt pour être catégorique, ces trois personnages témoignent peut-être de la naissance d'un tout nouvel archétype : celui de la combattante butch.

Ces personnages illustrent la tendance actuelle de la fantasy lesbienne contemporaine, qui se veut certes inclusive, mais qui cherche avant tout à déconstruire les stéréotypes réducteurs, les archétypes stigmatisants et les conventions quelles qu'elles soient.

⁸⁹ C. L. Clark, *op. cit.*, p. 453.

Archétypes, de la réappropriation à l'édification

L'étude des archétypes en fantasy permet de montrer comment la fantasy lesbienne contemporaine s'éloigne, une nouvelle fois, de la fantasy traditionnelle et de la fantasy lesbienne fin XX^e et début XXI^e siècle. La fantasy traditionnelle met en place toute une série d'archétypes très connus, comme peuvent l'être celui du héros, du mentor, ou encore de l'adjuvant. Comme il a été établi, l'utilisation répétée de ces archétypes au sein du genre contribue à une forme d'uniformisation des personnages. Cette uniformisation explique également pourquoi tant de personnages féminins sont figés dans des archétypes stéréotypés. Parmi les plus connus, celui de la princesse endormie, qui s'il est l'agent principal du récit, reste néanmoins passif au sein du conte. Cet archétype est le fruit d'une objectification de la part d'un regard masculin, qui en fait une figure figée et sans agentivité. Un autre archétype féminin stéréotypé en fantasy traditionnelle, celui de la combattante isolée, évolue également presque exclusivement à travers son rapport au masculin. Comme il a été donné de voir, cet archétype se conforme à une structure patriarcale, selon laquelle seuls les hommes combattent. Cet archétype est par défaut déjà marginal, puisqu'il s'inscrit d'ores et déjà en dehors du rôle attendu de la femme. Mais ces personnages ne sont pas pour autant complètement libres au sein du récit, et elles restent limitées dans leurs actions.

Les personnages lesbiens sont, de fait, impactés par cette récurrence d'archétypes stéréotypés, et deviennent par extension eux aussi stéréotypés et objectifiés par un regard masculin.

La fantasy lesbienne fin XX^e et début XXI^e siècle sort les identités lesbiennes du regard masculin, notamment à travers le regard d'auteur·ices lesbiennes qui ont contribué à apporter au genre une vision plus intime et plus compréhensive des parcours lesbiens. Cette nouvelle vague de fantasy contribue à sortir les identités lesbiennes à la fois de l'invisibilisation et de l'objectification, pour donner place à des personnages plus nuancés et complexes. Ce qui importe surtout, c'est de rendre compte des expériences lesbiennes contemporaines. Pour autant, la fantasy de cette époque ne se détache pas entièrement des structures narratives traditionnelles, et s'appuie encore beaucoup sur des archétypes traditionnels.

En fantasy lesbienne contemporaine, un véritable travail de déconstruction des archétypes est entrepris par les auteur·ices, comme a pu le montrer l'étude de l'archétype de la femme souveraine. À l'origine un personnage passif bien qu'étant la plus haute figure du pouvoir au sein du récit, il reste un pantin. La fantasy lesbienne va prendre appui sur cet archétype pour brouiller les pistes, pour ensuite en déconstruire l'essence, laissant ainsi la place à un tout nouveau type de personnage – et d'archétype.

La fantasy lesbienne se réapproprie également l'archétype de la combattante isolée, qui évolue dans un entre-deux flou, entre rejet de la féminité et sentiment de responsabilité envers une communauté. En fantasy lesbienne, ce personnage utilise une violence nécessaire pour lutter contre un pouvoir dominant, et va initialement être guidé par un intérêt individuel fort avant d'allier à celui-ci un intérêt collectif. À travers cette réappropriation, un glissement vers un tout nouvel archétype se profile, notamment avec tout le travail effectué par les auteur·ices autour des identités butch. Il est important de montrer que beaucoup de lesbiennes défient les normes sociales, mais il s'agit également de ne pas nourrir les stéréotypes autour de la lesbienne butch : si elle revêt en effet des attributs traditionnellement associés au masculin, cette identité représente beaucoup plus qu'une simple transposition.

La fantasy lesbienne fin XX^e et début XXI^e siècle amorçait déjà le glissement vers ce tout nouvel archétype, notamment à travers la figure de Xena, qui constitue un exemple de réappropriation de l'archétype de la combattante isolée tout en ayant ses propres limites. Bien que Xena joue avec les codes de la féminité, et matérialise une forme d'androgynéité, la flexibilité interprétative qui la caractérise ne lui permet pas de sortir totalement l'identité lesbienne de l'invisibilisation. La fantasy lesbienne contemporaine sort de la flexibilité interprétative, pour permettre aux personnages lesbiens d'exister pleinement et sans aucun doute. Les personnages butch ont donc également la possibilité d'exister sans risquer le stéréotype ou l'objectification. La fantasy lesbienne contemporaine ne s'écarte donc plus seulement des conventions sociales, elle s'en affranchit totalement, à travers notamment un déplacement de la vision traditionnelle du genre. Une fluidité dans les identifiants principaux identitaires est mise en place, et introduit de nouvelles catégories identitaires.

La réappropriation de l'archétype de la combattante ainsi que le personnage de la lesbienne butch ont deux caractéristiques communes : le lien au collectif (ainsi qu'un sentiment de responsabilité envers celui-ci) et l'affranchissement total des conventions de genre. Ces personnages dépassent la seule androgynéité, et refusent la conformité à une vision traditionnellement de la femme. Elles matérialisent ainsi la pensée de Wittig et son affirmation citée plus haut. En fantasy lesbienne contemporaine, les lesbiennes butch sortent du stéréotype pour devenir des piliers, à la fois de l'intrigue, mais également du collectif. C'est dans cette mesure qu'un tout nouvel archétype, celui de la combattante butch, est créé.

Conclusion

L'ambition d'origine de ce travail était de traiter de deux grands thèmes caractéristiques à la fantasy lesbienne : le démantèlement des dynamiques de genre traditionnelles – que nous avons étudié au cours de notre analyse – ainsi que la dimension intersectionnelle de ce genre. L'étude approfondie du corpus a en effet permis de montrer que si le travail autour de la déconstruction du genre était primordial en fantasy lesbienne, la dimension intersectionnelle l'est tout autant. Sur sept ouvrages étudiés, tous mettent en scène une diversité de races et d'ethnies qui reste malheureusement encore une exception en fantasy traditionnelle. La fantasy lesbienne se distingue de cette dernière, en s'inspirant de cultures variées et mondiales, sortant ainsi de l'eurocentrisme qui caractérise souvent le genre. Mais la fantasy lesbienne contemporaine ne déplace pas seulement le cadre du monde fictionnel dans des univers culturellement variés : elle s'inscrit, dans sa généralité, dans une dynamique intersectionnelle qui vise à démanteler les systèmes d'oppression de notre réalité extratextuelle. Cette intersectionnalité se matérialise dans les récits à travers un questionnement quasi constant des rapports de force inégalitaires entre les races, favorisé par des intrigues qui vont justement mettre l'accent sur ces questions. Pour ne donner que quelques exemples, *The Unbroken* met en scène une relation complexe entre une femme noire membre de l'armée coloniale de Balladaire et une femme blanche qui se trouve être à la tête de cet Empire ; *The Final Strife* interroge la notion de race à travers la couleur du sang qui détermine, dans ce monde fictionnel, la valeur d'un individu ; *The Jasmine Throne* explore la question du colonialisme interculturel dans un monde fictionnel inspiré de l'Inde, etc.

S'il paraît important de mentionner l'angle d'approche initial de ce travail, c'est parce que la dimension intersectionnelle semble, au même titre que le démantèlement des dynamiques traditionnelles de genre, essentielle dans la fantasy lesbienne contemporaine. Une autre caractéristique qui nous semble fondamentale est la récurrence de la contestation sociale, qui devient un véritable motif au sein de la fantasy lesbienne contemporaine. Dans les sept récits étudiés, tous mettent en scène différents mouvements sociaux dont le but est de renverser le pouvoir dominant en place. Des thèmes tels que l'impérialisme, le colonialisme ou encore le capitalisme sont intégrés aux intrigues et les personnages entrent dès lors dans une dynamique de lutte. Dans cette mesure, l'identité lesbienne semble indissociable de la contestation sociale.

CONCLUSION

Cette convergence s'explique peut-être par la dimension de lutte que revêt, presque par défaut, l'identité lesbienne, et qui en fait une identité sensible au politique en général. Si nous avons fait le choix de circonscrire notre analyse à la question du genre, la dimension intersectionnelle de la fantasy lesbienne contemporaine est demeurée très prégnante dans notre façon d'approcher cette recherche.

À la suite de notre analyse, une chose nous semble évidente : la fantasy lesbienne contemporaine opère bien une double rupture, avec la fantasy traditionnelle et la fantasy lesbienne fin XX^e début XXI^e siècle. Elle le fait à partir de trois opérations, que nous avons eu l'occasion d'étudier tout au long de notre recherche. Que ce soit à travers une inversion de la hiérarchisation des genres, un travail autour de la conscientisation de l'identité et un démantèlement des archétypes traditionnels, la fantasy lesbienne contemporaine se détache des schémas narratifs et représentations traditionnelles pour créer une toute nouvelle manière de mettre en scène les personnages, que ce soit féminins, lesbiens et queers.

La première opération consiste en l'inversion de la hiérarchisation des genres et permet à la fantasy lesbienne contemporaine de s'affranchir de la binarisation du genre. Ce faisant, plus d'agentivité est donnée aux personnages féminins et, par extension, les personnages lesbiens gagnent eux aussi en pouvoir d'action. Au sein de la fantasy lesbienne contemporaine, les personnages lesbiens intègrent des rôles dominants au sein de l'intrigue, et deviennent des agents actifs du récit.

La deuxième opération mêle un travail autour de la conscientisation de l'identité lesbienne à deux types de mondes fictionnels : celui qui reproduit, sur le principe de la mimésis, les discriminations à l'encontre des minorités sexuelles et de genre, et celui qui s'en éloigne ou s'en écarte totalement, à travers la création d'une utopie queer. Notre étude nous a permis de montrer que la conscientisation sera *de facto* positive, et que l'identité lesbienne ne sera jamais considérée par le personnage comme négative et ne constituera jamais un réel frein à son développement. La fantasy lesbienne contemporaine sort ainsi l'identité lesbienne non seulement de l'impossibilité logique qui la caractérisait en fantasy traditionnelle, mais elle s'éloigne également de la fantasy lesbienne fin XX^e début XXI^e en ne faisant plus de la conscientisation un enjeu narratif majeur. L'identité lesbienne est acceptée pour ce qu'elle est, et représente, le plus souvent, un véritable tremplin émancipateur pour les protagonistes.

La troisième et dernière opération étudiée dans le cadre de cette recherche est la réappropriation et la déconstruction des archétypes traditionnels. Deux archétypes en particulier nous ont intéressés : la souveraine et la combattante. Dans chacun des cas étudiés, l'archétype constitue une base de construction pour les personnages, mais est ensuite dépassé par les

CONCLUSION

auteur·ices. La fantasy lesbienne contemporaine s'appuie donc sur des archétypes traditionnels stéréotypés, mais s'en détache rapidement et va, par leur réappropriation, permettre aux personnages lesbiens de sortir d'une dynamique d'objectification et d'uniformisation. Cette réappropriation permet également l'émergence d'un tout nouvel archétype, celui de la combattante butch. La fantasy lesbienne contemporaine met ainsi en place une revalorisation du genre de la lesbienne butch, mais aussi des identités non binaires et transgenres. À travers ce nouvel archétype, c'est surtout un démantèlement total des conventions de genre que la fantasy lesbienne met en place, notamment à travers un travail de réinvention du langage (telles que les nouvelles désignations comme *crawly* ou *lunarist* le montrent) ainsi qu'un travail autour des catégories identitaires.

Cette recherche avait pour ambition d'étudier les enjeux politiques de la fantasy lesbienne contemporaine et de chercher à comprendre si un nouveau rapport politique émerge au sein de ce genre. Notre hypothèse envisageait une rupture entre la fantasy lesbienne contemporaine et la fantasy traditionnelle et la fantasy lesbienne fin XX^e début XXI^e siècle, cette rupture permettant une nouvelle manière de représenter l'identité de genre et l'identité lesbienne.

À la lumière de cette étude, il paraît incontestable que la fantasy lesbienne contemporaine intègre de nouveaux enjeux politiques dans ses récits, particulièrement liés à l'identité sexuelle et de genre. Phyllis M. Betz disait : « Fantasy celebrates the inconceivable, the incredible, the impossible; fantasy gives the individual the freedom to dream of another possible version of one's experience¹. » La fantasy lesbienne, par son démantèlement des conventions traditionnelles de genre et son intersectionnalité, permet à chaque individu, aussi marginalisé soit-il au sein de notre société, de trouver sa place au sein d'un monde qui ne le rejettera pas. Dans cette mesure, la fantasy lesbienne contemporaine apparaît comme un espace émancipateur à part entière : des identités traditionnellement marginalisées ont la possibilité d'exister dans un genre qui ne les a pas toujours accueillis, sans que leur existence ne soit remise en question ou sujette à controverse. Ici, plus de conscientisation négative, plus de flexibilité interprétative : les identités lesbiennes existent sans compromis. La fantasy lesbienne contemporaine n'efface pas pour autant la souffrance et les épreuves que peuvent traverser les personnages, mais l'identité lesbienne apparaît, comme nous l'avons dit plus haut, comme un véritable tremplin. Il s'agit d'une véritable rupture non seulement avec la fantasy traditionnelle, mais également avec la fantasy lesbienne fin XX^e début XXI^e.

¹ Phyllis M. Betz, *op. cit.*, p. 172.

CONCLUSION

Nous considérons que la fantasy lesbienne contemporaine mobilise pleinement son potentiel progressiste, remettant ainsi en question une certaine vision de la fantasy et de la littérature. Elle le fait à travers un double mouvement, de déconstruction et de construction. Déconstruction puisqu'elle s'appuie sur une fantasy fortement définie par des normes et conventions traditionnelles, qui enferment la femme et la lesbienne dans un carcan passif, stéréotypé et objectifiant, pour ensuite s'en détacher. Cet éloignement des normes lui permet de créer une toute nouvelle manière de représenter la figure lesbienne en fantasy, loin de l'archétype de la femme perverse et dangereuse. En fantasy lesbienne contemporaine, la figure lesbienne n'est ni incube, ni idole : elle existe dans toute sa diversité, sa nuance et sa complexité, en dehors de toute objectification ou diabolisation, et matérialise la grande multiplicité des expériences et identités lesbiennes d'aujourd'hui. La fantasy lesbienne contemporaine place la figure lesbienne à son centre, et lui fait porter des réflexions politiques fortes et engagées.

Nous insistions, au tout début de ce travail, sur l'importance de se dire lesbienne et de l'enjeu que représentait une telle identité. À la lumière de cette étude, il paraît fondamental non seulement de se dire lesbienne, mais également de se *lire lesbienne*, afin d'être confronté·es à la multitude des subjectivités lesbiennes existantes. La lecture est, dans le cadre de la fantasy lesbienne contemporaine, plus que jamais une action émancipatrice. En mobilisant son potentiel progressiste à son paroxysme, la fantasy lesbienne contemporaine montre une nouvelle facette de ce genre qui peut, à l'encontre des normes et d'une critique qui le taxe de n'être qu'une évasion, être engagé, féministe et parfois même militant. Ainsi, la fantasy lesbienne contemporaine démantèle toutes nos frontières, aussi bien celles de notre réel que celles du genre, et introduit une toute nouvelle manière de mettre en scène la figure lesbienne.

Bibliographie

Corpus

August Clarke, *Metal From Heaven*, Kensington Publishing Corp., New York, 2024.

C. L. Clark, *The Unbroken*, New York, Orbit, 2021.

Saara El-Arifi, *The Final Strife*, Londres, HarperVoyager, 2023.

Shelley Parker-Chan, *She Who Became The Sun*, Londres, Mantle, 2021.

Samantha Shannon, *The Priory of The Orange Tree*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2019.

Samantha Shannon, *A Day of Fallen Night*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2023.

Tasha Suri, *The Jasmine Throne*, New York, Orbit, 2021.

Ouvrages

Anne Besson, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Question », n° 37, 2007.

Anne Besson, *Les Pouvoirs de l'enchantement. Usages politiques de la fantasy et de la science-fiction*, Paris, Vendémiaire, 2021.

Phyllis M. Betz, *The Lesbian Fantastic: a critical study of science fiction, fantasy, paranormal and gothic writings*, Jefferson, McFarland & Compagny, 2011.

Marie Lucie Bougon, et al., *Fantasy & Féminismes, aux intersections du/des genre(s)*, Chambéry, Éditions ActuSF, coll. « Les 3 Souhais », 2023.

Natacha Chetcuti, *Se dire lesbienne, Vie de couple, sexualité, représentation de soi*, Barcelone, Payot & Rivages, coll. « Sociologie », 2013.

Natacha Chetcuti-Osorovitz, Sara Garbagnoli, *La pensée Wittig*, Paris, Éditions Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2025.

BIBLIOGRAPHIE

Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis, Responses to Reality in Western Literature*, New York, Routledge, 2014.

Aurore Turbiau, *et al.*, *Écrire à l'encre violette : Littératures lesbiennes en France de 1900 à nos jours*, Paris, Le Cavalier Bleu Éditions, coll. « Convergences », 2022.

Monique Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

Articles

Daniel Baker, « Why We Need Dragons: The Progressive Potential of Fantasy », in *Journal of the Fantastic in the Arts*, n° 3, 2012, pp. 437-459, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/24353086> (consulté le 15 mars 2025).

Manon Berthier, « Dynamiques de la marginalité : l'héroïsme féminin dans l'espace narratif lesbien », dans *Laboratoire des Imaginaires*, septembre 2022, [En ligne] <https://laboimaginr2.hypotheses.org/455> (consulté en octobre 2024).

Haley Hulan, « Bury Your Gays: History, Usage, and Context », in *McNair Scholars Journal*, vol. 21, 2017, [En ligne] https://scholarworks.gvsu.edu/mcnair/vol21/iss1/6?utm_source=scholarworks.gvsu.edu%2Fmcnair%2Fvol21%2Fiss1%2F6&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages (consulté le 04 avril 2025).

Heidi M. Levitt et Katherine R. Hiestand, « A Quest for Authenticity: Contemporary Butch Gender », in *Sex Roles*, vol. 50, mai 2004, [En ligne] <https://rdcu.be/eIRLb> (consulté le 19 mars 2025).

Chandra McCann, « Why “Sapphic” Is Back In Style », in *Autostraddle*, août 2021, [En ligne] <https://www.autostraddle.com/why-sapphic-is-back-in-style-definition-meaning-trend/> (consulté le 11 avril 2024).

Cassandra Simon, Antoine Geslin, « Quand les femmes prennent les armes : L'écriture de la violence féminine dans la fantasy médiévalisante », dans *Jangada: Critica / Literatura / Artes*, vol. 9, n° 2, décembre 2021, pp. 212-237, [En ligne] <https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/380/318> (consulté le 24 septembre 2025).

BIBLIOGRAPHIE

Aurore Turbiau, « Ce que font les lesbiennes à la littérature. » dans *Littératures engagées*, octobre 2020, [En ligne] <https://doi.org/10.58079/odzn> (consulté le 05 mars 2025).

Sites internet

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Utopie » dans *CNRTL*, n.d, [En ligne] <https://www.cnrtl.fr/definition/utopie> (consulté le 25 novembre 2024).

Dictionnaire de l'Académie française, « Saphique », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, n.d, [En ligne] <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S0424> (consulté le 22 avril 2025).

Johan Faerber, Sylvie Loignon, *Les procédés littéraires De allégorie à zeugme*, Armand Colin, 2018, pp. 147-149, [En ligne] <https://shs.cairn.info/les-procedes-litteraires--9782200619947-page-147?lang=fr>. (consulté le 31 mars 2025).

James Kidd, « 'Keanu Reeves was all we had': literary fantasy author Shelley Parker-Chan on growing up without role models as a queer Asian kid in Australia », in *South China Morning Post*, novembre 2021, [En ligne] l'adresse <https://www.scmp.com/magazines/post-magazine/books/article/3156555/keanu-reeves-was-all-we-had-literary-fantasy-author>, (consulté le 10 décembre 2024).

New Book Recommendation, « Summary of 'She Who Became The Sun' by Shelley Parker-Chan », in *New Book Recommendation*, n.d, [En ligne] <https://newbookrecommendation.com/summary-of-she-who-became-the-sun-by-shelley-parker-chan/> (consulté le 16 mai 2025).

Wikipédia, L'encyclopédie libre, « The Priory of the Orange Tree », dans *Wikipédia, L'encyclopédie libre*, n.d, [En ligne] https://en.wikipedia.org/wiki/The_Priory_of_the_Orange_Tree (consulté le 10 décembre 2024).

Wikipédia, L'encyclopédie libre, « Xena, la guerrière » dans *Wikipédia, L'encyclopédie libre*, n.d, [En ligne] http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Xena,_la_guerri%C3%A8re&oldid=220723588 (consulté le 22 avril 2025).

Travaux académiques

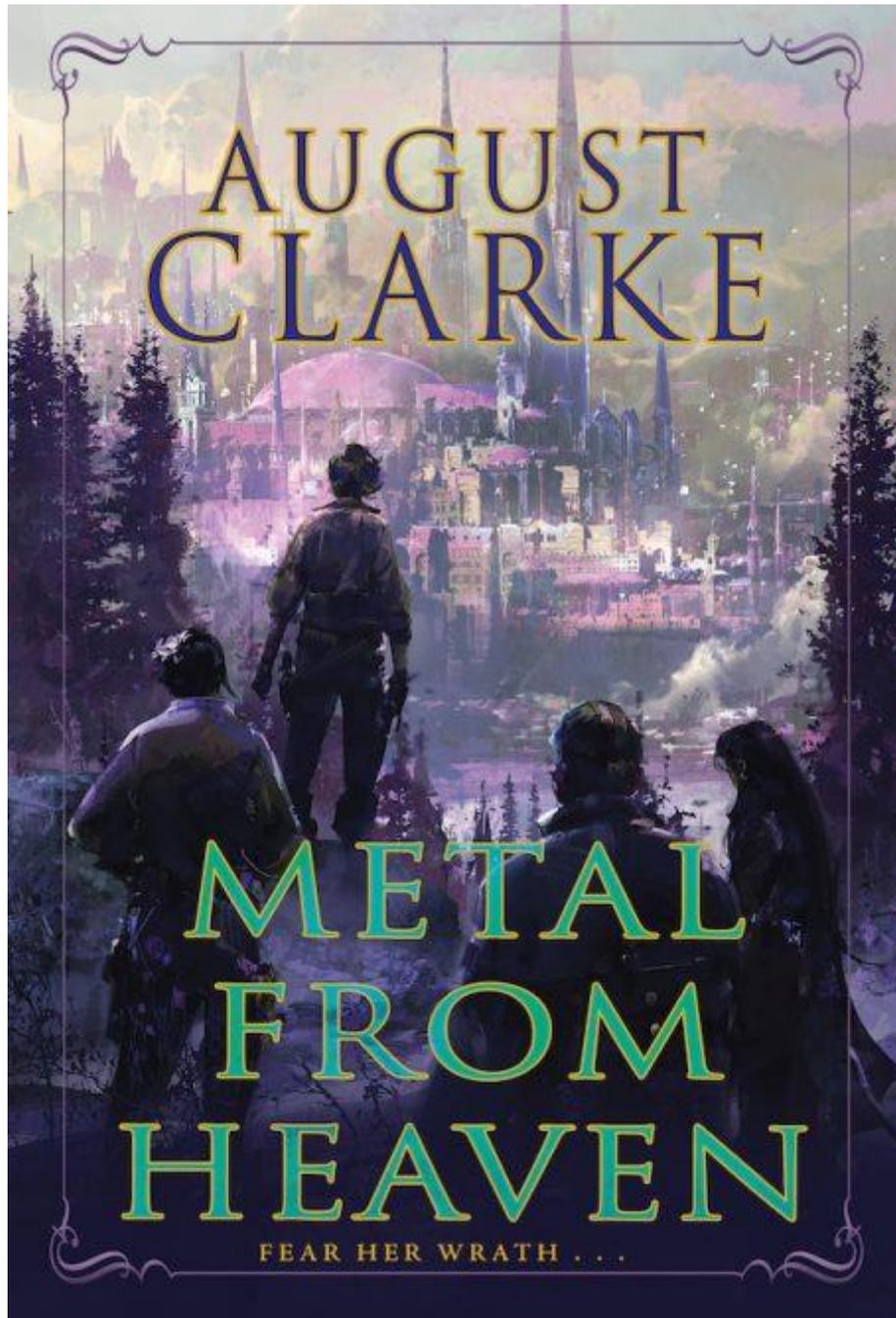
Nicolas Hall, « We're here, we're queer, we will not live in fear!": A Content Analysis Exploring Gender Disparity in the Public Reappropriation of LGBTQ+ Slurs », Travail académique en Sociologie, Anthropologie et Justice pénale, sous la direction de Dina Pinsky et Ana Maria Garcia, Université Arcadia, 2020, [En ligne] <https://scholarworks.arcadia.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1160&context=showcase> (consulté le 19 avril).

Madelynn Johnson, « "I Am No Man": The Importance of Female Archetypes in Fantasy », Thèse de bachelier en Arts, sous la direction de Becky DiBiasio, Université Assumption, 2022, [En Ligne] <https://digitalcommons.assumption.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1104&context=honorstheses> (consulté le 13 mars 2025).

Annexes

FICHES DE LECTURE

Metal From Heaven



Résumé

Le monde fictionnel de *Metal From Heaven* est soumis à de profonds changements industriels qui bouleversent la société et un bon nombre de ses codes. C'est dans ce contexte de révolution industrielle, qui accentue les disparités entre les différentes classes sociales, que l'intrigue se déplit, le tout en deux parties : la première suit la trajectoire de Marney, rescapée d'un massacre qui a vu sa famille et sa communauté mourir sous le feu de la milice armée de l'industriel Yann Chauncey. Elle trouve refuge chez les Hereafterists, une communauté de bandits qui croit, et lutte, pour une société plus juste (selon un modèle anarcho-communiste). La deuxième partie se focalise sur Marney quelques années plus tard, alors jeune adulte et ayant totalement embrassé l'idéal des Hereafterists. Elle va alors intégrer le cercle très restreint de Gossamer Chauncey, fille de Yann Chauncey et héritière des Industries Chauncey, en se faisant passer pour une aristocrate. Cette infiltration, qui a pour but de gagner la main en mariage de Gossamer, a deux ambitions plus profondes : une ambition personnelle nourrie par Marney, qui y voit la possibilité de se rapprocher de Yann Chauncey afin de l'assassiner (en représailles du massacre de sa famille), et une ambition collective, celle de démanteler l'empire Chauncey de l'intérieur pour accéder à un idéal utopique post-capitaliste.

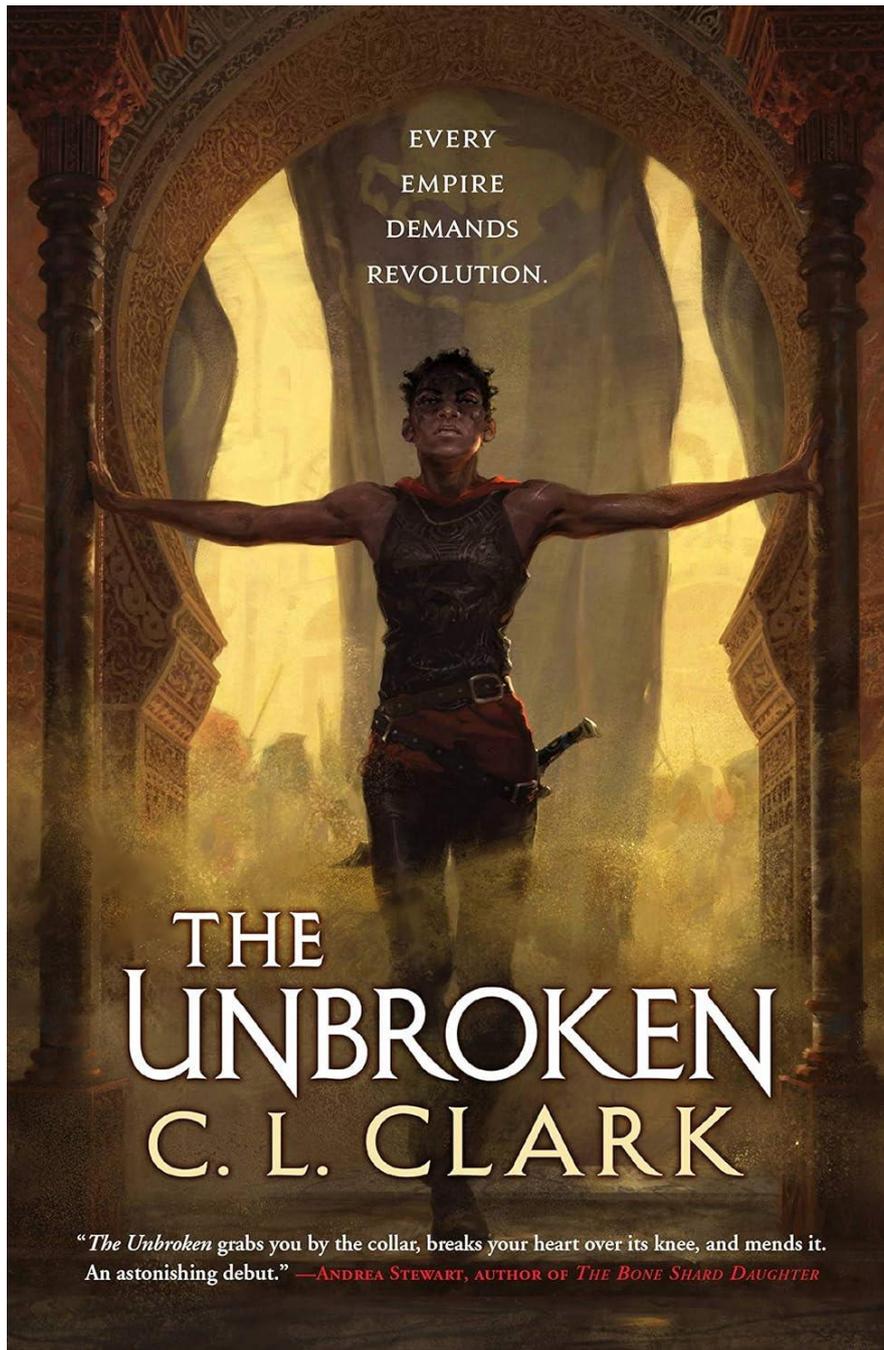
Personnages clefs

- Marney Honeycutt : Protagoniste du récit, née d'une famille d'ouvriers très religieuse, qui travaille dans l'usine d'ichorite de Yann Chauncey. L'ichorite est un métal particulièrement précieux dans ce monde fictionnel. Marney est particulièrement sensible à l'ichorite, dont les effets toxiques provoquent de violentes crises invalidantes, similaires à des crises d'épilepsie. Cette sensibilité lui permet cependant de manipuler l'ichorite, et cette habileté lui permet en retour de construire une solide réputation de bandit.
- Gossamer Chauncey : Fille de Yann Chauncey, héritière des Industries Chauncey, ce qui en fait une des personnes les plus riches de Ignavia. Afin de renforcer sa mainmise sur la ville de Ignavia et les contrées environnantes, elle réunit plusieurs femmes de la haute société dans le but d'en choisir une en mariage.

Référence bibliographique

August Clarke, *Metal From Heaven*, Kensington Publishing Corp., New York, 2024.

The Unbroken



Résumé

Inspiré du passé colonial français, *The Unbroken* divise son intrigue à partir de deux points de vue : celui de Touraine, une femme racisée et lieutenant pour l'armée coloniale de Balladaire (après avoir été enlevée de son pays natal, Qazāl, par l'empire alors qu'elle était enfant), et Luca, une femme blanche et princesse héritière de cet Empire (en attente de monter sur le trône). Le récit se déroule à Qazāl, une colonie de Balladaire, où Luca va être dépêchée afin de rétablir l'ordre : la rébellion gronde, et Luca espère prouver à son oncle (actuel roi de Balladaire) qu'elle est en mesure de monter sur le trône, en mâtant la résistance de Qazāl. Luca va trouver en Touraine l'espion parfait : Touraine va avoir pour mission d'infiltrer la résistance, afin de remplir un rôle d'intermédiaire entre celle-ci et la couronne et de faciliter les négociations entre les deux parties. Si Luca choisit Touraine pour ce rôle, c'est parce que cette dernière est, au tout début du récit, parfaitement loyale envers l'empire de Balladaire. Les relations conflictuelles entre les deux jeunes femmes matérialisent les enjeux plus généraux du récit, qui explorent les complexités du colonialisme et de l'impérialisme à la fois sur un niveau intime (quelles vont être les conséquences sur les trajectoires personnelles), mais aussi collectif (quelles sont les conséquences sur une nation, et sur les générations d'individus).

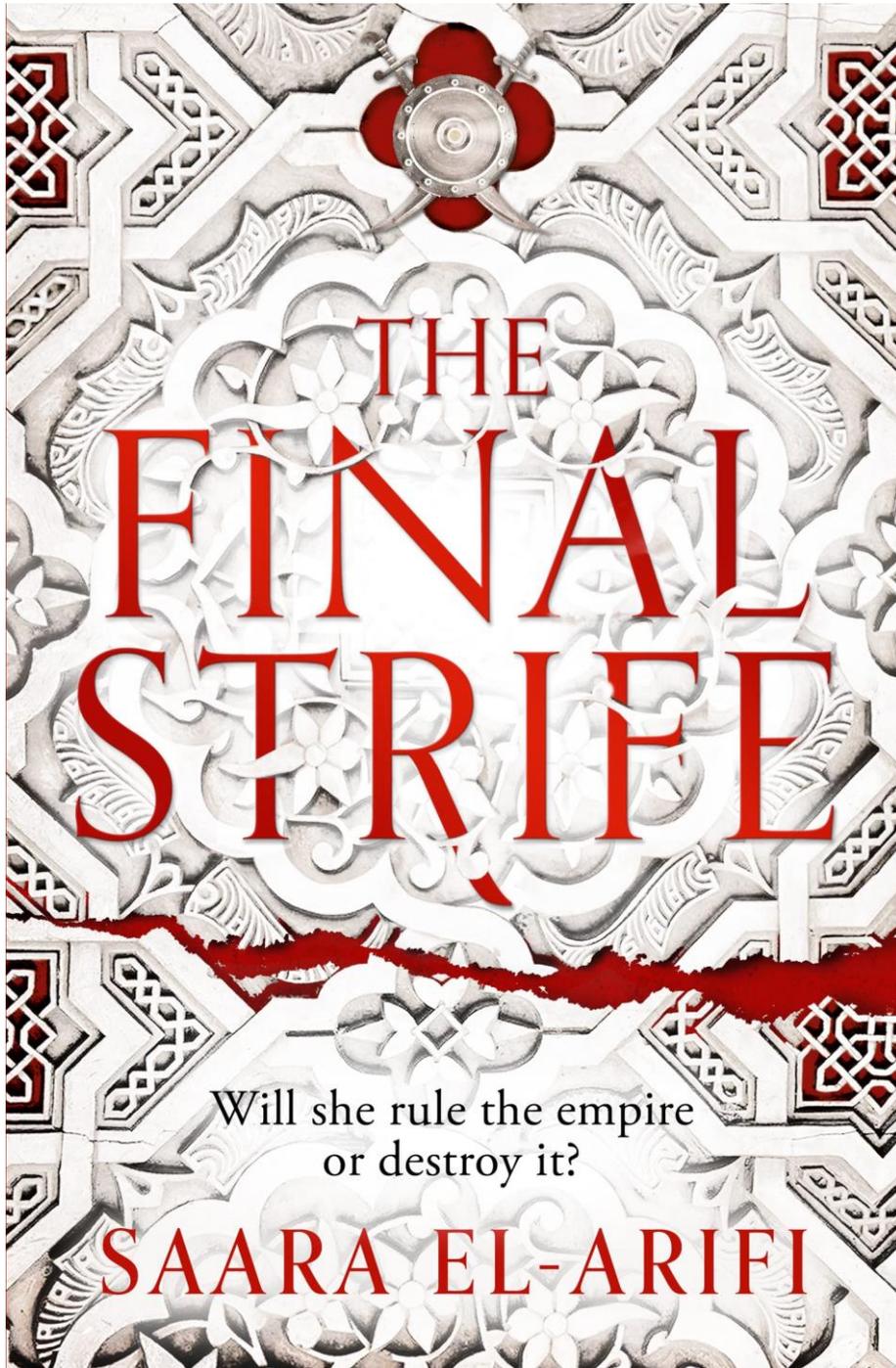
Personnages clefs

- Touraine : Lieutenant d'une division de l'armée coloniale de Balladaire, Touraine voue une loyauté de fer à l'Empire. Au contact de son pays natal et de son peuple, elle va peu à peu prendre conscience du bien-fondé de la résistance, et va ainsi être tiraillée entre deux loyautés : celle envers sa division de conscrits (qui l'oblige, pour leur protection, à rester fidèle à l'empire) et celle envers Qazāl (qu'elle comprend être injustement traité par les colons).
- Luca : Princesse héritière de Balladaire, handicapée par une ancienne blessure, elle cherche à compenser cette faiblesse (selon sa vision ainsi que celle de la société de Balladaire) par un mental d'acier et intransigeant. Chacune de ses actions va être très fortement influencée par son ambition de monter sur le trône. La relation conflictuelle entre ces deux personnages révèle une relation de subordination, qui va peu à peu être renversée au fur et à mesure de l'intrigue.

Référence bibliographique

C. L. Clark, *The Unbroken*, New York, Orbit, 2021.

The Final Strife



Résumé

Le monde fictionnel de *The Final Strife* met en scène un empire divisé en fonction de la couleur du sang des individus, qui va dicter leur classe sociale : le sang rouge est celui de l'élite (*Embers*), le sang bleu des travailleur·euses (*Dusters*), et le sang translucide celui des esclaves (*Ghostings*). Sylah, de sang rouge, mais élevée parmi les *Dusters*, est une ancienne révolutionnaire qui lutte contre une addiction et un remords tenace, des années après le massacre de sa famille (le groupe de révolutionnaires dans lequel elle a été élevée). Anoor est quant à elle de sang bleu, mais a été élevée dans une famille très éminente de l'élite. Ces deux personnages vont s'allier afin de tenter de remporter l'*Aktibar*, une série d'épreuves organisées tous les dix ans pour déterminer les prochains disciples. Cette alliance, motivée par des ambitions divergentes, va néanmoins faire émerger un désir commun, celui de démanteler l'empire des *Wardens* et sa hiérarchie. Parallèlement à cette alliance, Sylah retrouve également un de ses camarades révolutionnaires, avec qui elle a été élevée : Jond. Le récit met en scène la difficulté de Sylah à choisir une loyauté, entre celle qu'elle doit à Jond et à sa famille (et à l'idéal révolutionnaire auquel ils aspirent) et celle envers Anoor, pour qui elle ressent des sentiments amoureux.

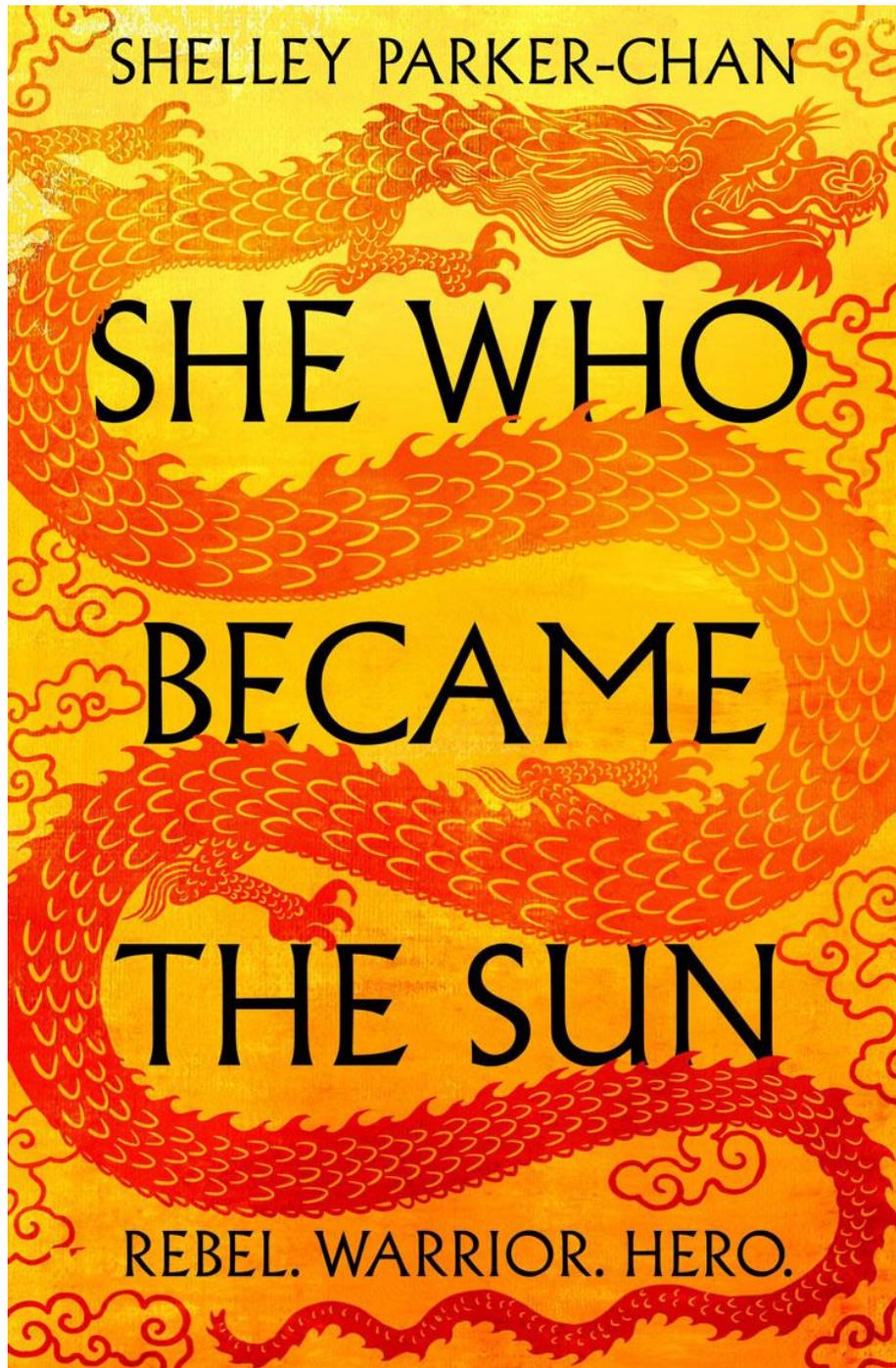
Personnages clefs

- Sylah : Ancienne révolutionnaire, enlevée de son berceau lorsqu'elle était enfant dans le cadre de la mission de la Nuit des volés (*Night of the Stolen* en anglais dans le texte), puis élevée par un groupe révolutionnaire de *Dusters*. Afin de subvenir à ses besoins, elle concourt dans une arène de combats illégaux.
- Anoor : Fille illégitime de Uka Elsari (suite à la Nuit des volés, ayant elle-même été intervertie avec un enfant de sang rouge), elle est élevée de manière particulièrement brutale par sa mère adoptive. De cette éducation naît un profond sentiment d'inadéquation, mais également une envie de prouver ses capacités. Comme la plupart des *Embers*, elle ne connaît pas l'ampleur de la discrimination effectuée par l'empire envers les *Dusters* et les *Ghostings*.
- Jond : Révolutionnaire, élevé aux côtés de Sylah et présumé mort par celle-ci, avant de réapparaître, quelques semaines avant le début de l'*Aktibar*. Il éprouve de forts sentiments envers Sylah, et lui reproche son alliance avec Anoor.

Référence bibliographique

Saara El-Arifi, *The Final Strife*, Londres, HarperVoyager, 2023.

She Who Became The Sun



Résumé

Réécriture queer de la montée au pouvoir de l'empereur Zhu Yuanzhang, fondateur de la dynastie Ming, *She Who Became The Sun* se déroule pendant la domination mongole sur la Chine du XIV^e. Le récit suit la trajectoire de Zhu sur trois périodes distinctes : la première met en scène Zhu alors qu'elle s'enrôle dans un monastère bouddhiste, en cachant sa véritable identité et en prenant celle de son jeune frère décédé. La deuxième partie du récit voit Zhu évoluer au sein de la rébellion chinoise et de l'armée des Turbans rouges, devenant au fur et à mesure des réussites militaires un général respecté de la rébellion. La troisième partie du récit se concentre sur son accession au plus haut poste du pouvoir, celui de Roi radieux (*The Radiant King* en anglais dans le texte). Le récit explore la question de l'identité de genre, notamment l'identité non binaire, et questionne ainsi la binarité traditionnelle du genre imposée par nos conventions sociales. *She Who Became The Sun* remet également en cause une perspective traditionnelle à la fois de la masculinité, mais également de la féminité, non seulement à travers le personnage de Zhu, mais également à travers celui de Ouyang, un général eunuque. Le récit explore en profondeur les complexités du pouvoir, le poids de l'ambition et le prix de la grandeur¹.

Personnages clefs

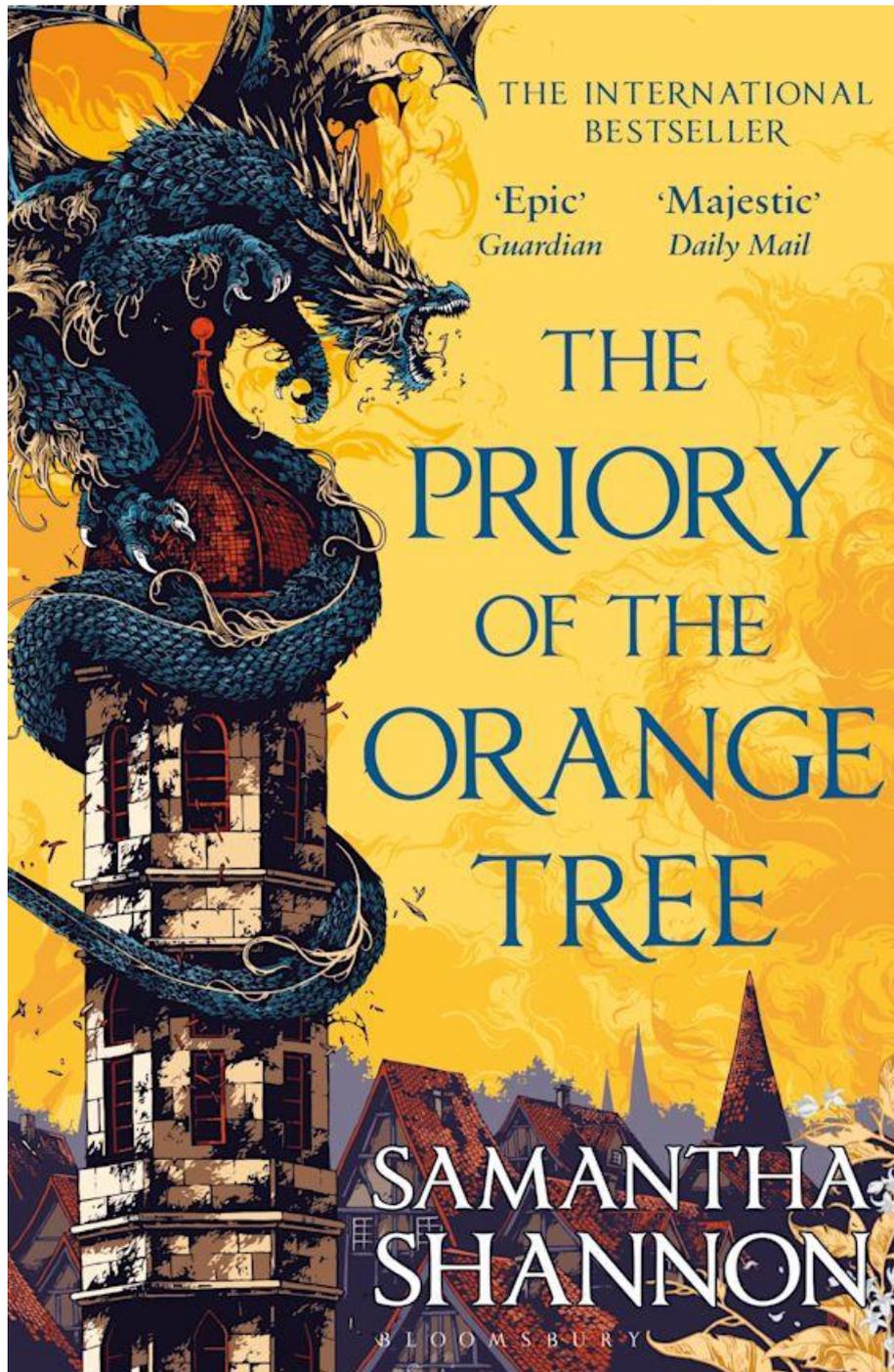
- Zhu : Protagoniste du récit, revêt l'identité de son frère afin d'intégrer des sphères traditionnellement masculines. Personnage non binaire, très fortement guidé par sa croyance envers le destin et son désir de grandeur. Nous utilisons le pronom elle (*she/her* en anglais dans le texte) afin de la qualifier, conformément au choix de l'auteur·ice.
- Ma Xiuying : Fille du Général déchu Ma, fiancée à Little Guo, un autre général de l'armée des Turbans rouges. Jeune femme réservée, sa sensibilité touche Zhu et temporise souvent les actions de cette dernière.
- Little Guo : Général de l'armée des Turbans rouges, fiancé à Ma.

Référence bibliographique

Shelley Parker-Chan, *She Who Became The Sun*, Londres, Mantle, 2021.

¹ New Book Recommendation, « Summary of 'She Who Became The Sun' by Shelley Parker-Chan », in *New Book Recommendation*, n.d, [En ligne] <https://newbookrecommendation.com/summary-of-she-who-became-the-sun-by-shelley-parker-chan/> (consulté le 16 mai 2025).

The Priory of the Orange Tree



Résumé

L'intrigue de *The Priory of the Orange Tree* est divisée en quatre points de vue, chacun réparti sur un espace géographique différent. Le premier point de vue suit Ead, une dame d'honneur de la reine Sabran. Ead est en réalité une mage issue d'une société cachée, le Prieuré de l'Oranger, qui a pour mission de protéger le monde contre la menace du Sans-Nom (*The Nameless One* en anglais dans le texte). Le deuxième point de vue suit le personnage de Loth, alors qu'il est banni du Reinaume de Inys et contraint d'exercer la fonction d'ambassadeur dans le Royaume de Yscalin. Le troisième point de vue est celui de Tané, qui rêve de devenir dragonnière et qui est apprentie pour la Garde de la Haute Mer de la nation de Seiiki. Le dernier point de vue suit Niclays Roos, alchimiste déchu et exilé en Seiiki. Les trajectoires de ces quatre personnages vont s'interconnecter tout au long du récit, alors que le monde fictionnel de *The Priory of the Orange Tree* se prépare au réveil imminent du Sans-Nom. Le récit met alors en scène l'ambition de dépasser les clivages, qu'ils soient géographiques, religieux ou politiques. C'est à travers une lutte commune contre le dragon colossal qu'est le Sans-Nom que les différentes nations apprennent à coexister progressivement ensemble, en dépit de l'héritage de leurs cultures respectives.

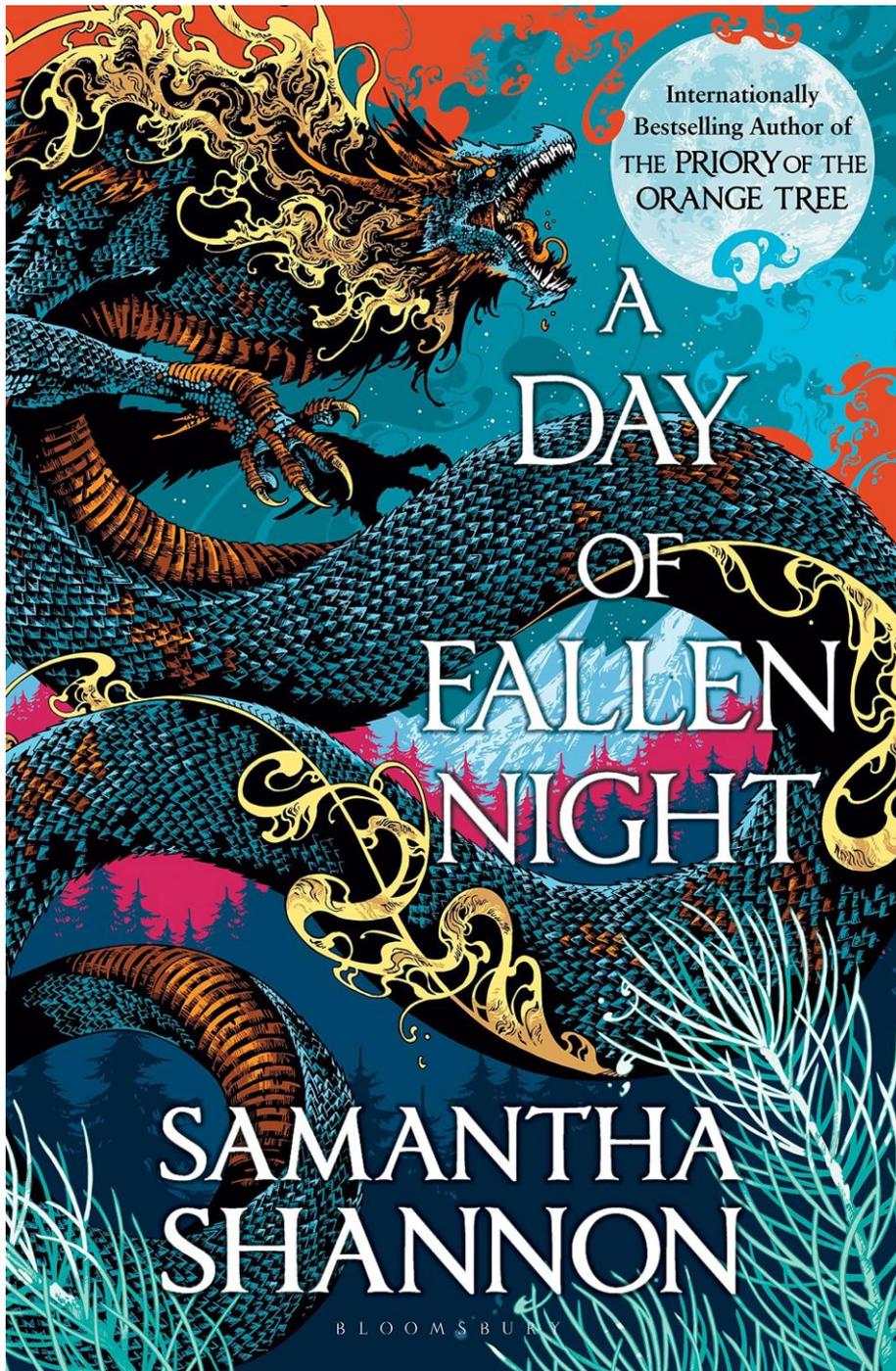
Personnages clefs

- Eadaz du Zāla uq-Nāra : Initiée du Prieuré de l'Oranger, chargée de protéger la reine Sabran contre le Sans-Nom, mais aussi contre d'éventuels assassins. Le récit met en scène sa difficulté à équilibrer sa loyauté envers son prieuré et la déesse qu'il représente, et envers Sabran, pour qui elle développe des sentiments amoureux.
- Sabran IX Berethnet : Trente-sixième reine du Reinaume d'Inys, à la tête de la Maison Berethnet. Elle ignore tout de l'identité réelle de Ead. La lignée des Berethnet est entièrement féminine, et chaque reine a toujours enfanté une fille, ce qui contribue à la croyance que cette lignée protégerait le peuple du Sans-Nom.
- Aubrecht II : Grand prince de l'État libre de Mentendon, fiancé à Sabran.

Référence bibliographique

Samantha Shannon, *The Priory of The Orange Tree*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2019.

A Day of Fallen Night



Résumé

Préquel de *The Priory of the Orange Tree, A Day of Fallen Night* situe son intrigue 500 ans avant celui-ci. Le récit est divisé en quatre points de vue principaux, dont deux sont des personnages lesbiens, et prend place pendant la période du Grand Chagrin (*Great Sorrow* en anglais dans le texte). Le premier point de vue suit Dumai, une officiante dans un temple dédié au dieu Kwiriki en Seiiki. Elle va apprendre être la fille de Jorodu IV, actuel empereur de Seiiki, et va devoir concilier sa foi profonde et ses nouveaux devoirs. Le deuxième point de vue est celui de Tunuva Melim, une mage initiée du Prieuré de l'Oranger, qui après s'être entraînée pendant près de cinquante ans pour faire face à la menace du Sans-Nom, se retrouve confrontée à des difficultés intérieures qui touchent le Prieuré. Le troisième point de vue se focalise sur Glorian Hraustr Berethnet, fille de Sabran VI (actuelle reine de Inys), héritière du royaume d'Inys et qui accepte difficilement le poids de sa future couronne. Le quatrième point de vue suit Wulf Glenn, un housecarl pour la couronne de Hróth. Les quatre récits s'interconnectent de la même manière que dans *Priory*, et les trajectoires des différents personnages vont se rejoindre lorsque le Mont Effroi entre en éruption, menaçant l'équilibre déjà précaire de ce monde fictionnel.

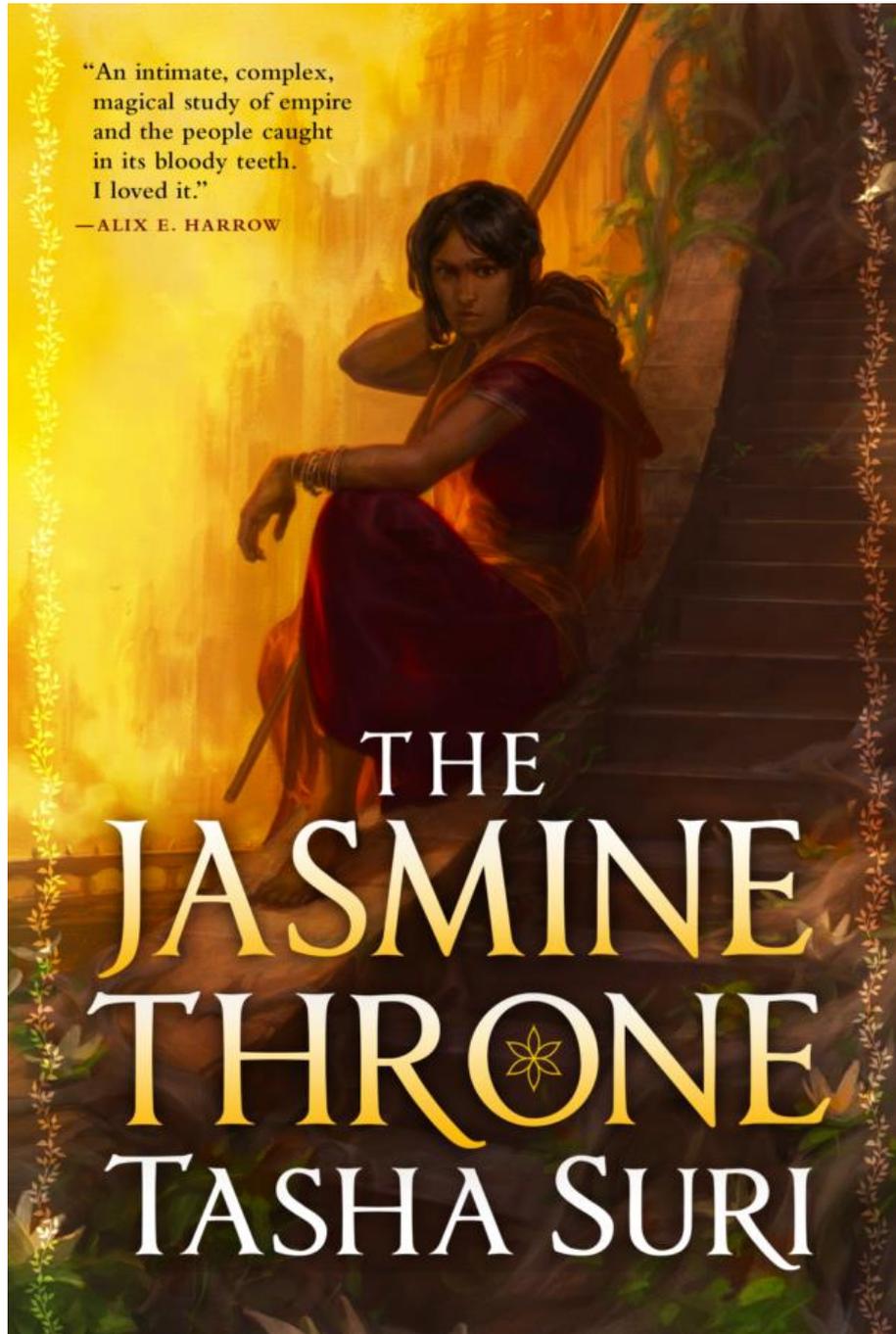
Personnages clefs

- Dumai of Ipyeda : Officiante dans un temple reculé dédié à Kwiriki, elle vénère les dragons d'eau et espère un jour les voir sortir de leur profond sommeil. En plus de découvrir sa véritable lignée, elle va également apprendre qu'elle possède un lien particulier avec les dragons d'eau.
- Kuposa pa Nikeya : Femme noble de la cour du roi Jorodu IV, fille unique de Kuposa pa Fotaja (Seigneur des Rivières et principal antagoniste de Dumai). Elle est particulièrement connue pour son habilité à utiliser les intrigues de la cour et ses talents d'espionne comme avantage politique pour son père. Elle est rusée et sait utiliser ses talents de séduction pour déstabiliser Dumai.
- Kanifa of Ipyeda : Officiant dans le même temple que Dumai, il est son grand ami et principal confident. Il éprouve des sentiments pour elle depuis des années, et voue une loyauté de fer envers elle.

Référence bibliographique

Samantha Shannon, *A Day of Fallen Night*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2023.

The Jasmine Throne



Résumé

Inspiré de la culture sud-asiatique, et plus particulièrement de celle de l'Inde, *The Jasmine Throne* met en scène deux jeunes femmes qui vont lutter contre l'empire tyrannique de Parijatdvipa. Priya est une servante au sein de la maison du régent de Ahiranya (un état vassal de l'empire) et cache sa véritable identité : ancienne fille du temple de la montagne du Hirana, elle maîtrise une magie interdite qui lui confère un lien tout particulier avec la terre. Malini est la princesse de Parijat, sœur de l'empereur Chandra, et mène une rébellion contre lui avec l'aide d'une partie de la noblesse. Après avoir refusé de se sacrifier par les flammes dans un rituel des morts pour expier cette trahison, Malini est exilée en haut du Hirana et droguée de force par sa gouvernante afin de rester docile. Ahiranya, alors éprouvé par des années de répression culturelle et religieuse, est au bord de la rébellion. Leurs intérêts personnels vont les réunir dans un intérêt commun, celui de faire tomber le règne de Chandra, et le récit va ainsi mettre en avant une lutte contre l'oppression (qu'elle soit culturelle ou religieuse), l'impérialisme, mais également contre le colonialisme. *The Jasmine Throne* montre également les difficultés que traversent ces deux jeunes femmes à évoluer dans un monde et un régime patriarcaux, et leur lutte pour gagner en agentivité.

Personnages clefs

- Priya : Ancienne fille du temple du Hirana, rescapée du massacre qui a touché les initiés et les autres enfants de ce temple, elle cache sa véritable identité et travaille en tant que servante. Son ambition personnelle est de faire tomber l'empire afin de libérer Ahiranya et son peuple de l'oppression dont ils font l'objet. Elle a une connexion toute particulière avec le temple, la montagne du Hirana et la nature.
- Malini : Princesse de Parijatvipat, lutte depuis des mois dans l'ombre pour faire tomber son frère. Particulièrement rusée, elle utilise ses capacités de manipulation et de séduction pour construire un réseau d'alliés. Bien qu'une romance naît entre les deux femmes, Malini ne laisse jamais ses désirs personnels empiéter sur sa véritable ambition, celle de monter sur le trône.

Référence bibliographique

Tasha Suri, *The Jasmine Throne*, New York, Orbit, 2021.

Table des matières

Introduction.....	1
<i>La fantasy : une dimension politique.....</i>	<i>1</i>
<i>Définition(s) de la littérature lesbienne.....</i>	<i>3</i>
<i>Note sur l'utilisation de l'écriture inclusive.....</i>	<i>6</i>
Considérations méthodologiques	7
<i>État de l'art.....</i>	<i>7</i>
<i>Analyse du corpus.....</i>	<i>8</i>
<i>Critères de sélection du corpus.....</i>	<i>10</i>
I. État de l'art	11
LA FANTASY : GENRE MULTIPLE	11
<i>La théorie anglophone.....</i>	<i>12</i>
LA FANTASY TRADITIONNELLE	16
<i>La posture individualiste.....</i>	<i>17</i>
<i>La vampire lesbienne.....</i>	<i>18</i>
LE GOTHIQUE : GENRE PRÉCURSEUR	21
<i>Le gothique traditionnel.....</i>	<i>21</i>
<i>Le gothique lesbien.....</i>	<i>22</i>
<i>Sujet désirant et désiré.....</i>	<i>23</i>
LA FANTASY LESBIENNE FIN XX ^e – DÉBUT XXI ^e SIÈCLE.....	26
<i>Un rappel au passé différent.....</i>	<i>26</i>
<i>L'extraordinaire, nouvelle norme ?.....</i>	<i>27</i>
<i>Typologie pour une fantasy lesbienne.....</i>	<i>28</i>
<i>Un consentement non négociable.....</i>	<i>29</i>
<i>La conscientisation lesbienne comme enjeu narratif principal.....</i>	<i>30</i>
<i>Subversion du héros traditionnel ?.....</i>	<i>32</i>
II. Stratégies narratologiques	34
INVERSION DE LA HIÉRARCHIE DES GENRES.....	34
<i>Binarisation du genre.....</i>	<i>34</i>
<i>L'impossibilité logique.....</i>	<i>36</i>
<i>Une plus grande diversité de personnages.....</i>	<i>38</i>
<i>La mort du personnage masculin comme catalyseur d'agentivité.....</i>	<i>40</i>

TABLE DES MATIÈRES

<i>L'inversion des rapports amoureux traditionnels dans The Final Strife</i>	43
<i>Le travestissement du mariage traditionnel dans She Who Became The Sun</i>	44
<i>Abolition de la hiérarchisation selon les genres</i>	47
<i>De la binarisation à la fluidité du genre</i>	48
LE MONDE FICTIONNEL, MIROIR ASSUMÉ OU LOINTAIN REFLET DE NOTRE SOCIÉTÉ ?	51
<i>Le pacte de lecture</i>	52
<i>Une conscientisation différente</i>	56
<i>La conscientisation lesbienne « classique »</i>	57
<i>Le lesbianisme désensationnalisé</i>	58
<i>Les vestiges précoloniaux d'une norme plus acceptante</i>	59
<i>L'identité non-binaire dans She Who Became The Sun</i>	60
<i>Alternatives anticonformistes et nouvelles désignations</i>	64
<i>Normaliser les identités queers au sein du monde fictionnel</i>	68
<i>Le déplacement du reproche</i>	70
<i>Une conscientisation toujours positive</i>	72
<i>Le lesbianisme du frein au tremplin</i>	73
DE NOUVEAUX ARCHÉTYPES.....	75
<i>Les limites d'un carcan traditionnel</i>	75
<i>Défaire les archétypes</i>	78
<i>Réappropriation de l'archétype de la combattante</i>	81
<i>La combattante butch, nouvel archétype ?</i>	85
<i>Xena, la guerrière</i>	87
<i>Archétypes, de la réappropriation à l'édification</i>	94
Conclusion	96
Bibliographie.....	100
Annexes	104
FICHES DE LECTURE	104
<i>Metal From Heaven</i>	104
<i>The Unbroken</i>	106
<i>The Final Strife</i>	108
<i>She Who Became The Sun</i>	110
<i>The Priory of the Orange Tree</i>	112
<i>A Day of Fallen Night</i>	114
<i>The Jasmine Throne</i>	116
Table des matières	118

