



HAL
open science

Les ambivalences de Game of Thrones : procédés sexistes, empowerment féminin et rape culture

Sylvain Letailleur

► To cite this version:

Sylvain Letailleur. Les ambivalences de Game of Thrones : procédés sexistes, empowerment féminin et rape culture. Art et histoire de l'art. 2018. dumas-02886078

HAL Id: dumas-02886078

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02886078v1>

Submitted on 1 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS III
Études Cinématographiques et Audiovisuelles
Spécialité Recherche
Mémoire final de master 2

Sylvain LETAILLEUR

Les ambivalences de *Game of Thrones* : procédés
sexistes, *empowerment* féminin et *rape culture*



Sous la direction de Raphaëlle Moine

Soutenu à la session de septembre 2018



Remerciements

Fruit de deux années de travail, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour sans le soutien et les contributions d'un certain nombre de personnes, que je me dois de remercier.

Je remercie avant tout ma directrice de recherche Raphaëlle Moine pour sa confiance, sa direction et ses conseils toujours avisés.

Également un très grand merci à ma famille pour leur patience et encouragements quotidiens.

Merci à Audrey, Louise, Maël et Thomas pour leur amitié précieuse.

Merci à Juliane pour sa capacité surnaturelle à me supporter à tout instant.

And many, many thanks to those far away in Aotearoa and all over the world.

You're all diamonds.

Page de couverture : *Daenerys Targaryen (Emilia Clarke) nue dès sa première scène de l'épisode pilote. Winter is Coming (saison 1 épisode 1), 35 min 16 – 35 min 48.*

Sommaire

Remerciements	p. 2
Déclaration sur l'honneur	p. 3
Sommaire	p. 4
Introduction	p. 6
Partie I : Des procédés asymétriques sexistes à l'œuvre	p. 13
Partie II : <i>Empowerment</i> féminin : limites discursives et sacrifices genrés	p. 54
Partie III : Le viol dans <i>Game of Thrones</i> comme symptôme d'une <i>rape culture</i> ?	p. 99
Conclusion	p. 138
Corpus	p. 145
Bibliographie	p. 157
Table des matières	p. 162
Résumé	p. 164

Nombre de caractères de la partie rédactionnelle : environ 300.000
Nombre de caractères total : environ 353 000

Introduction

Dès le début de sa diffusion en 2011, *Game of Thrones* s'est imposé comme une série majeure du paysage télévisuel contemporain. Projet phare et *blockbuster* de la chaîne HBO, le *show* a rencontré un succès public et critique mondial, et a acquis le statut d'œuvre culte de la culture populaire des années 2010. Doté d'un des budgets les plus importants de l'histoire de la télévision (10 millions de dollars par épisode pour la saison 6¹), *Game of Thrones* réussit le tour de force d'adapter sur le petit écran un univers de *fantasy* complexe et éloigné de tout manichéisme, tout en prenant ses distances avec les conventions inhérentes à son genre cinématographique. Ainsi, la série s'ancre dans le retour en force de l'*heroic-fantasy* dans la culture populaire, initié à la télévision par *Xena : Warrior Princess* (Studios USA/Universal) dans les années 1990, puis par le triomphe du *Lord of The Rings* de Peter Jackson au début des années 2000. Elle se revendique aussi et surtout comme une œuvre mature et réaliste au sens où les éléments de pure *fantasy* (présence de créatures fantastiques, de magie et de prophéties) sont noyés dans les enjeux terre à terre d'un quotidien pseudo-médiéval : conflits politiques et militaires incessants, fanatisme religieux, racisme et sexisme ordinaire. La force du récit est de proposer une intrigue tentaculaire, nuancée et imprévisible qui s'articule autour de sa galerie de personnages principaux. Dans la lignée narrative d'une série chorale comme *M*A*S*H* (20th Century Fox, 1972-1983), *Game of Thrones* s'organise avant tout *via* la personnalité, l'ambiguïté psychologique et les dilemmes moraux de ses personnages, qui se renouvellent régulièrement au gré des morts violentes qui rythment les saisons. L'attachement des spectateurs à ces personnages est tel que leur popularité est désormais ancrée dans le paysage culturel américain, comme en attestent les registres des naissances

¹ CUCCINELLO Hayley C., « "Game of Thrones" Season 6 Costs \$10 Million per Episode, Has Biggest Battle Scene Ever », *Forbes*, 2016, <http://www.forbes.com/sites/hayleycuccinello/2016/04/22/game-of-thrones-season-6-costs-10-million-per-episode-has-biggest-battle-scene-ever/-71112d4b22a2>, consulté le 28/01/17

du pays : 1135 nouveau-nés nommés Arya en 2013 contre 34 en 2000, et apparition du prénom *Khaleesi* (titre *Dothraki* de Daenerys Targaryen²), donné à 241 bébés en 2013³.

Il convient de rappeler que le titre de la série télévisée, *Game of Thrones*, est tiré du premier tome de l'œuvre écrite de Georges R. R. Martin, *A Game of Thrones*, paru en 1996. Là où les romans suivants (5 sortis à ce jour sur les 7 ou 8 de prévus) adoptent tous un titre différent, témoignant de l'évolution des saisons climatiques qui structure le récit, HBO a choisi de garder un titre unique pour l'ensemble de la série, afin de faciliter son marketing et sa communication. En ce sens, l'emploi du terme unique de *Game of Thrones*, que l'on peut traduire littéralement par « Le Jeu des Trônes » (bien qu'un seul trône soit convoité, le trône de Fer des sept provinces de Westeros), met en avant le moteur principal de l'intrigue : la crise politique interminable de l'accession au pouvoir, pour lequel les familles nobles et les puissants s'entre-déchirent. Cette notion de jeu renvoie avant tout au jeu d'échecs, allégorie par excellence de l'exercice du pouvoir militaire et religieux par les souverains, régulièrement mis en avant par les textes et paratextes de la série.

Or la pièce maîtresse du jeu d'échecs, la plus puissante et dangereuse, c'est la reine. En ce sens, les jeux de pouvoirs qui font la nature même de *Game of Thrones* s'articulent avant tout autour des personnages féminins prétendants au trône que sont Daenerys Targaryen, Cersei Lannister et Yara Greyjoy. A l'instar de la saga littéraire *Les Rois maudits*⁴ de Maurice Druon, que Georges R. R. Martin revendique comme étant sa principale source d'inspiration, la force de *Game of Thrones* est de traiter sur un pied d'égalité les manœuvres politiques complexes des familles nobles et les enjeux très terre-

² Dans la diégèse, le titre *Khaleesi* désigne l'épouse du Khal, chef de guerre de la tribu nomade du peuple *Dothraki*, le *Khalasar*.

³ MOSS Mallory, « Arya, Khaleesi and Tyrion : the 'Game of Thrones' Effect on American Baby Naming », *The Huffington Post* 2015, http://www.huffingtonpost.com/mallory-moss/arya-khaleesi-and-tyrion-the-game-of-thrones-effect-on-american-baby-naming_b_7050138.html, consulté le 28/01/17.

⁴ DRUON Maurice, *Les Rois Maudits*, Paris, Éditions Plon, 2014 (1955-1977) ; adapté à la télévision par l'ORTF en 1972 et par France 2 en 2005.

à-terre de la survie individuelle de ses personnages au quotidien⁵. Ainsi, les personnages d'Arya Stark, de Sansa Stark et de Brienne de Tarth, qui gravitent autour des intrigues pour le pouvoir, luttent avant tout pour leur propre survie, leur intégrité physique et pour préserver un semblant de morale. Ce mélange des enjeux va de pair avec le ton particulièrement sombre de la série : la diversité des personnages est en perpétuelle évolution et renégociation, chacun servant ses propres intérêts et sa morale ambiguë. De plus, cette revendication d'un statut « adulte » délibérément sombre soulève un certain nombre de questions et controverses quant à la place primordiale de la violence et de la sexualité dans le récit. Ainsi, *Game of Thrones* prend la succession de *Rome* (2005-2007), précédente série *blockbuster* d'HBO, en tant qu'œuvre acclamée par la presse pour l'écriture complexe de son intrigue, mais aussi vivement critiquée pour sa violence graphique et sa surabondance de contenus sexuels non essentiels à la narration. Détenant le titre de série la plus téléchargée de tous les temps⁶, *Game of Thrones* s'est donc attirée, au-delà de ses qualités cinématographiques, une réputation controversée de sexisme aux yeux du public et de la presse spécialisée, à cause notamment de ses scènes de sexe et du traitement du viol.

Mon approche s'ancre directement dans le champ universitaire des *gender studies*, dont la démarche fondamentale est de « faire éclater les visions essentialistes de la différence des sexes, qui consistent à attribuer des caractéristiques immuables aux femmes et aux hommes⁷ ». À travers les représentations diégétiques de *Game of Thrones* et leur réception, j'étudie donc la construction des identités et enjeux de genre, marqués par une hiérarchisation inégalitaire des rapports de pouvoir. C'est sur ce concept d'articulation que repose mon approche méthodologique, sur l'analyse du sens produit par la rencontre des représentations et de leurs usages par le public. L'emploi de ces termes au pluriel est ici particulièrement important : il ne s'agit pas d'étudier de manière

⁵ WELLS-LASSAGNE Shannon, « Adapting Desire: Wives, Prostitutes and Smallfolk » dans *Women of Ice and Fire: Gender, "Game of Thrones" and Multiple Media Engagements* de GJELSVIK Anne et SCHUBART Rikke (Eds), New York, Bloomsbury, 2016, p. 39-55

⁶ VAN DER SAR Ernesto, « "Game of Thrones" Most Torrented TV-show of 2016 », *TorrentFreak*, 2016, <https://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-torrented-tv-show-of-2016-161226/> consulté le 10/02/17.

⁷ BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *Introduction aux Gender Studies : manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, collection Ouvertures Politiques, 2008, p. 5

linéaire un discours diégétique unique et une lecture de référence, mais bel et bien d'explorer la polysémie, l'ambiguïté et l'ambivalence des discours produits dans des espaces discursifs différents, et d'étudier leur articulation.

En premier lieu, ma réflexion se base évidemment sur le discours véhiculé par le contenu diégétique et son paratexte quant aux enjeux et identités de genre. J'ai sciemment choisi d'étudier la version sortie en DVD plutôt que la diffusion télévisuelle : les deux versions sont pratiquement identiques en termes de contenu diégétique, mais le format DVD regorge de bonus particulièrement riches en informations : piste audio des commentaires réalisateurs, interviews des acteurs et scénaristes, formats courts de production divers. Leur démarche promotionnelle évidente, destinée à une audience de fans, construit et étend le discours déjà présent dans la diégèse. Celui-ci s'articule autour des notions de réalisme et d'immersion dans un univers d'inspiration historique pour justifier l'omniprésence des scènes de sexe, de nudité et de viol, fussent-elles inutiles à la progression narrative. Ces arguments s'inscrivent donc dans une logique essentialiste attribuant les normes culturelles de l'œuvre à son univers diégétique pseudo-médiéval, qui sert de ligne de défense à la production face aux accusations de sexisme. La revendication de cette maturité d'écriture permet également de se démarquer de l'horizon d'attente générique du spectateur en proposant des représentations de personnages féminins qui échapperaient aux stéréotypes récurrents de la *fantasy*. Cette tendance s'efface au fur et à mesure du récit, mais l'accession des femmes au pouvoir dans les dernières saisons est habilement revendiquée comme une marque de progressisme et de « féminisme » par la production.

J'adjoindrai dans un second temps à ce corpus les autres espaces diégétiques de représentations que sont la série de romans originaux écrits par George R.R. Martin (en évitant l'écueil méthodologique du simple relevé des changements de l'adaptation), ainsi que les séries *Rome* (HBO, 2005-2007) et *Westworld* (HBO, 2016-20??) qui constituent des points de comparaison significatifs quant aux enjeux de genre.

Les différents espaces discursifs de réception sélectionnés sont régis par des logiques et attentes sensiblement différentes et peuvent être regroupés en trois ensembles :

- Les journaux généralistes anglo-saxons (*The Washington Post*, *New York Times*, *Telegraph*) se positionnent ponctuellement sur des polémiques très

spécifiques (*male gaze, sexposition*), mais assurent la promotion de la série dans une lecture hégémonique sur le long terme. Ce positionnement est particulièrement visible dans la réception critique des dernières saisons, puisque ces médias tendent à faire la promotion de l'écriture des personnages féminins comme un *empowerment* et un discours progressiste exceptionnel dans le paysage télévisuel américain. Ils s'adressent avant tout à un lectorat de non-fans, voire de non-familiers de la série.

- Dans une approche différente, les médias spécialisés *pop culture* audiovisuelle (*Konbini, The Daily Beast*) tiennent aussi un discours ambigu : partagé entre promotion assumée de la série, production de contenu original pour une audience grand public, et nécessité d'interagir et de fédérer un public de fans par des analyses poussées. Par exemple, plusieurs articles dans une logique *gender* du site *Konbini* analysent très pertinemment les monstrations de la sexualité⁸ et du handicap⁹, bien que *Konbini* relaie abondamment les éléments promotionnels de la série et soit vivement critiqué pour des contenus controversés sur les relations hommes/femmes¹⁰.
- Cette ambiguïté disparaît dans les espaces discursifs spécialisés revendiquant une approche féministe, tels que les sites communautaires *Bustle, The Mary Sue* et *Deuxième Page*, ou les blogs de Thomas Rhiannon (*Feminist Fiction*), Myles McNutt (*Cultural Learnings*) et « Kylie » (*The Fandomentals*). Bien qu'ils fassent partie d'une audience de fans fidèles à la série, leurs auteures et auteurs produisent paradoxalement un discours critique radical et virulent. Dénonçant les procédés sexistes à l'œuvre dans la globalité de la série, ces espaces de réception et d'interprétation se

⁸ RIVET Delphine, « Le « Female Gaze » dans les séries, un contre-pouvoir révolutionnaire et nécessaire », *Konbini*, 2016, <http://biiinge.konbini.com/series/female-gaze-contre-pouvoir-revolutionnaire-necessaire/> consulté le 27/01/17.

⁹ CHOQUET, Mégane, « Entre handicap et pouvoir, comment Game of Thrones déconstruit le mythe de l'homme tout-puissant », *Konbini*, 2017, <http://biiinge.konbini.com/series/game-of-thrones-handicap-pouvoir-hommes/>, consulté le 09/10/17.

¹⁰ PAREDES, Roberto, « La technique de "drague" scandaleuse de ce jeune homme tournée en ridicule », *Le Huffington Post*, 2017, http://www.huffingtonpost.fr/2017/08/25/la-technique-de-drague-scandaleuse-de-ce-jeune-homme-tournee-en-ridicule_a_23179330/, consulté le 02/02/18.

caractérisent aussi par leur recherche et exaltation de représentations ou sous-textes subversifs dans le contenu diégétique. Les discours produits dans ces espaces se revendiquant « féministes » s'inscrivent certes dans une démarche progressiste, mais trouvent leur point d'ancrage dans les contradictions textuelles de la série, que leur activité de fan vise à explorer et exploiter.

Ainsi constitué, ce corpus est étudié comme un univers de discours, dans lequel transparaissent des normes et des marges, des dominants et des dominés : l'articulation des représentations et des réceptions des rapports et identités de genre dans et par la série sont donc culturellement signifiants dans leur contexte historique, social et politique de création. Cette réflexion passe donc aussi par une étude approfondie du genre de la *fantasy*, *Game of Thrones* étant unanimement classifié comme tel en vertu de ses stéréotypes diégétiques. Ces deux concepts, genre (audiovisuel) et stéréotypes, sont par ailleurs des outils importants dans mon travail, en tant qu'exemple de constructions et consensus sociaux, « *tributaires des modèles culturels changeants [...] expressions des schèmes de l'idéologie dominante*¹¹ ». En effet, mon approche s'ancre de manière relativement classique dans les *cultural studies*, reprenant avant tout les réflexions fondamentales de Stuart Hall et Noël Burch ; ce dernier théorise notamment que l'ambiguïté textuelle trouve sa source dans les tensions socio-culturelles du contexte de création de l'œuvre¹². Les polémiques et controverses des enjeux et identités de genre dans *Game of Thrones* ne peuvent donc être comprises qu'au regard de leur contexte socioculturel ; celui-ci est marqué la dénonciation grandissante de la valence différentielle des sexes, théorisée notamment par Françoise Héritier¹³, permise par la libération de la parole des femmes dans la sphère publique. Celle-ci tend à s'accélérer et à s'exacerber dans les dernières saisons en raison de l'actualité très récente de « l'affaire Weinstein » et de ses multiples implications, mais ces enjeux sont déjà présents et

¹¹ AMOSSY Ruth, *Les Idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Poitiers, Nathan, Collection « Le texte à l'œuvre », 1991, p. 14

¹² BURCH, Noël, « Double speak : de l'ambiguïté tendancielle du cinéma Hollywoodien ». *Réseaux*, vol 18, n°99, 2000, Cinéma et réception, p. 99-130

¹³ HÉRITIER Françoise, *Masculin-Féminin I. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob Poches, Collection Essais, 2012, 332p.

perceptibles dès les premiers épisodes. Par le prisme des *cultural studies*, il n'est donc pas étonnant que l'ambiguïté textuelle et l'ambivalence discursive soit présent dans toutes les sphères de réception, tel que l'écrit Debra Ferreday : « *GoT* semble produire des affirmations particulièrement polarisées, que ce soit comme un texte féministe ou extrêmement antiféministe et oppressant envers les femmes¹⁴ ».

Ma première partie consistera d'abord en un cadrage contextuel de la série, afin d'éclaircir les rapports ambigus qu'elle entretient avec l'œuvre originale, l'horizon d'attente générique de *fantasy* et la réputation controversée de tendance au sexisme de la chaîne HBO. Nous verrons comment ces interactions influencent la dénonciation des différents procédés sexistes omniprésents dans la saison 1 par la majorité des espaces discursifs de réception dans des lectures résistantes ou oppositionnelles ; mais également comment cette tendance devient plus ponctuelle par la suite, et, couplée à des surprenants contrepoints subversifs dans le texte filmique, favorise des réappropriations d'*empowerment*.

Dans une seconde partie, nous verrons comment les processus d'encapacitation personnels des personnages féminins sont revendiqués par la production comme « progressistes » et mis en avant dans un processus promotionnel. On étudiera ainsi les interactions entre les lectures hégémoniques des espaces discursifs généralistes infusées par un contexte socio-culturel dénonçant les inégalités homme/femme, et les lectures résistantes des fans qui explicitent les incohérences intrinsèques de ces *empowerment*, et leur dimension *marketing*. Le recours à plusieurs théories sur le caractère potentiellement subversif de la *fantasy*, alliant approche *gender* et générique, permettra également de contextualiser les ambiguïtés et ambivalences des discours produits par le texte filmique et ses réappropriations.

Enfin, nous verrons dans une troisième partie comment les ambiguïtés textuelles au cœur de certaines scènes de viol sont sources de production de discours particulièrement polarisés, tant dans la diégèse que dans la réception. Il s'agira d'étudier pourquoi la quasi-unanimité des espaces discursifs de réception se positionnent dans une lecture

¹⁴ FERREDAY, Debra, « Game of Thrones, Rape Culture and Feminist Fandom », *Australian Feminist Studies*, 2015, <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08164649.2014.998453>, p. 32, « *GoT* seems to invoke particularly polarised claims that it either is a feminist text, or that it is extremely anti-feminist and oppressive to women ».

oppositionnelle, témoignant des tensions socio-culturelles particulièrement présentes autour de ces représentations, ainsi que les différents discours de déni de la production. Nous verrons également comment le concept de « *rape culture* » est aussi mis en lumière par l'absence complète de réactions négatives ou polémiques de certaines scènes, de par leur mise en scène, témoignant ainsi de la circulation d'un certain nombre de « mythes » socialement construits autour des représentations du viol.

Partie I : Des procédés asymétriques sexistes à l'œuvre

A) De *A Song of Ice and Fire* de Martin au *Game of Thrones* d'HBO

Game of Thrones, en tant qu'œuvre culte mais controversée, ne peut être comprise qu'au regard de ses liens avec l'œuvre écrite *A Song of Ice and Fire* dont elle est une adaptation fidèle. L'idée ici n'est pas de lister les changements narratifs entre les deux œuvres, mais bel et bien d'analyser et de déconstruire les raisons (discursives, économiques) derrière ces changements, en rapport avec les standards de *fantasy*. De plus, la série s'inscrit dans la continuité des précédents succès d'HBO, avec lesquelles elle partage de nombreux points communs stylistiques et génériques, mais aussi une tendance récurrente à l'objectification des corps féminins. Il convient donc d'analyser *Game of Thrones* en regard de cet horizon d'attente, afin d'explicitier la « réécriture des livres par la misogynie¹⁵ » théorisée par Sonia Saraiya.

1) Une œuvre « pour adultes »

a) Des personnages féminins post-*fantasy* ?

Malgré les craintes initiales de Georges R. R. Martin sur la capacité de son œuvre à être adaptée à la télévision¹⁶, *Game of Thrones* est unanimement considéré comme une adaptation cohérente et globalement fidèle aux quelques 5.000 pages de *A Song of Ice and Fire*, série de romans débutée dans les années 1990 et toujours en cours d'écriture. Portée par la politique d'HBO d'un traitement « cinématographique » des séries télévisuelles, (c'est-à-dire parvenant à la même qualité d'écriture et de mise en scène que le grand écran) et par son budget colossal¹⁷, *Game of Thrones* s'est avéré être un succès tant auprès des fans de la première heure que des néophytes représentant la majeure partie de son public, occasionnant un regain d'intérêt et des ventes record pour la saga littéraire.

¹⁵ SARAIYA Sonia, « Rape of Thrones : why are the “Game of Thrones” showrunners rewriting the books into misogyny ? », *Avclub*, 2014, <http://www.avclub.com/article/rape-thrones-203499>, consulté le 17/05/17

¹⁶ SALTER Jessica, « Game of Thrones: Interview with George R. R. Martin », *Telegraph*, 2013, <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/game-of-thrones/9945808/Game-of-Thrones-Interview-with-George-RR-Martin.html>, consulté le 29/03/17

¹⁷ CUCCINELLO Hayley C., *op. cit.*

Ce sentiment de fidélité est renforcé par la participation de Martin lui-même à la série, en tant que coproducteur exécutif et scénariste. Revendiquant un traitement réaliste d'un univers de *fantasy* mature, *Game of Thrones*, tout comme *A Song of Ice and Fire*, fait de la violence et du sexe des rouages centraux à la survie et à la conquête du pouvoir. Toutefois, comme le note Anne Gjelsvik, « *Quand on en vient aux interactions entre genre, sexe et pouvoir, plusieurs changements et additions notables ont eu lieu dans le processus d'adaptation*¹⁸ ». En effet, de nombreux changements et apports ont été effectués lors du passage à l'écran dans le traitement du rapport des femmes au pouvoir, et en particulier vis-à-vis de la nudité, du sexe et du viol. On peut ainsi citer l'addition d'une scène de sexe dans le bordel de Littlefinger présentée comme une importante exposition narrative (*You Win or You Die*, saison 1, épisode 7), la transformation significative d'une relation sexuelle consentie des jumeaux Lannister en viol (*Breaker of Chains*, saison 4, épisode 3), et la réécriture par le *male gaze* de Theon Greyjoy du viol de Sansa Stark (*Unbent, Unbowed, Unbroken*, saison 5, épisode 6).

Dans une interview pour la télévision canadienne en 2012, Martin est interrogé par le présentateur George Stroumboouloupoulos sur les personnages féminins de sa saga : « *Il y a une chose d'intéressant à propos de vos livres. J'ai remarqué que vous écrivez les femmes vraiment bien et vraiment différemment. Comment l'expliquez-vous*¹⁹ ? ». L'auteur s'illustre alors par sa répartie, répondant « *Vous savez, j'ai toujours considéré les femmes comme des gens normaux*²⁰ ». Cette phrase, bien souvent sortie de son contexte et perçue comme résumant à elle seule l'avis de Martin sur ses personnages

¹⁸ GJELSVIK Anne, « Unspeakable Acts of (Sexual) Terror as/in Quality Television » dans *Women of Ice and Fire: Gender, "Game of Thrones" and Multiple Media Engagements* de GJELSVIK, A. et SCHUBART, R. (Eds), New York, Bloomsbury, 2016, p. 57, « *In both George R. R Martin's book series "A Song of Ice and Fire", and HBO's Game of Thrones, sex and violence are integral to the contest of power which underpins the story. However, when it comes to the interplay of gender, sex and power, several remarkable alterations and additions have taken place in the adaptation process.* »

¹⁹ STROUMBOULOPOULOS George, « George R. R. Martin on Strombo : Full Extended Interview », sur *Canadian Broadcasting Corporation*, 2013, 21.5 minutes, <http://www.cbc.ca/strombo/books/george-rr-martin-full-extended-interview.html>, consulté le 31/03/17, « *There's one thing that's interesting about your books. I noticed that you write women really well and really different. Where does that come from ?* »

²⁰ *Ibid.* « *You know, I've always considered women to be people.* »

féminins est rapidement devenue un slogan attribuant une portée féministe à *A Song of Ice and Fire*, par opposition aux controverses sur le sexisme de *Game of Thrones*. Elle symbolise en fait l'attitude évasive de Martin, qui malgré son rôle de coproducteur et de scénariste de la série télévisée, s'abrite des polémiques et controverses en se réfugiant derrière les différences entre les deux œuvres.

Dans un premier temps, on peut s'interroger sur la formulation de la question de l'intervieweur George Stroumboulopoulos : qu'est-ce que « bien écrire un personnage féminin » ? Martin prend ici soin de se démarquer de la série, tout en vantant la maturité de l'univers diégétique et ses qualités d'écriture, auquel il contribue. À la date de diffusion de l'interview, juillet 2013, seules les trois premières saisons sont sorties : il reprend ainsi le discours de la production d'HBO qui met en avant le manque de stéréotypes génériques des premières saisons pour se démarquer de l'horizon d'attente semblerait-il péjoratif de la *fantasy*. Cette revendication tend toutefois à disparaître dans les dernières saisons, qui renouent avec une *fantasy* spectaculaire et manichéenne, et avec des stéréotypes féminins certains. Ceux-ci sont dénoncés par les fans de première heure de la série, qui soulignent notamment les similitudes entre la relation Margaery Tyrell/Cersei Lannister²¹ et le conte *Blanche-Neige* ou entre Daenerys Targaryen et l'antagoniste de la série de romans *Narnia*²², et « fait ressortir une longue histoire de femmes de pouvoir maléfiques dans la *fantasy* et le *folklore*²³ ».

Dans le livre *Power and Feminism in Westeros*, Caroline Spector écrit:

« Martin met un point d'honneur à parler des dangers inhérents à la *fantasy* : comment les mythes imaginaires cachent et perpétuent une structure sociale fondamentalement oppressive [...] parce que ce sont des femmes, leurs identités dépendent largement des décisions de pouvoir masculines – leur rang, terres et richesses sont celles de leur pères et maris. Enlevez-leur ça et elles ne sont, en soi, plus rien ni personne²⁴ ».

²¹ « Petra », « Game of Thrones and the Evil Queen Archetype », *Watchers on the Wall*, 13/01/17, <http://watchersonthewall.com/game-thrones-evil-queen-archetype/>, consulté le 28/02/17

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, « dredges up a long history of villainized powerful women in fantasy and folklore »

²⁴ SPECTOR Caroline, « Power and Feminism in Westeros » dans *Beyond the Wall: Exploring George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire* de James Lowder (ed), Dallas, Benbella Books, 2012, p.176-177, « Martin is making a powerful point about the dangers inherent in fantasy: how fanciful myths hide and

Cette analyse de la *fantasy* comme un genre essentiellement patriarcal par Spector prend tout son sens lorsque appliqué rétrospectivement à l'analyse de *The Lord of The Rings* par Hatcher²⁵ : Eowyn, l'unique personnage principal du récit à être une femme, n'acquiert son pouvoir sur elle-même qu'en se travestissant en guerrier, elle abandonne ses aptitudes guerrières et se marie sitôt son *empowerment* accompli. En ce sens, son évolution restait cantonnée dans la structure de pouvoir masculine de l'armée, puis du mariage. Il est particulièrement intéressant de noter que les principales critiques adressées à l'adaptation cinématographique par Peter Jackson quant à son manque de fidélité concernent l'ajout des personnages pourtant centraux aux récit que sont Galadriel²⁶ et Arwen.

Entre les récits *The Lord of the Rings* et *A Song of Ice and Fire*, on constate ainsi une évolution sensible du traitement des femmes, dans une logique semblerait-il transgressive. Que ce soit l'aptitude aux armes de Brienne et Arya Stark, la soif de pouvoir et l'aptitude à régner de Cersei et Daenerys ou la force de persuasion de Yara Greyjoy et Obara Sand, leur *empowerment* semble, dans une lecture hégémonique, s'opposer à la structure fondamentalement sexiste de la *fantasy*²⁷. Ainsi, leur réputation et leur reconnaissance dans la culture populaire s'ancre avant tout dans leur statut d'anti-stéréotype, s'opposant à la norme hégémonique. On peut assister à cette évolution au sein même du récit, la Guerre des Cinq Rois des livres (et saisons) 2 et 3 devenant par la suite la Guerre des Cinq Reines, entre Daenerys Targaryen, Sansa Stark, Yara Greyjoy, Cersei Lannister et Obara Sand. En répondant qu'il « *écrivait ses personnages féminins comme*

perpetuate a fundamentally oppressive social structure [...] because they are female, their identities are largely dependent on designations of male power – the rank, land holdings and wealth of their father and husbands. Take those away and they become, in essence, no one, non-people. »

²⁵ HATCHER, Melissa McCrory, « Finding woman's role in the Lord of the Rings », *Mythlore*, 2007, p. 43-54,

<http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=LitRC&sw=w&u=unipari&v=2.1&id=GALE|A163972502&it=r&asid=3aa29ed0e6de91bc32cee8f51817ce95>, consulté le 17/11/16

²⁶ Galadriel, un personnage secondaire dans l'œuvre écrite, joue un rôle important dans l'adaptation de Peter Jackson en tant que narratrice du récit.

²⁷ Nous verrons dans ma partie II comment ces mêmes éléments participent avant tout à un processus marketing, dans une perspective idéologique hégémonique et non transgressive.

*des humains avant tout*²⁸ », Martin critique ici directement les standards de genre inhérents au genre (littéraire) de la *fantasy*, impliquant que cette « différence » dans l'écriture découle de l'affranchissement de ces normes hégémoniques patriarcales. Passé les applaudissements accueillant sa réponse, le développement de Martin se fait plus complexe. Interrogé sur sa méthode de travail, l'auteur explique que son processus d'écriture est similaire, que son personnage soit un homme ou une femme :

« *Quand vous écrivez de la fantasy [...] la chose principale est l'empathie. Le personnage est toujours une personne [...] c'est même vrai pour les femmes [...] elles ont certes des parties génitales différentes des miennes, mais ça reste la même bonne vieille histoire, une lutte pour l'amour et la gloire*²⁹ ».

Par ces propos, Martin adopte une posture particulièrement ambiguë : insinue-t-il que l'*empowerment* des personnages féminins mettant à mal la structure patriarcale est devenu la norme dans un univers post-*fantasy* subversif, ou, bien au contraire, son indifférence aux assignations de genre implique-t-il l'indifférence aux discriminations³⁰ ? Cette ambivalence du propos de l'auteur quant à l'écriture de ses personnages féminins se retrouve ainsi directement dans le processus d'adaptation par HBO, qui perpétue cette confusion entre l'inversion du contre-stéréotype³¹ et le traitement réflexif de l'anti-stéréotype³².

b) « Réécrire le sexe par la misogynie »

Par ailleurs, analyser la construction des personnages féminins de *Game of Thrones* vis-à-vis de leur source d'inspiration dans *A Song of Ice and Fire* est indissociable du traitement de sexe, omniprésent dans l'intrigue des deux œuvres, mais motivé par des logiques fondamentalement différentes. En effet, la présence du sexe dans

²⁸ STROUMBOULOPOULOS George, *op. cit.*

²⁹ *Ibid.* « *When you're writing fantasy [...] the main thing is empathy. The character is still a person [...] that's true about women [...] they have a different set of genitals than I do, but it's the same old story, a fight for love and glory.* »

³⁰ Je reprends ici MACÉ Éric, « Des "minorités visibles" aux néo-stéréotypes », *Journal des Anthropologues*, 2007, p. 6, <http://jda.revues.org/2967>, consulté le 26/10/16

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

l'œuvre écrite se fonde dans la structure narrative : chaque chapitre est abordé par le point de vue interne d'un personnage, les détails des nombreux actes sexuels se confondant donc avec la perception et la psychologie des personnages qui font vivre intérieurement l'action au lecteur ; là où la série télévisuelle ne s'identifie pas à l'intériorité des personnages et utilise régulièrement des procédés comme le *male gaze* pour immerger le spectateur dans le récit. Interrogé à ce propos, Martin justifie son approche en ces termes : « *le sexe est un élément important de la vie ; c'est quelque chose qui donne un sens à nos vies, en bien ou en mal, donc je pense que ça devrait être là et devrait être montré*³³ ». Si l'auteur avance ici l'idée que le réalisme de son univers fictionnel passe notamment par un traitement sans concession du sexe, l'insistance de la journaliste Jessica Salter quant aux polémiques du *show* le fait persévérer dans son propos ambigu : « *je considère les hommes et les femmes comme tous humains – certes il y a des différences, mais beaucoup de ces différences sont créées par la culture dans laquelle nous vivons, que ce soit la culture médiévale de Westeros, ou notre propre culture occidentale du XXI^{ème} siècle*³⁴ ». On peut interpréter cette réponse comme un rappel contextuel de la part de l'auteur : *A Song of Ice and Fire* est une œuvre contemporaine de fiction, son discours et ses thèmes étant traités au prisme de notre propre idéologie politique et culturelle. Ainsi, le traitement du sexe dans l'univers fictionnel ne prend tout son sens qu'au regard des notions contemporaines d'égalité homme/femme, de consentement mutuel et d'*agency*, lesquelles se reflètent dans la réception contrastée et controversée de la série. C'est sur ce deuxième point que porte véritablement le propos de Martin : sa dénonciation timide des « différences » entre hommes et femmes induites par notre culture occidentale contemporaine désigne à mots couverts la valence différentielle³⁵ quant à l'accès au pouvoir, ainsi que le traitement de la sexualité.

³³ SALTER Jessica, *op. cit.*, « *Sex is an important part of life; it's something that gives our lives meaning, for good or for ill, so I think it should be there and should be shown* ».

³⁴ SALTER, Jessica « "Game of Thrones"'s George RR Martin: "I'm a feminist at heart" », *telegraph.co.uk*, 2013, <http://www.telegraph.co.uk/women/womens-life/9959063/Game-of-Throness-George-RR-Martin-Im-a-feminist.html>, consulté le 10/03/17, « *I regard men and women as all human – yes there are differences, but many of those differences are created by the culture that we live in, whether it's the medieval culture of Westeros, or 21st century western culture* ».

³⁵ HÉRITIER Françoise, *op. cit.*, p. 24

2) Les enjeux de l'adaptation

a) Prostituées et bordels, marque de fabrique d'HBO ?

Toutefois, au-delà de l'ancrage diégétique de *Game of Thrones*, des procédés sexistes sont particulièrement présents dans la structure narrative même du récit. Ainsi, des scènes comme la première apparition de Tyrion dans un bordel, l'introduction nue de Daenerys Targaryen ou la *sexposition* de Littlefinger sont « *inutiles au niveau narratif, et pourtant vitales comme stratégie marketing pour HBO*³⁶ », et permettent donc une analyse précise du discours de la chaîne. En effet, HBO est une multirécidiviste des controverses sur l'omniprésence de sexe et de nudité féminine dans ses séries grand public. Rivet écrit ainsi que « *HBO est une spécialiste du genre, de Rome à True Blood en passant par Game of Thrones, les corps s'étreignent, la nudité émoustille ou fait tapisserie*³⁷ ». L'inutilité du sexe lesbien comme « faisant tapisserie » renvoie ainsi directement au propos de la bloggeuse Thomas Rhiannon sur son utilisation comme « *arrière-plan* » de l'exposition narrative³⁸. Anne Gjelsvik pousse cette réflexion jusqu'à considérer que les scènes dans des bordels sont la marque de fabrique de la chaîne : « *Personne ne peut battre HBO pour les prostituées – les pole danseuses dans "Les Sopranos", le saloon des merveilles de Al Swearngen dans "Deadwood", le record de nudité féminine de "Rome", et maintenant "Boardwalk Empire"*³⁹ ». Ainsi, on peut rétroactivement s'apercevoir que les séries citées par Gjelsvik utilisaient déjà massivement cette même logique, habituant et désensibilisant le spectateur à l'objectification de la femme véhiculée notamment par le *male gaze*. La journaliste du *LA*

³⁶ GJELSVIK Anne, *op. cit.*, p. 59 « *unnecessary on a narrative level, yet as a marketing strategy for HBO it is vital* ».

³⁷ RIVET Delphine, « Dans Westworld, les corps s'exposent et la nudité a plusieurs facettes », *Konbini*, 2016, <http://biiinge.konbini.com/series/westworld-corps-exposent-nudite-facettes/>, consulté le 08/06/17

³⁸ RHIANNON Thomas, « Game of Thrones : not the women they were before », *Feminist Fiction*, 2013, <http://feministfiction.com/2013/05/23/game-of-thrones-not-the-women-they-were-before/> consulté le 23/10/16

³⁹ MCNAMARA Mary, « HBO, you're busted ! » *Los Angeles Times*, 2011, <http://articles.latimes.com/2011/jul/03/entertainment/la-ca-hbo-breasts-20110703>, consulté le 19/03/17, « *No one can beat HBO for hookers — the pole dancers of "The Sopranos," Al Swearngen's Gem Saloon on "Deadwood," the record-breaking female nudity of "Rome," and now, "Boardwalk Empire."* »

Times Mary Mcnamara est la plus virulente de ces critiques, expliquant que « évidemment, les prostitués et les bordels sont un moyen terriblement simple d'obtenir le R-rating, et de donner aux spectateurs [...] plus de sexe pour leur argent. Ce qui n'est pas seulement gratuit et ridicule, mais aussi paresseux et sexiste⁴⁰ ».

On peut ainsi relier cette critique au slogan de la chaîne « *Ce n'est pas de la télé, c'est HBO*⁴¹ » : l'idée de faire « autre chose » que de la télévision, synonyme d'une qualité supérieure au reste de la production, coïncide curieusement avec cette volonté d'obtenir le R-Rating. Dans le système de classification des films de la *Motion Picture Association of America* (MPAA), le R Rating correspondant au critère « moins de 17 ans doivent être accompagnés par un adulte » et « contient certains contenus pour adultes⁴² ». *Game of Thrones* semble donc s'inscrire dans cette catégorie, s'adressant à la fois aux adolescents et adultes dont, selon la production, le plaisir visuel et le désir d'érotisme sont satisfaits par la nudité et le sexe vu par le *male gaze*. En se tournant vers les séries HBO post-*Game of Thrones*, on s'aperçoit que même le très récent *Westworld* à l'accueil critique pourtant dithyrambique, comporte une scène d'orgie dans un bordel féminin, et ce malgré le thème central de la nudité non sexualisée et déshumanisée propre à son univers dystopique. Utiliser le sexe et la nudité comme controverse pour faire parler de soi sans rien dire, à défaut d'être une marque de fabrique, est donc très certainement une constante sexiste d'HBO, révélatrice dans son rapport aux attentes du public.

b) « C'est de la télévision, tu peux faire ce que tu veux »

Si les journalistes, critiques et blogueurs féministes dénoncent régulièrement le sexisme inhérent aux séries grand public à succès d'HBO, la manière dont il s'orchestre et répond aux attentes d'une partie du public peine à être analysée de manière globale. En effet, noyé dans l'idéologie culturelle patriarcale de notre société contemporaine⁴³, ce

⁴⁰ MCNAMARA Mary, *op. cit.*, « *Prostitutes and brothels are obviously and regrettably simply vehicles to work the R rating, to give viewers [...], more bang for the buck. Which isn't just gratuitous and ridiculous, it's lazy and sexist.* »

⁴¹ « It's not TV, it's HBO ».

⁴² Voir <http://www.mpa.org/film-ratings/>, « *under 17 requires an accompanying parent or adult guardian* » et « *contains some adult material* »

⁴³ Voir HÉRITIER Françoise sur le concept de « valence différentielle ».

discours, de par sa dimension hégémonique, s'auto-légitime aux yeux du public en tant que norme. Ainsi, aussi virulentes que soient ces polémiques, elles ne vont paradoxalement susciter que très peu de réponses concrètes de la part d'HBO. En conséquence, bien peu de sources vont interroger directement la chaîne sur ces accusations de sexisme, et les quelques réponses obtenues ne font que confirmer la continuité de leur discours, au-delà des univers diégétiques de fiction. Ainsi, interrogés sur la scène polémique du bordel de Littlefinger, « *les producteurs ont admis qu'elle était inutile, ajoutant : "nous l'avons écrit comme une scène d'audition, sans jamais penser que nous la tournerions*⁴⁴ » rapporte Frankel. Si à l'origine de cette scène il y a véritablement une audition pour le personnage de Littlefinger, on peut y voir une mise en condition révélatrice des acteurs dans la diégèse : un univers dans lequel l'objectification de la femme et la manipulation de son désir sont la toile de fond des jeux de pouvoir mystérieux des personnages masculins. Ainsi, aux dires des producteurs de la série, la présence de cette scène dans le montage final de l'épisode n'aurait aucune explication. Cette réponse est particulièrement absurde : à l'heure de cette polémique, *Game of Thrones* est la série la plus rentable de la chaîne, et de par l'ampleur narrative et budgétaire de son format, tous les épisodes sont tournés en même temps avant d'être découpés au montage. Cette scène a donc été minutieusement écrite, préparée, tournée et montée des mois avant sa date de diffusion sans qu'aucun détail ne soit laissé au hasard. Au-delà de son sexisme fondamental, elle est par ailleurs capitale dans l'exploration du personnage de Littlefinger, annonçant sa trahison à venir. Il est donc impensable et impossible que cette scène n'ait pas été validée à tous les niveaux de sa création par la production d'HBO ; la réponse absurde des producteurs rapportée par Frankel dans son livre apparaît donc comme un mensonge délibéré pour éviter de mettre le doigt sur le fonctionnement sexiste à la base de l'écriture de scènes de ce genre. Le *male gaze* présent dans *Game of Thrones* n'est en aucun cas le fruit du hasard, mais bel et bien une stratégie réfléchie destinée à la scopophilie érotique de la norme spectatorielle qu'est l'homme hétérosexuel.

L'une des rares sources abordant directement ce questionnement est l'interview de Neil Marshall, réalisateur de l'épisode *Blackwater* (saison 2 épisode 9) qui témoigne de sa collaboration avec les cadres d'HBO en ces mots :

⁴⁴ FRANKEL Valerie Estelle, *op. cit.*, p. 7, « *The producers admitted it was unnecessary, adding: "we wrote it as audition scene, never thinking we'd shoot it"* ».

« C’était assez surréaliste. Je n’ai jamais fait quelque chose comme ça dans mes films auparavant. La partie la plus bizarre est quand un des producteurs exécutifs se penche au-dessus de ton épaule en disant “tu peux mettre du full frontal tu sais ! C’est de la télévision, tu peux faire ce que tu veux. Fais-le. Je t’encourage à le faire” ... Ce cadre en particulier m’a pris à part et dit “ je représente le côté pervers de l’audience. Tous les autres sont du côté du dramatique sérieux. Je représente le côté pervers de l’audience. Et je te dis que je veux de la nudité en full frontal dans cette scène. Alors vas-y et fais le⁴⁵” ».

Il fait ici référence à une scène en particulier dans laquelle Bronn, mercenaire⁴⁶ au service de Tyrion Lannister boit une dernière bière dans une taverne avant de partir au combat, en compagnie de soldats Lannister. Au nombre d’une vingtaine, ils sont tous prêts à aller se battre à la moindre alerte, en armes et armures. Au milieu de cette fraternité martiale improvisée, une prostituée est assise sur les genoux de Bronn, qu’il déshabille rapidement pour le plaisir de l’audience diégétique et spectatorielle.



*Bronn et les soldats Lannister se préparant au combat.
Blackwater (saison 2 épisode 9), 09 min 38- 13 min 43.*

⁴⁵ REDINGER, T. « “Blackwater” director Neil Marshall on nudity and creating the battle », *winteriscoming.net*, 2012, <http://winteriscoming.net/2012/06/01/blackwater-director-neil-marshall-on-nudity-and-creating-the-battle/>, consulté le 07/05/17, “It was pretty surreal. I’ve not done anything like that in my films before. The weirdest part was when you have one of the executive producers leaning over your shoulders going, “You can go full frontal, you know! This is television, you can do whatever you want. And do it. I urge you to do it” ... This particular exec took me to the side and said “I represent the pervert side of the audience. Everybody else is on the serious drama side. I represent the perv side of the audience. And I’m saying I want full frontal nudity in this scene. So go ahead and do it.” »

⁴⁶ Bronn est également le garde du corps, tueur, ami et homme à tout faire de Tyrion Lannister.

Une fois encore, l'usage du *full frontal* n'apporte strictement aucun élément narratif ou servant l'atmosphère de la scène, il est complètement gratuit et injustifié ; le témoignage de Neil Marshall sur les raisons amenant à faire figurer cette monstration dans le montage final est peut-être moins « surréaliste » qu'il n'est révélateur des pratiques d'HBO. Le propos de ce producteur exécutif d'HBO selon lequel « *c'est de la télévision, tu peux faire ce que tu veux*⁴⁷ » signifie que la politique de la chaîne est de n'avoir aucune limite ou censure quant à la violence ou la sexualisation de ses univers diégétiques. À l'inverse des films sortant en salles pour qui la classification d'âge est significative dans le nombre d'entrées et de recettes, l'audience domestique des séries télévisuelles ne peut souffrir que d'une restriction d'horaires insignifiants au vu des nouvelles pratiques de visionnages en streaming ou en téléchargement (rappelons que *Game of Thrones* est la série la plus téléchargée illégalement de tous les temps⁴⁸). On retrouve ici l'interprétation du slogan « *Ce n'est pas de la télé, c'est HBO* » comme se démarquant du reste de la production télévisuelle par l'usage ouvertement assumé du *male gaze* et de son discours sexiste. En prenant pour acquis que leur audience soit au moins partiellement perverse, les producteurs d'HBO en sont venus à légitimer leur propre discours, répondant moins aux attentes réelles de leur audience qu'aux attentes qu'ils y ont eux-mêmes projetés. Le propos de Rivet apparaît ici, comme nous l'avons déjà vu, on ne peut plus pertinent face à ce discours hégémonique et normé, « *la façon réductrice de représenter le désir masculin, souvent résumé à des plans sur les seins, les fesses et... c'est à peu près tout*⁴⁹ ». Ainsi, c'est dans et par ce cercle vicieux que Marshall est forcé d'insérer aléatoirement du *full frontal* dans la scène précédant la bataille de la Néra, sur l'injonction, et même l'ordre de la production d'HBO.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ VAN DER SAR Ernesto, *op. cit.*

⁴⁹ RIVET Delphine, « Le "Female Gaze" dans les séries, un contre-pouvoir révolutionnaire et nécessaire », *op. cit.*

B) Des monstrations hégémoniques de sexe et de nudité

Ces polémiques sont certes récurrentes chez HBO, mais le discours sexiste dont elles sont le symptôme s'exprime aussi et surtout par les procédés de mise en scène. L'usage récurrent du *male gaze* et de la *sexposition*, néologisme apparu lors du décodage critique de *Game of Thrones*, est ainsi particulièrement important à étudier pour comprendre l'asymétrie dans les monstrations de nudité homme/femme. Plus encore, nous verrons qu'en comptabilisant la récurrence des scènes de sexe, de nudité et de viol à l'échelle de la série complète, ces asymétries ponctuelles s'ancrent dans une inégalité globale.

1) L'omniprésence du *male gaze*

a) De Gilda à Daenerys Targaryen

L'un des outils fondamentaux pour comprendre ce traitement controversé des femmes dans *Game of Thrones* est le concept de *male gaze*, théorisé en 1975 par Laura Mulvey dans son article *Visual Pleasure and Narrative Cinema*⁵⁰. Reprenant le concept freudien de scopophilie, soit la prise de plaisir dans l'acte de regarder, Mulvey analyse la monstration des personnages féminins du cinéma hollywoodien classique comme objets de désir, régie avant tout par et pour un regard masculin, le *male gaze*. À la différence du personnage masculin actif et moteur de l'intrigue, la présence du personnage féminin va mettre en suspension la narration et fonctionner sur l'exhibition et la mise en attraction du corps :

« Dans le rôle exhibitionniste qui leur est traditionnellement imparti, les femmes sont simultanément regardées et exhibées ; leur apparence est codée pour produire un fort impact visuel et érotique qui connote « le fait d'être regardé ». La femme exhibée comme objet sexuel est le leitmotiv du spectacle érotique⁵¹ ».

Cette codification érotique du corps féminin comme exhibée passivement passe notamment par la fragmentation du corps par le cadrage et la mise en scène. « *Quand on*

⁵⁰ MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 1975, p. 6-18

⁵¹ *Ibid.*, p.11

*présente un corps en fragments on détruit l'espace codifié [...] ainsi que l'illusion de profondeur nécessaire à tout récit*⁵² » : Mulvey insiste ici sur le fait que le *male gaze*, fondamentalement, ne fonctionne pas dans une logique narrative mais bel et bien dans une perspective de domination et d'objectivation de la femme pour le plaisir visuel du spectateur masculin. Cette logique opère certes dans la diégèse, où le personnage masculin est actif et porteur du regard sur la femme passive, mais aussi pour le spectateur et/ou la spectatrice, qui s'identifie au regard masculin de voyeur: « *le regard du spectateur et celui du personnage masculin du film se combinent habilement sans rompre la vraisemblance du récit [...] en s'identifiant avec ce dernier, en partageant son pouvoir, le spectateur peut indirectement la posséder aussi*⁵³ ».

b) « *The things I do for love* » : le *male gaze* comme déclencheur de l'intrigue

Toutefois, l'analyse de Mulvey concerne avant tout le cinéma hollywoodien classique et ses icônes féminines, le *male gaze* tel qu'appliqué au striptease minimal de Rita Hayworth dans *Gilda* (1946) n'est en aucun cas comparable avec le *male gaze* tel qu'utilisé par HBO depuis les années 2000, et en particulier dans *Game of Thrones*. En effet, Mulvey théorise le *male gaze* comme fonctionnant sur une double logique, à la fois la scopophilie fétichiste sublimant les corps des personnages féminins et le voyeurisme sadique comme dominant et objectivant celles-ci. C'est avant tout dans cette deuxième perspective que les scènes de sexe et de viol de *Game of Thrones* sont traitées, montrant les personnages de Daenerys Targaryen, Cersei Lannister, Sansa Stark ainsi qu'une multitude de prostituées anonymes comme objets de désir pour les personnages et spectateurs masculins. En un sens, c'est même ce *male gaze* qui va déclencher toute l'intrigue principale de la première saison de *Game of Thrones*, soit l'affrontement croissant entre les maisons Stark et Lannister, la première gouvernant le Nord et la seconde immensément riche et partiellement sur le trône. Dans l'épisode pilote *Winter is Coming*, la majeure partie de l'action (si l'on excepte les *flashbacks* et visions) se passe à Winterfell, siège de la maison Stark dans le Nord, où se rend la cour royale depuis Port-Réal (*King's Landing*). La raison principale est la nomination d'Eddard Stark comme

⁵² *Ibid.*, p.12

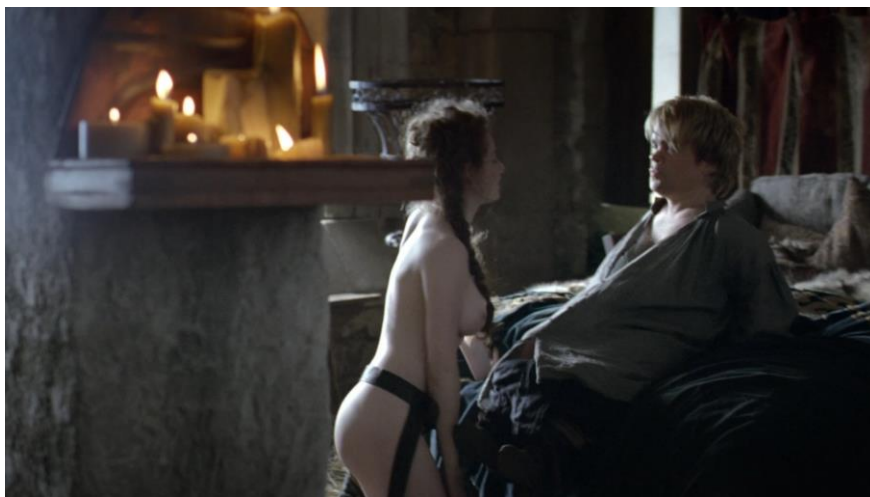
⁵³ *Ibid.*, p.13

main du Roi⁵⁴, remplaçant son prédécesseur Jon Arryn, mort dans des circonstances obscures à la capitale. Lors du séjour à Winterfell, les jumeaux Lannister, Cersei (épouse de Robert Baratheon et donc reine de Westeros) et Jaime (chevalier de la Garde Royale) sont surpris en pleine relation sexuelle incestueuse par Brandon « Bran » Stark au sommet d'une tour abandonnée. Celui-ci est alors jeté volontairement du haut de cette tour par Jaime Lannister, afin de tenir secret sa relation avec sa sœur, la reine. Cet acte provoque indirectement un enchaînement de trahisons et d'assassinats entre les deux clans culminant avec la décapitation d'Eddard Stark à Port-Réal lors de l'épisode 9, et amenant la guerre ouverte relatée jusqu'à la saison 3. Ainsi, c'est la punition du voyeurisme involontaire d'un enfant surprenant un acte sexuel incestueux qui met le feu aux poudres. Ce *cliffhanger* (le terme étant particulièrement approprié pour désigner la chute de Bran) est d'autant plus prenant que le spectateur le voit à travers le regard de Bran : à la fois dans sa dimension sonore (les gémissements du couple ne s'entendant qu'une fois le personnage parvenu au sommet de la tour) et dans le cadrage de la scène puisque l'inceste est dévoilé lorsque Bran lui-même dépasse le dernier angle du mur. Le plan final de l'épisode est d'autant plus révélateur qu'il montre Bran tombant en contre plongée totale sur la caméra et donc le regard du spectateur, s'achevant ainsi sur un écran noir.

Toutefois, le *male gaze* de Bran sur la relation sexuelle entre les jumeaux Lannister est une exception dans la série : dans l'immense majorité de scènes de nu ou de sexe, le *male gaze* est avant tout utilisé comme un instrument de domination sur le corps ou la sexualité féminine. Ainsi, plus tôt dans ce même épisode, le premier plan introduisant le personnage de Tyrion Lannister dans le récit le montre dans un bordel, se faisant faire une fellation hors cadre. La scène qui s'ensuit est constituée d'un dialogue poussif servant à présenter le caractère pervers du personnage resté vêtu aux côtés d'une prostituée dont la nudité est successivement montrée sous tous les angles (de dos, puis de côté, puis de face). Son frère Jaime Lannister, le pressant de consommer son « banquet⁵⁵ » pour être disponible, fait alors entrer trois autres prostituées nues, qui se jettent sur Tyrion en gloussant.

⁵⁴ L'équivalent du Premier ministre à Westeros

⁵⁵ Désignant la prostituée, Tyrion déclare à son frère « *I've began the feast a bit earlier, and this is the first of many courses* ».



*Première apparition à l'écran de Tyrion Lannister (Peter Dinklage).
Le corps nu de Ros (Esmé Bianco) est montré de dos (30 :46), puis de côté (30 :51) et de face (30 :56).
Winter is Coming (saison 1 épisode 1), 30 min 18 – 32 min 27.*

La scène ne fait en aucun cas avancer la relation entre les deux frères, montrant à peine une complicité dans le voyeurisme et la débauche, mais est prétexte à montrer le plus de fesses et de seins possibles : les frères Lannister étant parmi les personnages les plus empathiques et aimés du *show*, cette scène amorce la banalisation du *male gaze* dans le traitement de la nudité féminine vis-à-vis des personnages masculins actifs et porteurs du regard. Il s'avère que les scènes dans les bordels de Westeros deviennent ensuite légion pour signifier au spectateur masculin visé par le *male gaze* de la production d'HBO que malgré la violence et l'imprédictibilité du récit, l'objectivation des prostituées reste une constante. Ainsi, la scène dans le bordel de Littlefinger de l'épisode « *You Win or You Die* » (saison 1, épisode 7), montre ce dernier dirigeant chaque détail de l'acte sexuel, synonyme de contrôle total sur le plaisir et le désir de la sexualité féminine. Cette logique est d'autant plus choquante et sexiste qu'elle est également la norme dans les scènes de viol dans *Game of Thrones*, détournant donc la monstration des agressions sexuelles par la subjectivité d'un regard diégétique et extra-diégétique masculin. Ainsi, par le jeu de cadrage et de montage, le viol de Sansa Stark par Ramsay Bolton dans l'épisode *Unbent, Unbowed, Unbroken* (saison 5, épisode 6) est montré par le regard diégétique de Theon Greyjoy, forcé d'assister à la scène ; c'est avant tout son dégoût qui est mis en avant, et non la souffrance de Sansa et le sadisme de Ramsay. Par ce *male gaze*, la violence et la gravité du viol de Sansa s'en trouvent diminués aux yeux du spectateur ; cette désensibilisation est d'autant plus contrastée par le fait que la torture de Theon Greyjoy, le seul personnage masculin à avoir subi une torture d'ordre sexuel⁵⁶ (émasculé par le même Ramsay dans la saison 3), est longuement montrée de manière détaillée dans les saisons 3 et 4, et que son personnage se définit par sa reconstruction après ses traumatismes.

⁵⁶ J'exclus ici le personnage de l'eunuque Varys, dont l'émasculatation remonte à des dizaines d'années avant le début du récit, et n'est pas montrée ou suggérée à l'écran.



*Ramsay Bolton (Iwan Rheon) sur le point de violer Sansa Stark (Sophie Turner).
Unbent, Unbowed, Unbroken (saison 5 épisode 6). 48 min 27 – 52 min 17.*

2) Le bordel de Littlefinger : le néologisme de la *sexposition*

a) Un concept polysémique ancré dans un discours hégémonique patriarcal

La scène d'exposition du personnage de Petyr Baelish, dit « Littlefinger » dans l'épisode *You Win or You Die*⁵⁷ (saison 1, épisode 7) a fait couler beaucoup d'encre lors de sa diffusion, et cristallise les débats autour du traitement du sexe dans la narration. Le *background* du personnage y est exploré lors d'une scène de cinq minutes dans un de ses bordels. Pendant que celui-ci travaille sur les livres de comptes de son établissement, deux prostituées anonymes (par la suite connues sous les noms de Ros et Armecca) simulent des actes sexuels en arrière-plan, semble-t-il pour prouver leur compétence en la matière à Baelish. Celui-ci s'interrompt alors soudainement dans son travail pour leur indiquer précisément comment simuler l'acte avec un client ; la caméra cadre alors les gestes et les corps en gros plans, seulement entrecoupés par les contre-champs du visage de Baelish donnant ses instructions. Refusant de se joindre au duo, il se justifie en révélant son intérêt pour une dame d'une grande maison, et délivre alors en monologue des

⁵⁷ Cet épisode clé est le tournant de la première saison puisqu'il amorce la chute de la maison Stark et la Guerre des Cinq Rois

informations essentielles sur son passé mystérieux : son amour inconditionnel pour Catelyn Stark et l'humiliation qu'il a subie en tentant de la séduire, résultant de son incompetence martiale. À ce stade de la série, la révélation de la passion de Littlefinger pour Catelyn Stark entretient l'ambiguïté quant à l'allégeance du personnage, et prépare donc le *cliffhanger* de sa trahison du clan Stark à la fin de l'épisode.



Petyr « Littlefinger » Baelish (Aiden Gillen) évaluant les prostituées de son bordel.
You Win or You Die (saison 1 épisode 7), 09 min 37 – 14 min 40.

Mise en ligne sous le titre de « *S-exposition Littlefinger, Ros & Armeca Brothel Scene (Baelish Love Story of Catelyn*⁵⁸) » sur YouTube, la vidéo a été vue jusqu'à maintenant (août 2018) plus de quatre millions de fois, témoignant à la fois de la popularité de la scène et de la vulgarisation du concept de *sexposition*, mis en avant par l'auteur de la vidéo via l'orthographe du titre. Ce néologisme est utilisé pour la première fois par le critique et blogueur Myles McNutt sur son blog *Cultural Learnings*, dans la foulée de la diffusion de l'épisode en mai 2011⁵⁹. Contractant les termes de *sex* et de *exposition scene*, il désigne par là « *l'usage intentionnel de sexe et de nudité en conjonction avec une délivrance spécifique d'information*⁶⁰ ». Toutefois, le format du

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=JofBlnXsACg>, consulté le 09/03/17

⁵⁹ MCNUTT Myles, *op. cit.*

⁶⁰ *Ibid.*

blog de McNutt met surtout en avant son ressenti personnel, et son concept de *sexposition* n'est qu'une critique partielle de la scène : « *le choix de le mettre en scène pendant que Ros et une autre prostituée simulent bruyamment un rapport sexuel devient presque trop difficile à supporter*⁶¹ » quant au discours qu'elle véhicule. Le fait que l'inventeur du terme *sexposition* lui-même ne relève pas le discours sexiste à l'œuvre derrière le procédé est particulièrement significatif quant à l'accoutumance du public de *Game of Thrones* à l'omniprésence de scènes de sexe, et en particulier celles simulant le plaisir et le désir féminin. En cela, McNutt appuie paradoxalement le discours hégémonique véhiculé par cette scène, et le « *too much* » qu'il ressent lors de son visionnage n'est qu'un sursaut de sensibilité après sept épisodes marqués par l'omniprésence du *male gaze*. Dans une approche bien plus virulente, Thomas Rhiannon se réapproprie le concept de *sexposition* en dénonçant son fonctionnement sexiste et ses effets sur le spectateur : « *l'abondance de nudité féminine diminue l'aspect choquant de l'univers par la surexposition [...] parce que c'est devenu normal à nos yeux*⁶² ». Elle dénonce ici la récurrence des scènes de sexe et du *male gaze* à l'échelle de la saison 1 de *Game of Thrones*, dont l'abondance amène à désensibiliser et habituer le spectateur, jusqu'à en faire oublier leur aspect choquant et sexiste. C'est donc en ce sens que cette scène, noyée dans l'abondance de sexe et de nus féminins des sept premiers épisodes (et encore plus des 60 suivants), est à prendre comme l'exemple le plus concret et flagrant de *sexposition*. Cette baisse de sensibilité du spectateur est d'autant plus logique qu'elle s'inscrit dans les pratiques contemporaines de visionnage de série telles que le *binge-watching*, ou *binge-viewing* : l'enchaînement des épisodes favorise l'immersion et donc l'acceptation de telles scènes, au détriment du recul critique et de la réflexion. La présence de cette scène sur *Youtube*, signifiant donc son caractère exceptionnel et pouvant être sorti de sa structure narrative et de son contexte diégétique, est porteuse d'un message complètement ambivalent : met-elle en avant le caractère fondamentalement sexiste de cette séquence sous les yeux du grand public, ou

⁶¹ *Ibid.*, « *the choice to stage it while Ros and another prostitute loudly simulate sex just becomes too much to handle.* »

⁶² RHIANNON Thomas, « Sexposition and Exploitation in HBO's Game of Thrones », *Feminist Fiction*, 2012, <http://feministfiction.com/2012/05/02/sexposition-and-exploitation-in-hbos-game-of-thrones/> consulté le 10/02/17, « *the abundance of female nudity actually lowers the shock-value of the world due to overexposure [...] because it has become normal to us.* »

au contraire vient-elle banaliser son message en le noyant dans la masse de vidéos regardées au quotidien sans vraiment y prêter attention ?

L'article de Rhiannon ajoute une dimension discursive au concept de *sexposition*, dénonçant son fonctionnement sexiste dans un discours hégémonique, supplantant donc la définition initiale et partielle de McNutt. C'est à ce jour la définition la plus répandue, à laquelle vient se greffer une multitude d'analyses et de réappropriations par d'autres bloggeurs ou anonymes. L'un de ces critiques les plus engagés est le journaliste du *Times Magazine* James Poniewozik, qui qualifie cette scène de « *pornographie soft [...] le genre de scène que je redoute après avoir vanté la sophistication et la nuance de la série à quelque'un*⁶³ ». En effet, cette scène exacerbe le procédé de mise en scène du *male gaze*, notamment la fragmentation des corps féminins par des cadrages serrés, jusque dans une dimension pornographique, renforcée par l'omniprésence des gémissements de plaisir (plus ou moins) simulés. « *Quand on présente un corps en fragments on détruit l'espace codifié [...] ainsi que l'illusion de profondeur nécessaire à tout récit*⁶⁴ » théorise Laura Mulvey, et cette scène expose les deux personnages féminins comme objets de désir réifiés par et pour le regard du spectateur masculin hétérosexuel.

De plus, cette scène joue sans aucun doute de manière particulièrement perverse avec les attentes du spectateur. Les deux premiers plans, longs de 10 secondes chacun, montrent Littlefinger observant l'arrière-cour de son bordel depuis une fenêtre, puis refermer celle-ci, et c'est le troisième plan, plus large, qui dévoile au premier plan Ros et Armeca en plein acte sexuel. La scène est par ailleurs renforcée par son aspect sonore, la multitude de bruits d'ambiance lointains de l'extérieur contrastant avec le silence empli de gémissements de plaisir sonore de l'intérieur. Le montage nous incite donc à croire que le personnage de Littlefinger découvre les deux prostituées en même temps que le spectateur, perception renforcée par le jeu d'acteur d'Aiden Gillen dont le visage exprime à la fois l'exaspération et l'indifférence. Pourtant, lorsqu'il s'exclame « *Non, non, non,*

⁶³ PONIEWOZIK James, « Game of Thrones Watch; Boared to Death », *Entertainment Times*, 2012, <http://entertainment.time.com/2011/05/30/game-of-thrones-watch-boared-to-death/> consulté le 07/02/17, « *softcore porn [...] the kind of scene I dread seeing after I've preached to someone about the sophistication and nuance of this show.* »

⁶⁴ MULVEY Laura, *op. cit.*, p. 13

non [...] est-ce que vous vous rendez compte à quel point vous êtes ridicule⁶⁵ ? », Littlefinger ne dénonce pas l'absurdité de la situation, mais bel et bien son exaspération devant l'incompétence de ses prostituées. Ainsi, le ridicule qu'il exprime ici n'est pas une dénonciation de l'inutilité narrative d'une telle scène, mais au contraire un prétexte à reprendre en détail l'acte simulé depuis le début, pour quatre minutes de *sexposition* supplémentaires. Cette fausse justification narrative ne sert qu'à montrer frontalement le plus de sexe possible au spectateur, comme le dénonce McNamara dans son article « HBO You're Busted » : « *les fulls frontals sont tellement gratuits- deux femmes apprenant les codes de la prostitution pendant qu'un personnage masculin, complètement habillé, songe à son histoire personnelle à sa définition du pouvoir – que les fans se sont déchaînés sur Twitter⁶⁶* ». La « gratuité » de cette scène en termes de monstration du sexe cristallise et résume à elle seule le traitement de la sexualité et de la nudité dans *Game of Thrones* sous l'égide du *male gaze*.

b) « *I'm not going to fight them, I'm going to fuck them* »: une scène essentielle ?

La séquence du bordel de Littlefinger est d'autant plus détournée par les procédés visuels du *male gaze* qu'elle se construit sur une idée véritablement subtile mais reléguée à l'arrière-plan : la mise en parallèle de l'acte de prostitution comme manipulation du désir masculin avec la personnalité de Littlefinger, conspirateur dans l'ombre de l'intrigue. À ce stade du récit, celui-ci est un personnage mystérieux, un intrigant relativement secondaire dont les motivations et l'allégeance sont inconnues, mais qui dévoile son passé et sa psychologie *via* la construction narrative de cette scène. Son discours sur la satisfaction des clients de son établissement et la nécessité de simuler pour faire oublier la supercherie du rapport tarifé fait écho à sa personnalité de menteur et de manipulateur : « *Ils savent que tout ça n'est qu'un rôle, votre travail est de leur faire oublier ce qu'ils savent [...] j'apprends que je ne gagnerais jamais. Pas de cette manière.*

⁶⁵ « *No, no, no, no [...] do you have any idea how ridiculous you sound ?* »

⁶⁶MCNAMARA Mary, *op. cit.*, « *the upper frontals got so gratuitous- two women teaching themselves the tricks of prostitution while a male character, fully clothed, muses about his personal history and definition of power- that fans took to Twitter to complain.* »

*C'est leur jeu, leurs règles*⁶⁷». Ce faisant, Littlefinger tire les leçons de ses échecs d'enfance à séduire Catelyn Stark, en particulier l'humiliation publique de son duel perdu. Il transmet ainsi métaphoriquement à Ros et Armecca que feindre la vulnérabilité et mettre l'adversaire (ou client) en confiance sont nécessaires pour arriver à leurs fins. En soi, Littlefinger est un conséquentialiste : pour lui, la fin justifie toujours les moyens. « *J'aime l'idée que Littlefinger utilise le même genre de stratégie pour trahir les hommes comme Ned*⁶⁸ *en les conseillant*⁶⁹ » décrit McNutt, rappelant ici que cette métaphore dévoile la personnalité manipulatrice de Littlefinger et annonce subtilement sa trahison du clan Stark, dont il semblait jusqu'alors être un allié relatif. Ce message est toutefois incontestablement noyé dans le *male gaze* et la monstration pornographique des deux prostituées, à tel point que Littlefinger doit physiquement crier sa *backstory* pour couvrir les (faux) gémissements de plaisir et se faire entendre du spectateur. « *Tout vrai symbolisme se perd dans les gémissements*⁷⁰ » écrit McNutt ; à ce stade on peut légitimement s'interroger : qui des gémissements ou de la métaphore a motivé l'écriture d'une telle scène ?

c) Plus qu'un *bad buzz*, un discours fondamentalement sexiste

On pourrait également ajouter à ce registre sexiste, au point d'en être presque comique, les lignes de dialogue d'Aiden Gillen : passant sans aucune transition de son amour pour Catelyn aux remarques graveleuses : « *Pendant de nombreuses années ... presque toute ma vie à vrai dire ... joue avec son cul ... et elle aussi m'a aimé*⁷¹ ». On retrouve ici l'idée que l'acte sexuel lesbien soit uniquement un divertissement, inutile et insignifiant dans la construction des personnages et à toutes les échelles de narration. Pour reprendre et approfondir le propos de Rhiannon, cette séquence révèle, au-delà d'une

⁶⁷ « *they know it's all just an act, your job is to make them forget what they know [...] I learnt that I'll never win. Not that way. That's their game, their rules* ».

⁶⁸ McNutt fait ici référence à Eddard « Ned » Stark, que Littlefinger trahit lors du cliffhanger final de ce même épisode *You Win or You Die* (saison 1 épisode 7)

⁶⁹ MCNUTT Myles, *op. cit.*, « *I like the idea that Littlefinger is using some of his own strategies for deceiving men like Ned in his advice* ».

⁷⁰ *Ibid.* « *Any real symbolism is lost amidst the moaning.* »

⁷¹ « *For many years... most of my life really... play with her ass... and she loved me too* »

scène de sexe inutile et gratuite l'attitude fondamentalement sexiste et réductrice d'HBO vis-à-vis de son audience : la monstration du sexe, à défaut d'être un moteur de l'intrigue, captive ou choque le spectateur. La logique derrière la création de telles scènes est donc de montrer les corps féminins comme objets de désir offerts au regard du spectateur⁷². Par le travail sur la mise en scène, le mâle hétérosexuel s'identifie à Littlefinger, « *personnage masculin, complètement habillé*⁷³ », dominant et tout puissant face aux deux prostituées anonymes : celles-ci ne gémissent et ne jouissent pas pour elles-mêmes, mais pour la rentabilité de son établissement et la satisfaction du spectateur.

Les polémiques sont donc complètement bénéfiques au succès de la série qui s'assure une visibilité au-delà de son format diégétique, comme en témoigne les quatre millions de vues de cette scène sur *Youtube*. Dans son livre *Sex and the Series*, Iris Brey explique que « *de nombreux journalistes dénoncent la 'sexposition' ou 'sexploitation' des séries d'HBO qui utilisent la nudité féminine seulement pour maintenir l'audimat*⁷⁴ ». Certes, ces scènes visent à maintenir l'audimat, mais ce n'est là que le symptôme du problème qu'est véritablement le *male gaze*, dont la récurrence a conduit à accepter sa monstration, par la désensibilisation et la dé-habitude.

3) Quantifier l'asymétrie : des inégalités flagrantes

a) Critères statistiques

Très vite, il est apparu qu'une étude quantitative des scènes de sexe, de nudité et de viol dans *Game of Thrones* était nécessaire afin d'étayer l'analyse *gender* que mène mon mémoire. En effet, si la réputation controversée de la série s'est progressivement construite autour d'un certain nombre de scènes polémiques, celles-ci restent éparses et ponctuelles, souvent noyées dans la complexité narrative (temporelle et spatiale) du *show*. L'étude de ces polémiques permet certes d'étudier leurs points communs discursifs et idéologiques, mais tend à invisibiliser le problème global qu'est la récurrence effective des scènes de sexe, de nudité et de viol tout au long de la diégèse. Les polémiques quant

⁷² MULVEY Laura, *op. cit.*

⁷³ MCNAMARA Mary, *op. cit.*, « *male character, fully clothed* »

⁷⁴ BREY Iris, *op. cit.* p. 156

aux procédés asymétriques de monstration de la nudité masculine et féminine ayant été discutés, j'aimerais conclure cette réflexion en montrant comment, lorsque elle est quantifiée, cette asymétrie devient une inégalité flagrante. Plus encore, nous verrons comment la récurrence de ces scènes tend à se réduire progressivement, et leur inégalité à se rééquilibrer : ces deux constatations vont ainsi de pair avec le changement de métrage et de ton des dernières saisons. Cette partie s'avère d'autant plus pertinente que la majeure partie des polémiques ainsi que la réputation controversée de la série découlent de ces scènes : le sexe, la nudité et le viol sont au cœur des débats les plus virulents entre fans, bloggeurs et critiques, et donc les plus documentés. En effet, si un certain nombre d'articles existent quant à la place primordiale de la violence dans la diégèse (voir sur *Le Point*⁷⁵, *Slate*⁷⁶ ou *The Washington Post*⁷⁷), ils sont surtout présents dans des espaces discursifs grand public, dont l'audience, constituée de non-fans voire même de lecteurs non familiers de la série, est peu susceptible de créer un débat véritable ou d'engendrer une polémique d'envergure. De plus, cette omniprésence de la violence est noyée dans l'évolution des dernières saisons qui renouent avec une *fantasy* certes martiale, mais aussi et surtout spectaculaire, renvoyant à l'horizon d'attente créé par les précédentes œuvres de *fantasy* telles que *Lord of The Rings*. Ce phénomène déplace la question de la violence vers des questions esthétiques ou génériques, et s'éloigne donc de la réflexion *gender* de ce mémoire.

Pour autant, une analyse rigoureuse de ce type est inédite. Si les scènes de nudité et de sexe de *Game of Thrones* ont déjà fait l'objet de nombreux récapitulatifs et statistiques sur internet, elles l'ont été à des fins de *buzz* lucratif et de compilations pornographique. Même en ne retenant que les articles sérieux, c'est-à-dire ayant une approche critique plus développée, il s'avère que ceux-ci présentent le même défaut majeur : se voulant le plus exhaustif possible, ils ne distinguent pas la nudité à l'écran des

⁷⁵ EYMARD Louise, « "Game of Thrones" : quand l'apologie du sexe et de la violence fait recette », *Le Point*, 2015, http://www.lepoint.fr/series-tv/game-of-thrones-quand-l-apologie-du-sexe-et-de-la-violence-fait-recette-18-06-2015-1937916_2115.php, consulté le 03/03/18

⁷⁶ MANILÈVE Vincent, « L'épisode le plus violent de «Game of Thrones» était aussi le plus beau », *Slate*, 2016, <http://www.slate.fr/story/119899/game-of-thrones-violence-beau>, consulté le 03/03/18

⁷⁷ ROSENBERG Alyssa, « How much violence is too much in 'Game of Thrones' ? », *The Washington Post*, 2016, https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2016/05/03/how-much-violence-is-too-much-on-game-of-thrones/?utm_term=.1cfc94246713, consulté le 03/03/18

scènes de sexe. De la même manière, ces études font souvent l'amalgame entre scènes de viol, tentatives de viols et violences sexuelles sans réellement aborder leur traitement. J'ai effectué un visionnage complet et attentif des 67 épisodes de *Game of Thrones* sortis à ce jour⁷⁸ en retenant sept critères récurrents :

- nudité partielle masculine
- nudité partielle féminine
- *full frontal* masculin
- *full frontal* féminin
- scènes de sexe
- scènes de viol/violence sexuelle/tentative de viol sur un personnage féminin
- scènes de viol/violence sexuelle/tentative de viol sur un personnage masculin

Précisons que la catégorie « nudité » désigne à la fois la nudité partielle (fesses, seins) visible à l'écran, mais aussi la nudité complète lorsque celle-ci n'est pas montrée frontalement au spectateur ; cette dernière est classée dans la partie « *full frontal* ». À l'inverse des articles évoqués ci-dessus, la catégorie « sexe » de mon étude désigne bel et bien l'acte sexuel en lui-même, qu'il soit visible à l'écran ou fortement suggéré hors cadre, la mise en scène du *show* soulignant bien souvent l'acte par l'utilisation de hors champ sonores⁷⁹. Par ailleurs, les scènes de viols, les tentatives de viols et les violences sexuelles sont amalgamées dans la même catégorie pour les besoins restreints de cette étude, mais la troisième partie de ce mémoire reviendra spécifiquement sur leurs enjeux et monstrations complexes. Mes propres notes ont également été confrontées au très complet « *Parent's Guide for Game of Thrones*⁸⁰ » du site IMDb, dont la partie « *Sex and nudity* » détaille chaque scène au contenu plus ou moins sexuel, sans toutefois apporter d'indication narrative.

⁷⁸ La saison 8, prévue pour 2019, est annoncé comme composée des 6 derniers épisodes de la série.

⁷⁹ La première scène de sexe de l'épisode pilote qui introduit le personnage de Tyrion Lannister fonctionne déjà sur ce principe.

⁸⁰ http://www.imdb.com/title/tt0944947/parentalguide?ref=tt_ql_stry_5

	S1	S2	S3	S4	S5	S6	S7	T
Nudité F	18	11	11	11	10	5	3	69
Nudité H	3	4	3	3	4	1	3	21
<i>Full Frontal</i> F	3	4	2	0	3	1	0	13
<i>Full Frontal</i> H	3	0	2	0	1	1	0	7
Sexe	9	8	4	4	2	2	3	32
Viol sur F ⁸¹	1(Daenerys) +1 tentative	1+1 tentative	1 tentative	2 (dont Cersei)	1 (Sansa)	0	0	8
Viol sur H	0	0	1 tentative (Theon)	0	0	0	0	1

b) Hypothèses d'interprétations et de réflexions

À l'issue de ce travail de visionnage et de catégorisation, plusieurs points apparaissent formellement. D'une part, la saison 1 est celle contenant le plus de sexe et de nudité, les deux dernières saisons en comportant le moins. On observe une diminution nette des scènes de sexe entre les saisons 1 (18) et 2 (11), puis une stabilité des saisons 2 (11), 3 (11), 4 (11) et 5 (10), et à nouveau une baisse importante dans les saisons 6 (5) et 7 (3). On peut interpréter cette première baisse comme un relatif abandon de la stratégie de *sexposition* récurrente d'HBO dans la saison 2, après une première saison destinée à faire polémique et se démarquer par sa « maturité ». Cette hypothèse fait d'autant plus sens qu'elle est étayée par les chiffres d'audiences de la série : l'augmentation d'audimat entre les saisons 1 (environ 2.52 millions de spectateurs par épisode) et 2 (3.86 millions de spectateurs par épisode) est d'environ 50%, soit la plus haute augmentation entre deux saisons⁸². Il s'avère ainsi qu'il faut attendre l'épisode 5 de la saison 2 (*The Ghost of Harrenhal*) pour qu'un épisode ne contienne pas de sexe ou de nudité explicite — seuls 14 épisodes sur les 67 diffusés à ce jour étant dans le même cas.

La deuxième baisse entre les saisons 5 et 6 est plus difficilement interprétable, mais coïncide avec trois faits importants : le dépassement du contenu de l'œuvre écrite et la fin de la collaboration avec George R.R. Martin, ainsi que l'annonce du métrage rallongé et du nombre d'épisodes restreint des saisons 7 et 8, qui clôtureront la série. Ces

⁸¹ Les viols, tentatives de viol et violences sexuelles sont regroupées dans cette catégorie

⁸² Voir <http://www.allocine.fr/series/ficheserie-7157/audiences/>

faits signifient une plus grande autonomie créative pour les *showrunners*, libérés des contraintes de l'adaptation, qui se manifeste notamment par une volonté de pousser les limites du format télévisuel d'environ 52 minutes vers un métrage plus long. En cela, cette baisse du nombre de scènes de sexe peut être interprétée comme annonçant la transition vers format de *fantasy* « cinématographique » dans lequel elles n'ont plus leur place. La fin de la saison 6 amorce bel et bien ce changement avec un épisode final de 69 minutes, le plus long de la série à sa date de sortie.

Toutefois, l'ensemble de ce recensement met en évidence l'énorme différence entre nudité féminine nudité masculine montrée à l'écran : au cours des sept saisons, les personnages féminins de *Game of Thrones* sont visibles partiellement nus à 69 reprises contre 22 pour les personnages masculins. De la même manière, les *full frontals* concernent 13 femmes contre 7 hommes. Cette asymétrie est on ne peut plus flagrante dès la saison 1 (21 scènes de nudité féminine contre 6 de nudité masculine), et perdure jusqu'à une saison 7 paritaire, avec trois scènes de nudité masculine et féminine⁸³. Plus encore, ces trois monstrations de nudité sont contenues dans trois courtes scènes de sexe entre des personnages principaux (Cersei/Jaime Lannister, Missandei/Grey Worm et Jon Snow/Daenerys Targaryen) : leur brièveté et leur importance narrative attestent d'un changement notable dans le traitement de la nudité et du sexe dans cette saison, probablement induit par son nombre réduit d'épisodes.

Enfin, les personnages féminins ont subi 8 viols, tentatives de viols et agressions sexuelles au long de la série, là où seul le personnage de Theon Greyjoy a subi une tentative de viol dans l'épisode 3 de la saison 3. Mon analyse quantitative de l'ensemble de la série atteste donc indéniablement la disproportion et l'inégalité des scènes de nudité, de sexe et de viol : les personnages féminins apparaissent partiellement ou frontalement nus 82 fois contre 28 pour les personnages masculins, soit environ trois fois plus.

De plus, on peut noter plusieurs points qui se révéleront pertinents tout au long de ma recherche. Il s'avère à l'analyse que l'épisode pilote est de loin le plus sexualisé, avec

⁸³ LOUM Aïssatou, « Game of Thrones saison 7 : La saison la moins dénudée et la plus égalitaire », *BrainDamaged*, 23/01/17, <http://braindamaged.fr/23/09/2017/game-of-thrones-saison-7-la-saison-la-moins-denudee-et-la-plus-egalitaire/>, consulté le 12/02/18

3 scènes de sexe et 8 femmes partiellement dénudées. Dès sa première diffusion, cet épisode inscrit donc d'emblée *Game of Thrones* comme une série sujette à controverses, et contribue donc grandement à la réputation de sexisme du *show* : il est en quelque sorte conforme à la saison 1 qui s'avère être la plus sexualisée. Lors de cette saison, Daenerys Targaryen est montrée nue à 3 reprises (ce à quoi s'ajoutent trois scènes de sexe), pour un total de 6 dans toute la série. Avec la sortie de la saison 7 (une même scène de nudité partielle et de sexe), Daenerys dépasse donc Mélisandre d'Ashai, montrée nue 5 fois entre les saisons 2 et 5⁸⁴, — ces deux personnages ayant le plus de scènes de nudité et de sexe de toute la série⁸⁵.

Ainsi, aussi virulentes que soient les polémiques sur le *male gaze* et la *sexposition*, la ponctualité des débats qu'elles engendrent tendent à invisibiliser une asymétrie plus globale : l'inégalité considérable de monstration de la nudité homme/femme, qui perdure jusqu'à la saison 7.

⁸⁴ Le personnage est absent de la saison 1.

⁸⁵ DEBNATH Neela, « Game of Thrones sex and nudity: Figures show huge disparity between male and female stars », *Express*, 2016, <http://www.express.co.uk/showbiz/tv-radio/670599/Game-of-Thrones-sex-nudity-Daenerys-Cersei-Melisandre-Emilia-Clarke-Carice-van-Houten>, consulté le 02/05/2017

C) Lutte des corps, lutte des genres ?

Si cette asymétrie dans la monstration de la nudité homme/femme est récurrente toute au long des sept saisons de *Game of Thrones*, on peut toutefois y objecter une poignée de scènes sortant notablement du lot. Celles-ci présentent de potentielles subversions dans la monstration des corps, dont il convient d'étudier l'ambivalence idéologique dans le texte filmique lui-même, mais aussi dans ses réappropriations par le public. Nous étudierons ainsi l'affirmation diégétique d'une nudité féminine active comme éventuel contrepoint au *male gaze*, le sous-texte homo-érotique de la nudité masculine narcissique, ainsi que les limites sémantiques et discursives de l'utilisation du concept de *female gaze* à propos de *Game of Thrones*

1) L'affirmation d'une féminité active

a) Affronter le regard masculin

L'omniprésence des scènes de nudité, de sexe et de viol montrées par le *male gaze* est particulièrement dommageable car plusieurs digressions existent dans le texte filmique, attestant que la production est en mesure de mettre en scène la nudité féminine sans l'érotiser et sans la réduire à un objet de désir destiné à être regardé. Ainsi, la séquence des bains de Harrenhal dans l'épisode *Kissed by Fire* (saison 3, épisode 5) constitue une scène emblématique de *Game of Thrones*, dans laquelle Jaime Lannister et Brienne de Tarth s'affrontent verbalement quant aux dilemmes moraux de leur vœux de chevaliers ; l'échange met en pièce les derniers lambeaux de manichéisme subsistant jusqu'alors, et utilise remarquablement la nudité des corps comme métaphore du récit. Cette scène ne peut être comprise qu'en la contextualisant dans la guerre ouverte entre les maisons Lannister et Stark que relate la saison 3 : les deux personnages voyagent en captivité depuis des semaines, soumis à la torture, au manque d'hygiène, à la menace constante du viol pour Brienne et à la mort pour Jaime Lannister, dont la main d'épée vient d'être tranchée. Arrivés à Harrenhal, leur condition de prisonniers s'améliore considérablement, Roose Bolton s'efforçant de les garder en vie et en relative bonne santé

afin de les utiliser dans son ascension au pouvoir⁸⁶. Une fois soignés, Brienne et Jaime Lannister se voient octroyés un bain comme premier confort, sans qu'ils sachent quel sera leur sort par la suite. De manière remarquable, la nudité des corps des deux personnages est ici utilisée comme un élément narratif dans le récit, et non dans la perspective érotique et fondamentalement sexiste du *male gaze*. Les fesses des deux personnages sont tour à tour montrées en amorce de cadre et en gros plan, mais la mise au point est toujours faite sur l'interlocuteur en arrière-plan, mettant l'accent sur l'échange de paroles. Si cette séquence apparaît comme l'unique scène où un corps de femme et d'homme est filmé de la même manière, on peut néanmoins nuancer cette idée. Ici ni *full frontal*, ni fragmentation du corps, ni érotisation par la mise en scène : avant d'être un corps de femme nue, c'est un corps meurtri dont il est question. On peut s'interroger sur l'exception qu'est cette monstration vis-à-vis des standards de beauté du *show* : réputée pour sa laideur (perpétuellement mise en avant dans les livres et considérablement atténuée dans la série), Brienne n'est jamais exhibée et codifiée comme objet de désir. Ici la nudité ne met pas en valeur les corps pour le plaisir visuel du spectateur, mais est utilisée comme métaphore : le retour au calme et au confort est soudain après avoir été menacés de mort et de viol pendant des semaines entières, et cette mise à nu physique n'est qu'un symbole de l'état de vulnérabilité psychologique dans lequel se trouvent Brienne et Jaime. Ces corps ne sont en aucun cas beaux ou plaisants à voir, tant pour les personnages que pour le spectateur ; celui de Jaime Lannister montre la déchéance physique (et à bien des égards, mentale) d'un homme qui fut auparavant beau, arrogant et qui ne manquait de rien. Jaime apparaît comme misérable et incapable de survivre seul : il en remercie à regret Brienne dans son dialogue et lui doit une nouvelle fois la vie lorsqu'il s'évanouit dans la baignoire et que celle-ci l'empêche de se noyer. Il s'avère ainsi que le regard de Jaime Lannister est celui d'un personnage amputé, malade et délirant, souligné par le jeu d'acteur de Nikolaj Coster-Waldau dont les yeux semblent se perdre dans le *flashback* de l'injustice qui le ronge intérieurement. Cet élément est particulièrement appuyé par la mise en scène, alternant les gros plans sur les visages des deux personnages : les corps immergés jusqu'aux épaules ne sont pourtant pas simplement hors du regard voyeuriste du spectateur, mais bel et bien hors du propos.

⁸⁶ Trahissant son suzerain et souverain Robb Stark qui est en train de perdre la guerre, Roose Bolton décide de rentrer dans les faveurs de Tywin Lannister en lui renvoyant son fils, otage depuis des mois dans le Nord.

L'absence d'érotisation ou de sublimation du corps nu de Brienne, couplé au manque d'identification à un regard dans la diégèse, témoigne donc de l'absence de *male gaze* dans cette séquence. L'espace de quelques instants, le corps de Brienne est même utilisé de manière unique dans le discours de *Game of Thrones* : excédée par les moqueries de Jaime, elle se dresse frontalement devant lui, cachée au regard du spectateur, mettant en avant son corps et sa féminité. Pour un personnage aussi meurtri et introverti, ce geste signifie avant tout son *empowerment* de survivante tant physiquement que moralement dans un monde impitoyable avec elle. Ce faisant, elle gagne pour la première fois le respect de l'homme qu'elle déteste, et sa confiance. Échappant au *male gaze*, le statut de femme forte de Brienne sort ainsi grandi de cette mise à nu.



*La féminité active de Brienne de Tarth (Gwendoline Christie)
comme réponse au mépris de Jaime Lannister (Nikolaj Coster-Waldau).
Kissed by Fire (saison 3 épisode 5), 33 min 50 – 40 min 30.*

b) De fausses situations de domination

Cette scène offre donc un excellent contrepoint à la séquence de Gendry manipulé et « vampirisé » par Mélisandre d'Ashai lors de l'épisode *Second Sons* (saison 3, épisode 8). Malgré la domination et la posture active de celle-ci vis-à-vis du personnage masculin passif et vulnérable, c'est bien son corps à elle qui est offert à la vision du spectateur, par l'intermédiaire de Gendry. Le *show* rejoue ici le stéréotype de l'initiation au sexe du jeune homme vierge par une femme plus âgée et expérimentée, s'efforçant de le justifier par la manipulation de ce dernier à des fins politiques : né d'un des nombreux adultères du roi

Robert⁸⁷, Gendry va être ponctionné de son sang par Mélisandre, laquelle va l'offrir en sacrifice à son dieu à la manière d'une poupée vaudou. Alliée infallible de Stannis Baratheon (l'héritier légitime au Trône de Fer), Mélisandre maudit par ce geste les autres prétendants au trône que sont Robb Stark, Joffrey Lannister (Baratheon) et Balon Greyjoy, lesquels mourront dans des circonstances plus ou moins obscures. La dimension érotique est particulièrement mise en avant par l'esthétique globale de la scène : omniprésence du rouge, couleur érotique par excellence, étalonnage et tonalités chaudes. Ce jeu sur les couleurs met évidemment en avant le corps de Mélisandre, surnommée « La Sorcière Rouge⁸⁸ », stéréotype de la femme fatale sur-sexualisée en toute circonstance. Alors qu'elle attache les mains de Gendry et domine donc la situation, c'est pourtant bien elle qui se déshabille et s'exhibe comme objet de désir sexuel : le spectateur y assiste par l'intermédiaire du regard de Gendry, qui, comme lui, est incapable d'agir physiquement mais profite néanmoins du spectacle de la nudité offerte de Mélisandre. Le jeune homme reste torse nu avant d'être finalement déshabillé, mais sa nudité reste cantonnée au hors cadre par l'utilisation de plans taille. Il semblerait à première vue que ce soit à son regard que le spectateur s'identifie, mais la suite de la scène révèle une utilisation plus indirecte du *male gaze*: la « séduction » de Gendry par Mélisandre n'est en réalité qu'un ordre de Stannis, qui patiente dans la pièce d'à côté. Si celui-ci n'est pas présent dans la pièce où se déroule l'action, il est toutefois induit que c'est à son regard voyeuriste que s'identifie le spectateur : la mise en scène cache l'action par des objets en amorce de cadre, soulignant donc les obstacles obstruant la vue de Stannis. Ce jeu avec les éléments du décor renforce donc sa subjectivité, par laquelle le regard du spectateur opère : l'un comme l'autre sont suspendus de la narration par la scène de sexe, et attendent que le récit progresse par la prise du sang et la malédiction de Mélisandre, qui deviendra centrale à l'intrigue globale de la série. En utilisant de manière indirecte le *male gaze* dans une fausse situation de domination, cette scène détourne l'utilisation potentiellement subversive de la féminité active (comme celle de Brienne montrée seulement trois épisodes auparavant) par un usage sexiste.

⁸⁷ L'enquête d'Eddard Stark sur les bâtards du roi Robert constituait l'une des intrigues secondaires de la saison 1, dans laquelle on découvrait à terme le personnage de Gendry, ignorant sa condition

⁸⁸ « *The red woman* », ou « *the red witch* » en version originale

2) La masculinité comme spectacle actif et narcissique

a) Des torses nus : la « pire scène de la série » ?

Cette différence de traitement de la nudité homme/femme entre Gendry et Mélisandre est on ne peut plus révélatrice du discours sexiste de la série, qui est également perceptible dans les interviews des *showrunners* David Benioff et D. W. Weiss. Ainsi, interrogés sur leurs éventuels regrets d'avoir écrit et tourné certaines scènes, les deux créateurs de la série désignent sans hésitation une scène insignifiante de l'épisode pilote, dans lequel les garçons Stark, Jon Snow et Theon Greyjoy se font raser et coiffer à Winterfell⁸⁹. Les *showrunners* ignorent donc complètement les polémiques les plus violentes (comme la réception des scènes de viol) vers lesquels la question était orientée. Ils s'expriment en ces mots :

« Il y a une scène dans le pilote qui pourrait être la pire scène que nous avons écrite, probablement la plus embarrassante, avec les garçons Stark, Jon Snow et Theon. Ils sont tous en train de se raser et de se coiffer entre eux. Ils étaient tous torse nu sans raison et on se disait "attendez, mais qu'est-ce que ça fout là ?" La seule raison de vivre de cette scène était d'expliquer l'incohérence des tailles de barbe différentes. Si vous regardez attentivement, vous verrez qu'ils sont tous en train de contracter leurs abdos, parce qu'ils sont torses nus [...] ils passaient leur temps à faire des abdos entre chaque prise⁹⁰ ».

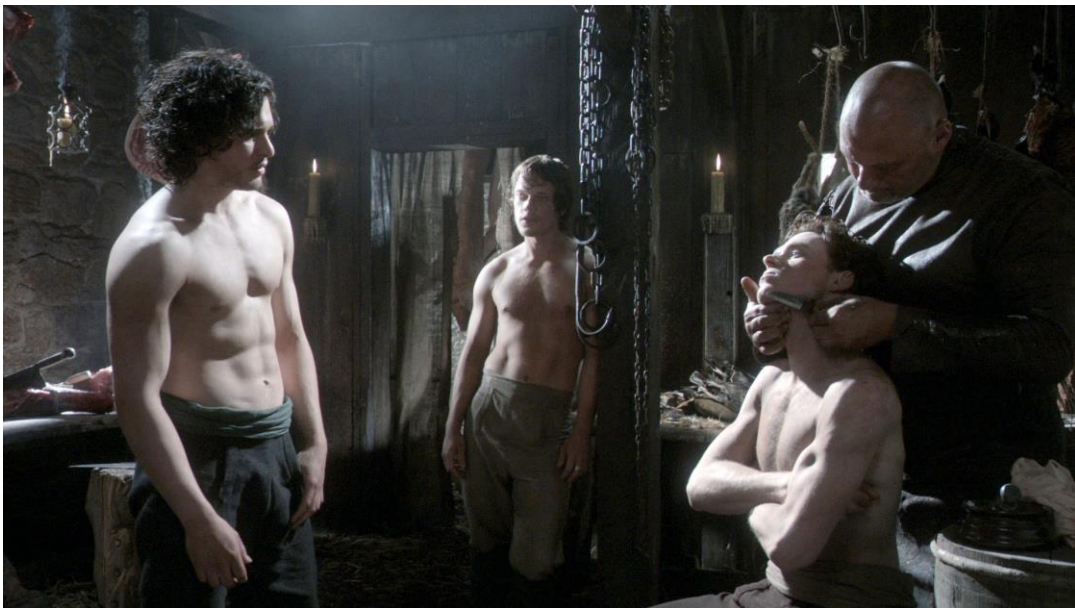
À en croire cette interview, la seule raison d'exister de cette scène est de justifier les incohérences capillaires des acteurs, le pilote originel ayant été re-filmé à 90% un an après son tournage initial, seules quelques scènes clés ayant été gardées. Toutefois, l'affirmation des *showrunners* selon laquelle il s'agit de « la pire scène qu'ils aient écrits⁹¹ » met en lumière l'asymétrie du traitement entre nudité masculine et féminine. Si la réponse se veut humoristique, elle révèle malgré elle le positionnement idéologique des *showrunners* : malgré les nombreuses polémiques portant sur la *sexposition* et le *male*

⁸⁹ DELAGE Adrien, « Les showrunners de Game of Thrones reviennent sur la scène qu'ils détestent le plus », *Konbini*, 2017, <http://biinge.konbini.com/series/showrunners-game-of-thrones-scene-detestent/>, consulté le 04 mai 2017

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

gaze tout au long de la série (l'interview date de 2017, soit après la diffusion de la saison 6), la « *pire scène [...] probablement la plus embarrassante*⁹² » de la série montre simplement trois hommes torsés nus. L'embarras des deux créateurs de la série résulte ainsi du manque de justification narrative de cette scène, dont la raison d'exister n'est autre que les éléments extra-diégétiques du tournage. Cette réponse s'avère éminemment sexiste et inégalitaire au vu du nombre de femmes montrées, elles, nues pour le plaisir visuel du regard masculin. À la lumière de cette interview, on peut donc opposer la « *pire scène*⁹³ » de *Game of Thrones*, moins de 30 secondes d'une monstration non sexuée de trois hommes à la multitude de scènes de nudité féminine (partielle, complète et/ou frontale), l'immense majorité n'ayant absolument aucun intérêt narratif ou justification scénaristique. Sous couvert de raconter une anecdote de tournage sur le ton de l'humour, Benioff et Weiss expriment donc avant tout leur indifférence aux polémiques et controverses, assumant le traitement inégalitaire et discriminatoire de la nudité homme/femme par le *male gaze*.



*Jon Snow (Kit Harington), Theon Greyjoy (Alfie Allen) et Robb Stark (Richard Madden)
dans la « pire scène » de la série.*

Winter is Coming (saison 1 épisode 1), 22 min 40 – 23 min 09.

⁹² *Ibid.*

⁹³ DELAGE Adrien, *op. cit.*

b) Un sous texte homo-érotique ?

Cette différence de traitement, due à l'hégémonie masculine dans le milieu du cinéma et des séries télévisées, rappelle le propos de Steve Neale dans son article « Masculinity as Spectacle », « *là où les femmes sont investiguées, les hommes sont testés*⁹⁴ ». En effet, cette scène pose également la question du rapport au corps masculin en termes de discours : si le *male gaze* réduit la femme à un objet de désir et de plaisir visuel pour le spectateur masculin hétérosexuel supposé majoritaire, comment montrer le corps masculin à ce même spectateur normé ? L'anecdote des *showrunners* quant aux acteurs retenant leur souffle pour faire ressortir leurs abdos et enchaînant les exercices entre chaque prise vient parfaitement illustrer la thèse de Neale : la masculinité à l'écran est une performance, un spectacle. Celui-ci se construit par un rapport narcissique au corps, une monstration d'un idéal de soi masculin, en l'occurrence avoir les abdos ressortant le plus à la caméra. Cet idéal est donc celui de la maîtrise de soi et de son apparence physique, un corps façonné pour être vu par le spectateur et mis à l'épreuve par les éléments diégétiques. À l'inverse du corps féminin passif face au triple regard masculin (diégétique, caméra et spectateur) et se voulant « naturel » (passant outre les artifices de maquillage et de lumière), le corps masculin est donc un corps actif, exhibé pour être admiré. Pourtant, Neale théorise que le potentiel homo-érotique d'une telle scène, forcément inadéquate dans un cadre hétéronormatif, est désamorcée par le regard des autres personnages, « *marqués non pas par le désir, mais plutôt par la peur, la haine ou l'agressivité*⁹⁵ ». Aucun de ces affects ne sont pourtant présents dans cette scène de *Game of Thrones*, qui illustre l'amitié virile entre Jon Snow, Theon Greyjoy et Robb Stark, unis fraternellement mais sans lien de parenté directe. L'embarras des *showrunners* dans leur écriture et réalisation réside donc peut-être dans le potentiel homo-érotique des corps masculins narcissiques véhiculé par le texte et le paratexte. Ainsi, c'est moins l'absence de justification narrative qui les gêne que l'absence d'un regard tiers déplaçant le voyeurisme du spectateur.

⁹⁴ NEALE Steve, « Masculinity as Spectacle », *Screen*, 1983, « *where women are investigated, men are tested* », p. 16

⁹⁵ *Ibid*, p. 14, « *marked not by desire, but rather by fear, hatred or aggression.* »

3) Vers un *female gaze* ?

a) Une monstration érotique des corps masculins

Pour toutes les raisons discutées précédemment —la place central du corps masculin façonné et actif dans le positionnement hégémonique et narcissique des *showrunners*—, la « *pire scène*⁹⁶ » de *Game of Thrones* est surtout l'expression d'une certaine idée de la virilité et de la masculinité avant d'être une monstration érotique du corps masculin pour l'audience féminine, comme le critique Delphine Rivet :

« *Quand on nous montre [...] des tractions torsées nus [...] c'est une escroquerie [...]. La majorité de ces scènes, c'est un homme qui les a écrites, un autre qui les a filmées et encore un autre qui a accepté de se laisser contempler alors qu'il est au summum de sa masculinité... Et c'est surtout une bande de mecs qui s'imaginent que ce que les femmes veulent voir, c'est de la barbaque en sueur*⁹⁷ ».

Pourtant, il y a bien dans les saisons suivantes des monstrations érotiques de corps masculins regardés par des personnages féminins, s'attirant les louanges des critiques et des fans, et servant de ligne de défense à la série, qui revendique une évolution progressiste tout au long de sa diégèse⁹⁸. On peut ainsi détailler une scène de l'épisode *Mockingbird* (saison 4, épisode 7) particulièrement notable : Daario Naharis, mercenaire et intérêt amoureux de Daenerys à qui il vient faire son rapport se voit ordonner de « *faire ce qu'il fait de mieux*⁹⁹ », soit enlever ses vêtements. La caméra effectue alors plusieurs champs/contre-champs entre Daenerys se délectant de son vin et Daario se déshabillant de face, avant de se placer derrière lui à hauteur de ses fesses lorsqu'il enlève son pantalon. Si la mise au point s'effectue sur Daenerys en arrière-plan admirant la vue, c'est bien le corps nu de Daario qui emplit la moitié du cadre au premier plan. Le choix d'une lumière tamisée et d'un cadrage en gros plan avec une mise au point sur l'arrière-plan fait

⁹⁶ DELAGE Adrien, *op. cit.*

⁹⁷ RIVET Delphine, « Le "Female Gaze" dans les séries, un contre-pouvoir révolutionnaire et nécessaire », *op. cit.*

⁹⁸ Voir notamment l'étude quantitative.

⁹⁹ « *Do what you do best ... take off your clothes* »

indéniablement de cette scène une mise en scène érotique du corps nu du personnage masculin, le regard du spectateur opérant par l'intermédiaire de Daenerys.



« Do what you do best: take off your clothes ».
Daenerys Targaryen (Emilia Clarke) face à Daario Naharis (Michiel Huisman).
Mockingbird (saison 4 épisode 7), 18 min 08 – 20 min 41

b) Des renégociations ambivalentes

Plusieurs critiques ont vu dans cette scène l'expression d'un occasionnel *female gaze*. Dans son article « “Game of Thrones” fails the female gaze : why does prestige TV refuse to cater erotically to women¹⁰⁰ ? », Lili Loofbourow écrit: « *le frisson d'être invitée*

¹⁰⁰ LOOFBOUROW, L., « “Game of Thrones” fails the female gaze: why does prestige TV refuse to cater erotically to women ? », *Salon*, 2014,

par la caméra à regarder un homme nu dans un contexte explicitement érotique, en tant que femme, m'a rappelé combien cela était rare à la télévision grand public, encore plus à la télévision "de qualité". Seule l'excitation masculine gagne des récompenses¹⁰¹ ». Elle développe ainsi comment la revendication par HBO de créer du contenu télévisuel « prestigieux », ou de qualité, va de pair avec l'hétéronormativité et le *male gaze* ; mais aussi combien cette monstration est un exceptionnel contrepoint au discours sexiste tenu par la production.

Dans une démarche similaire, Delphine Rivet met en avant cette scène comme un *female gaze* qui proposerait une « inversion des points de vue¹⁰² », c'est-à-dire un renversement du processus de regard actif/objet passif au profit d'un regard féminin actif. Selon Rivet, cette inversion montre une prise en compte par la série des désirs des spectatrices jusque alors délaissées, autant qu'une « invitation à mieux représenter et considérer le plaisir visuel des LGBTQ¹⁰³ ». Son argumentation reprend de manière incorrecte et détournée le concept de *female gaze* de la comédienne et *showrunneuse* Jill Soloway, qui réfute l'apparente subversion de cette inversion des regards. Soloway en parle comme d'un effet « *Magic Mike*¹⁰⁴ », c'est-à-dire « d'hommes se comportant comme des femmes¹⁰⁵ », s'exhibant volontairement comme objets de désir et de plaisir visuel tout en restant dans la maîtrise de leur corps façonné dans ce but. Dans sa volonté de faire de cette scène une monstration égalitaire et inclusive, Rivet se trompe également dans son utilisation du *male gaze*, qu'elle résume à un regard masculin diégétique.

À l'inverse, Frankel théorise le *female gaze* de cette scène comme une « *projection de*

http://www.salon.com/2014/06/16/game_of_thrones_fails_the_female_gaze_why_does_prestige_tv_refuse_to_cater_erotically_to_women/, consulté le 09/05/17.

¹⁰¹ *Ibid.* « The thrill of being invited by the camera to regard a naked man in an explicitly erotic context as a woman drove home how rarely I've felt that when watching mainstream TV, let alone "prestige" TV. Only male arousal wins awards. »

¹⁰² RIVET Delphine, « Le "Female Gaze" dans les séries, un contre-pouvoir révolutionnaire et nécessaire », *op. cit.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ SOLOWAY, Jill, « The Female Gaze », *TIFF*, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&t=524s>.

¹⁰⁵ *Ibid.*

*fantasmes masculins*¹⁰⁶ », c'est-à-dire une monstration érotique s'adressant à un regard diégétique et spectatorial féminin, mais qui reste l'expression d'une masculinité active, disposant de sa propre agency : « *les choix et le contrôle restent masculins [...] c'est un monde d'hommes, et une démonstration virile à l'intérieur de ce monde*¹⁰⁷ ». Elle dénonce ainsi une asymétrie certaine avec le traitement de la nudité féminine comme inutile à la narration : « *même les hommes créés pour être des sujets attirants pour attirer un female gaze, comme Daario Naharis, sont des personnages actifs qui prennent d'importantes décisions [...] aucun n'est déshabillé pour la vue d'une femme*¹⁰⁸ ». Ainsi la ligne de dialogue de Daenerys ordonnant à Daario Naharis de se déshabiller est moins un ordre sans alternative qu'un jeu érotique entre les deux amants. Elle compare ainsi la scène entre Daenerys Targaryen et Daario Naharis à « *la fameuse scène de Daniel Craig émergeant de l'eau en maillot de bain dans Casino Royale [...] la franchise Avengers montrant de nombreux hommes torsés nus et débraillés, faisant de la musculation, éventuellement espionnés par des femmes*¹⁰⁹ ». Les deux franchises se sont notablement illustrées par leur asymétrie discriminatoire de traitement des corps masculins et féminins et leur glorification d'une masculinité hégémonique hétéronormée. Tout comme dans *Game of Thrones*, ces monstractions érotiques des corps masculins passent certes par le regard diégétique d'un personnage féminin, mais n'en restent pas moins écrits et réalisés par un milieu majoritairement masculin, et à destination d'un public socialement normé comme masculin.

Il semblerait que la vulgarisation du concept universitaire de Mulvey dans des espaces discursifs grands publics ait finalement contribué à une mauvaise compréhension et interprétation de celui-ci, tel qu'en témoigne l'article de Rivet. En aucun cas, la valence différentielle ne peut être niée et inversée, puisqu'elle est historiquement et anthropologiquement la cause de ces asymétries de monstration ; peut-être, comme

¹⁰⁶ FRANKEL Valerie Estelle, *op. cit.*, p. 20

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 22 « *Still, the men are the choosers and controllers [...] it's a man's world, and a manly show withing that world* ».

¹⁰⁸ *Ibid.* p.19-21, « *even men who are designed as attractive subjects to attract a female gaze, like Daario Naharis, are active characters who make important decisions [...] none are stripped for a woman's viewing* ».

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.20 « *In cinema, female gaze shows up on occasion: Daniel Craig's famous shirtless and small swim trunks scene in Casino Royale [...] the Avengers franchise features many shirtless men disheveled, working out, and occasionally spied on by female characters* ».

l'exprime Soloway, que « *reprendre le contrôle sur les corps passe par reprendre le contrôle sur les plateaux de tournage*¹¹⁰ ». Il s'avère donc que son concept s'éloigne du *gaze* théorisé par Mulvey, qui utilisait comme exemples de très concrètes analyses de mise en scène quant à la fragmentation des corps de Marilyn Monroe et Marlène Dietrich, que je reprends dans mon travail de recherche. Parler de *female gaze*, comme le fait Rivet à propos de *Game of Thrones*, est donc une erreur sémantique autant qu'un abus idéologique. On ne peut nier qu'il y a bien des monstrations érotiques de corps masculins dans *Game of Thrones*, et que ceux-ci sont regardés par des femmes, qu'elles soient diégétiques ou spectatrices, mais y projeter un discours égalitaire et inclusif est fallacieux, la production essayant surtout de satisfaire un minimum les attentes du public hors de la norme spectatorielle qu'est l'homme hétérosexuel. Pourtant cet usage détourné fait sens dans un contexte socioculturel marqué par des revendications progressistes qui se répercutent logiquement dans le paysage télévisuel contemporain. Le concept explicité par Soloway, s'il n'est pas un *gaze*, n'en reste pas moins une critique culturelle féministe constructive, « *une machine à produire de l'empathie*¹¹¹ » qu'elle exprime dans sa série *I Love Dicks* (Amazon Video, 2017), et qui se retrouve logiquement dans d'autres œuvres comme *Fleabag* (BBC Three, 2016) ou *Masters of Sex* (Showtime, 2013-2016). Toutefois, de la même manière que parler de *gaze* est incorrect, il est absurde de projeter une critique des normes sexuées et genrées dans *Game of Thrones*, qui ne cesse de représenter et de conforter des masculinités hégémoniques dans leur rapport au pouvoir.

Conclusion de partie

On ne peut nier que ces différents procédés visuels, d'adaptation et de narration attestent de la construction de *Game of Thrones* sur un discours véritablement sexiste. Un certain nombre de représentations corrigent cette tendance par la suite, mais semblent moins résulter de compromis idéologiques que d'une volonté de la production de se (ré)concilier la base de fans de la série, et de conforter leurs renégociations et usages. Si ces évolutions ne résolvent pas les asymétries de monstrations pour autant, la

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

reconnaissance du public de fans comme force active¹¹² est centrale pour comprendre comment *Game of Thrones*, malgré son discours sexiste global, a paradoxalement été vu par une partie de son audience comme vecteur de représentations d'*empowerment* féminin.

¹¹² JENKINS Henry, *La culture de la convergence : des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, Médiacultures, 2010, p. 209-231

Partie II : *Empowerment* féminin : limites discursives et sacrifices genrés

Les personnages féminins de *Game of Thrones* entretiennent des rapports particulièrement complexes avec la notion de pouvoir, tant la conquête de celui-ci sur le plan politique est intrinsèquement dépendant des processus d'encapacitation personnels que la série met en place pour chacune de ses héroïnes. La diversité de ces femmes implique ainsi de multiples configurations de l'*empowerment* dans la diégèse, dont deux, portées par des personnages et intrigues différentes au cours des 7 saisons (2011-2018), sont analysées ici : les interactions ambivalentes avec le cadre fantastique du récit, lequel amorce mais aussi désamorce certaines monstrations, et l'impact d'un *empowerment* individualisé sur les relations interpersonnelles et inter-féminines. La conjonction de ces deux points permet ainsi d'analyser des problématiques récurrentes dans le discours de la production s'abritant derrière la diversité des personnages féminins de la diégèse.

A) Une subversion du rapport des personnages féminins au pouvoir ?

Dans son ouvrage *Fantasy : The Literature of Subversion*, Rosemary Jackson remarque que l'appellation *fantasy* est « systématiquement appliquée à toute littérature qui ne donne pas la priorité à une représentation réaliste¹¹³ » pour caractériser « un refus obtus de faire prévaloir des définitions du 'réel' et du 'possible'¹¹⁴ ». Cette ambiguïté est centrale dans le double discours des *showrunners* et de la production d'HBO. Elle leur permet de s'abriter des polémiques en mettant en avant la supposée artificialité fictionnelle du récit, tout en revendiquant des personnages féminins « forts » comme un discours progressiste, exploitant au mieux un contexte social marqué par une dénonciation grandissante des inégalités homme/femme, et par une libération de la parole féminine. L'*empowerment* progressif des personnages féminins dans *Game of Thrones*

¹¹³ JACKSON Rosemary, *Fantasy : the Literature of Subversion*, Londres/New York, Routledge, 1981, p. 13, « *fantasy has been applied rather indiscriminately to any literature which does not give priority to realistic representation* »

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 14 « *obdurate refusal of prevailing definitions of the 'real' or 'possible'* ».

est ainsi repris dans une lecture hégémonique par des médias généralistes mais vivement critiqué dans les espaces discursifs spécialisés ou se revendiquant d'une approche « féministe ». On se demandera notamment dans quelle mesure cette ambivalence de la réception est un symptôme de « *l'exceptionnalisme féminin* » diégétique théorisé par Jame Tolmie¹¹⁵ comme un *empowerment* individuel problématique.

1) Un stéréotype de *fantasy*

a) La construction d'un discours opportuniste

Il est indéniable que *Game of Thrones* met en scène, tout au long de son récit, la conquête progressive du pouvoir par les personnages féminins. La saison 1 présentait en effet les personnages de Cersei Lannister, Arya Stark, Sansa Stark et Daenerys Targaryen¹¹⁶ comme entièrement dépendantes d'autorités masculines que sont leurs maris, frères ou pères ; elles n'existaient qu'en tant que personnages secondaires de leurs intrigues. Cette absence complète d'*agency* des personnages féminins fut critiquée, avant même la fin de la diffusion, comme l'expression d'un discours hégémonique flattant l'attrait de l'audience supposée majoritairement masculine pour les monstrations militarisées. Dans le très grand public *New York Times*, la journaliste Ginia Bellafante dénonçait ainsi ce stéréotype : « *Bien que je ne doute pas qu'il y ait des femmes dans ce monde qui lisent des livres comme ceux de Mr. Martin [...] 'Game of Thrones' est une fiction pour garçons, tournée dans une attitude condescendante pour atteindre l'autre moitié de la population*¹¹⁷ ».

¹¹⁵ TOLMIE Jane, « Medievalism and the Fantasy Heroine », *Journal of Gender Studies*, Vol 15, 2006, p. 145-158, <http://web.a.ebscohost.com.ezproxy.univ-paris3.fr/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=734fc373-29ac-4754-8c8a-d24b19dbfa7b%40sessionmgr4007&vid=1&hid=4201>, consulté le 30/03/17

¹¹⁶ Ce sont les seuls personnages féminins présents de la saison 1 à la saison 7.

¹¹⁷ BELLAFANTE, Ginia. « A Fantasy World of Strange Feuding Kingdoms », *New York Times*, 2011, <https://www.nytimes.com/2011/04/15/arts/television/game-of-thrones-begins-sunday-on-hbo-review.html>, consulté le 07/03/18, « *While I do not doubt that there are women in the world who read books like Mr. Martin's ' [...] "Game of Thrones" is boy fiction patronizingly turned out to reach the population's other half.* »

Bien que les *showrunners* aient affirmé ignorer les critiques¹¹⁸, on voit apparaître dès la saison 2 une évolution progressive des personnages féminins vers une réelle *agency* et un rôle central dans l'intrigue ; cette saison marque en effet l'apparition de personnages féminins indépendants et autonomes : Brienne de Tarth (Gwendoline Christie), Mélissandre d'Ashai (Carice Van Houten), Yara Greyjoy (Gemma Whelan), Margaery Tyrell (Natalie Dormer) et Ygritte (Rose Leslie). Si celles-ci sont déjà présentes dans l'œuvre écrite originale, les *showrunners* ont également fait le choix d'introduire le personnage inédit de Talisa pour complexifier le segment du récit centré sur Robb Stark (Richard Madden) « *afin que les jeunes filles de partout ne nous abandonnent pas en masse*¹¹⁹ ». Sous couvert d'un humour par ailleurs douteux, les *showrunners* témoignent *de facto* de la nécessité de se (ré)concilier l'audience féminine après une première saison polémique, logique qui ira *crescendo* par la suite. De fait, cette multiplicité et diversité de personnages féminins, permet d'ores et déjà à *Game of Thrones* de revendiquer sa démarcation du reste de la production audiovisuelle « *centrée principalement sur un seul (et masculin) protagoniste*¹²⁰ ».

Les décès successifs des personnages masculins qui détenaient le pouvoir politique et/ou sur les personnages féminins permettent ce que Caroline Spector loue comme une « *prise de pouvoir personnel [...] la possibilité de faire des choix par et pour elles-mêmes, qu'ils concernent le choix du mari, la capacité à consentir au sexe, le droit de choisir une profession, ou simplement le droit de choisir la vie qu'elles veulent sans*

¹¹⁸ HIBBERD, James, « 'Game of Thrones' producers: 'Not one word' changed due to criticism », *Entertainment Weekly*, 2016, <http://www.ew.com/article/2016/04/01/game-thrones-season-6/>, consulté le 08/03/18

¹¹⁹ STANLEY, Caroline, « Season 2 of 'Game of Thrones' Will Differ from 'A Clash of Kings' », *Flavorwire*, 2012, <http://flavorwire.com/272557/season-2-of-game-of-thrones-will-differ-from-a-clash-of-kings>, consulté le 08/03/18, « *If we didn't have Richard Madden on the show, teenage girls everywhere would abandon us en masse.* »

¹²⁰ HAASTRUP, Helle Kannik, « Power Play and Family Ties : Hybrid Fantasy, Network Narrative and Female Characters », dans *Women of Ice and Fire: Gender, 'Game of Thrones' and Multiple Media Engagements* de GJELSVIK, A. et SCHUBART, R. (Eds), New York, Bloomsbury, 2016, p. 146, « *Game of Thrones is unusual in comparison to other contemporary television series, where an ensemble cast often focuses primarily on a single (and male) protagonist* ».

*être contraintes par les autres*¹²¹ ». Si l'acquisition du consentement au sexe est plusieurs fois remise en question dans la suite de la diégèse, on observe néanmoins un véritable *empowerment* des personnages féminins, c'est-à-dire un « *processus d'acquisition d'un pouvoir* », prise en charge de l'individu (ou d'un groupe discriminé) par lui-même, de sa destinée économique, professionnelle, familiale et sociale¹²² ». L'acquisition de cette puissance d'agir permet à terme l'accession au pouvoir des personnages de Sansa Stark, Daenerys Targaryen et Yara Greyjoy, qui coïncide également avec le dépassement du contenu de l'œuvre écrite de George R. R. Martin lors de la saison 5. Ce dernier point est particulièrement important puisqu'il permet au *showrunners* de prétendre à une liberté scénaristique, mais aussi et surtout à une autonomie discursive. La saison 5 marque ainsi une étape importante dans la réception critique de la série : malgré plusieurs polémiques ponctuelles à propos des scènes de viol, les espaces discursifs grand publics et spécialisés *pop culture* adhèrent à une lecture hégémonique du discours de la série quant à son traitement de l'*empowerment* féminin, en appuyant notamment le progressisme du récit. Ce point est particulièrement mis en évidence par le populaire *TIME*, qui interviewe le directeur des programmes d'HBO: « *les femmes en imposent dans cette saison. Elles alimentent cette saison. C'est organique à la narration, mais c'est un changement radical. Les femmes sont l'espoir que nous regardons cette saison pendant que les pièces de l'échiquier bougent, et c'est très excitant*¹²³ ». La mise en avant de cet *empowerment* est donc central dans le discours de la production, et est reprise dans une lecture hégémonique par une majorité de médias généralistes.

b) Une fausse critique culturelle

Toutefois, ce choix d'exalter le progressisme de l'*empowerment* féminin dans un univers de *fantasy* structurellement patriarcal est considéré par l'universitaire Jane

¹²¹ SPECTOR Caroline, *op. cit.*, p. 169, « *personal power affords women their own agency to make choices for themselves regarding their lives, whether it's whom they marry, the ability to consent to sex, the right to choose a profession, or just the right to choose the life they wish to live without being coerced by others* ».

¹²² MOINE Raphaëlle, *Les Femmes d'action*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 123

¹²³ HIBBERD James, « 'Game of Thrones' EW cover: Women to rule season 6 », *Entertainment Weekly*, 2016, <http://www.ew.com/article/2016/03/24/game-thrones-ew-cover/>, consulté le 08/03/18, « *The women are rocking this season. They power this season. It's organic to the storytelling, yet a radical shift. It's the women that are the hope that we're watching as the chess pieces move this season, and it's very exciting.* »

Tolmie comme un stéréotype intrinsèquement générique. Elle théorise cette construction diégétique comme un « exceptionnalisme féminin », c'est-à-dire « *l'une de ces plus conséquentes tendances de représentations est la condition de privation des droits des femmes, qui est ensuite renversé par l'héroïne ou les héroïnes*¹²⁴ ». Cet exceptionnalisme ne désigne non pas la capacité des personnages féminins à bouleverser la structure patriarcale en acquérant une *agency*, mais la capacité à acquérir cette *agency* et à apparaître comme exceptionnelle parmi les femmes de l'univers diégétique. Il ne s'agit donc pas, selon Tolmie, de révolutionner la structure globale de l'univers, mais d'y exceller en tant qu'individualité, et en tant qu'exception. Cette théorie remet donc en cause l'apparente subversion de l'*empowerment* féminin dans *Game of Thrones*, comme s'interroge Anne Gjelsvik dans l'introduction de son ouvrage : « *les structures sociales oppressantes sont rendues explicites, mais sont-elles perpétuées*¹²⁵ ? ». Dans cette perspective, il apparaît très vite que c'est bien en endurant les discriminations de cet univers patriarcal que les personnages féminins accèdent à leur exceptionnelle *agency*, comme le note Anne Beaton: « *Comme les autres femmes dans la fantasy qui réussissent dans un royaume patriarcal, Daenerys [...] doit apprendre les règles du système et s'élever en séduisant un homme, tenter de porter un enfant, et se marier pour sécuriser son avantage politique*¹²⁶. ». Ainsi, on peut noter que les trois reines au pouvoir que sont Daenerys Targaryen, Sansa Stark et Cersei Lannister ont été successivement mariées de force, humiliées en public, et ont subi un viol lors de leur processus d'encapacitation. Ce dernier point en particulier est justifié par la production comme une figuration de la résilience des personnages, dont l'*empowerment* passerait par la capacité à endurer les violences (sexuelles) d'une domination patriarcale supposée fictionnelle. Ce discours est vivement critiqué dans les espaces de fans se revendiquant féministes, qui critiquent le

¹²⁴ TOLMIE Jane *op.cit.*, p. 150 « *one of the most consistent representational trends is a condition of disenfranchisement of women, which is then overturned by the heroine or heroines.* »

¹²⁵ GJELSVIK Anne & SCHUBART Rikke, *op.cit.*, p. 7, « *Oppressive social structure are made explicit, but are they still perpetuated ?* »

¹²⁶ BEATON, Elizabeth, « Female Machiavellians in Westeros », dans *Women of Ice and Fire: Gender, 'Game of Thrones' and Multiple Media Engagements* de GJELSVIK, A. et SCHUBART, R. (Eds), New York, Bloomsbury, 2016, p. 208, « *like other women in fantasy who succeed within a patriarchal realm, Daenerys [...] must learn the rules of the system and rise by seducing a man, attempting to bear a child, and marrying to secure a political advantage.* »

sexisme d'un procédé narratif proche du *rape and revenge*, comme sur le blog *The Fundamentals* :

« *C'est une compréhension enfantine du féminisme. Les showrunners (ou au moins la plupart des critiques) semblent caresser l'illusion que s'ils continuent et collent des femmes dans des positions de pouvoir, ou si des femmes sont insolentes avec des hommes, même si ce n'est pas mérité, hors de propos ou trompeur par rapport à la réalité de la situation, alors c'est progressiste*¹²⁷. »

Pourtant, ce discours semble bel et bien opérer efficacement dans les espaces discursifs grands public, comme le montre la réception enthousiaste du *Time Magazine* : dans son article « *Game of Thrones' Woman Problem Is About More Than Sexual Assault* » la journaliste explique ainsi que les « *scènes d'empowerment féminin [...] Daenerys émergeant du feu avec ses bébés dragons, Brienne démolissant The Hound*¹²⁸ » viendraient rééquilibrer l'oppression généralisée des personnages féminins. On constate par ailleurs que cette lecture hégémonique de l'empowerment féminin comme progressiste dans des espaces grands publics est surtout du fait de journalistes féminines anglo-saxonnes (citons par exemple Leith Blickley dans *The Huffington Post*¹²⁹, ou Emilie Semiramoth dans *Vanity Fair*¹³⁰). Ces retours critiques enthousiastes, témoignant

¹²⁷ « Kylie », *The Fallacy of GoT's Women on Top Part 1: Setting, The Fundamentals*, 2016, <https://www.thefundamentals.com/sexism-and-s6-part-1/>, consulté le 26/03/18, « *this is a child's understanding of feminism. D&D (or at least most media critics) seem to be laboring under the delusion that if they just go ahead and stick women in positions of power, or have women sass-talk men, no matter how unearned, no matter how out-of-place, no matter how disingenuous to the reality of the situation, then it's progressive* ».

¹²⁸ DOCKTERMAN, Eliana, « *Game of Thrones' Woman Problem Is About More Than Sexual Assault* », *Time Magazine*, 2015, <http://time.com/3917236/game-of-thrones-woman-problem-feminism/>, consulté le 08/03/18, « *were enough moments of female empowerment on the show to somehow balance the scales [...] Daenerys emerging from a fire with her baby dragons, or Brienne taking down the Hound.* »

¹²⁹ BLICKLEY Leigh, « *Men Should Just Give Up, Because Women Are Winning The 'Game Of Thrones'* », *Huffington Post*, 2017, https://www.huffingtonpost.com/entry/women-game-of-thrones-season-7_us_59755a34e4b00e4363e06d6c, consulté le 15/11/17

¹³⁰ SEMIRAMOTH Emilie, « *Who run the world ? : Game of Thrones, la saison des femmes* », *Vanity Fair*, 2017, <http://www.vanityfair.fr/culture/series/articles/game-of-thrones-la-saison-des-femmes/55704>, consulté le 15/11/17

de l'évolution radicale de la réception de *Game of Thrones* depuis l'article incendiaire de Bellafante¹³¹ permettent donc aux *showrunners* d'auto-légitimer leur propre discours.

Toutefois, il est important de nuancer ce discours hégémonique global de la manière bien spécifique dont l'*empowerment* opère dans une diégèse qui reste structurellement patriarcale. Plutôt qu'une émancipation féminine qui critiquerait les conventions génériques sexistes de *fantasy*, *Game of Thrones* ne montre finalement qu'une individualisation de l'*agency* qui invisibilise les sphères de pouvoir masculines continuant d'opérer. Comme l'écrit Debra Ferreday, « voir la *fantasy* comme intrinsèquement subversive (et féministe) au sens où elle rompt avec les normes sociales dominantes, et menace l'ordre social, [...] ne se traduit pas nécessairement en une politique de transformation¹³² ». Si la production revendique un statut d'œuvre « de qualité » dans le paysage audiovisuel américain, *Game of Thrones* n'est pas pour autant une critique ou innovation culturelle : la structure patriarcale diégétique reste véritablement la base de l'*empowerment* féminin dans la série qui demeure produite, écrite et réalisée par une écrasante majorité d'hommes (4 épisodes sur 67 réalisés par une femme¹³³). Ce constat est on ne peut mieux incarné par le traitement de l'*empowerment* féminin dit progressiste dans les campagnes promotionnelles de la série, lesquelles perpétuent simultanément le recours à des procédés visuels sexistes.

c) Un traitement visuel problématique

La promotion de la saison 6 par le populaire *Entertainment Weekly* est particulièrement pertinente à étudier au regard du traitement visuel de l'*empowerment* féminin. Promoteur régulier de la série, le magazine relaie dans une lecture hégémonique

¹³¹ BELLAFANTE, Ginia, *op.cit.*

¹³² FERREDAY Debra, *op.cit.*, p.28, « see the fantastic as inherently subversive (and feminist) in that it violates prevailing social norms, threatening social does not necessarily translate into a transformative politics ».

¹³³ MILLER Liz Shannon, « 'Game of Thrones': Only 1 Out of 19 Directors Have Been Women — Why the Final Season Should Change That », *IndieWire*, 2017, <http://www.indiewire.com/2017/08/game-of-thrones-directors-women-michelle-maclaren-final-season-1201871136/>, consulté le 26/03/18

la revendication de progressisme de la production en ne mettant que des personnages féminins en couverture, titrant « *Dame of Thrones [...] Women on Top* ». Il ne sera pas ici question de post-féminisme ou de *marketplace feminism* au sens consumériste du terme, mais de s'intéresser à la manière dont l'*empowerment* féminin est visuellement sexualisé.



Sansa Stark (Sophie Turner) en une du magazine Entertainment Weekly, avril 2016



Arya Stark (Maisie Williams) en une du magazine Entertainment Weekly, avril 2016



Cersei Lannister (Lena Headey) en une du magazine Entertainment Weekly, avril 2016



Brienne de Tarth (Gwendoline Christie) en une du magazine Entertainment Weekly, avril 2016



Daenerys Targaryen (Emilia Clarke) en une du magazine Entertainment Weekly, avril 2016



Margaery Tyrell (Natalie Dormer) en une du magazine Entertainment Weekly, avril 2016

Si la direction artistique de ces couvertures est entièrement du fait d' *Entertainment Weekly*, il est difficile d'imaginer que celles-ci n'aient pas été étroitement contrôlées et validées par HBO, voire réalisées selon leur propre cahier des charges : le fait que les actrices portent leurs véritables costumes, coiffures et maquillages témoigne de la collaboration étroite entre les deux entités. On distingue deux traitements visuels distincts. D'une part, Margaery Tyrell, Daenerys Targaryen et Sansa Stark sont représentées dans une perspective érotique : la mise en valeur de leur style vestimentaire et leurs poses non naturelles placent leur décolleté au centre de l'attention visuelle. Cette « mise en avant insistante d'un physique sexualisé¹³⁴ » est soulignée par les retouches artificielles de la robe de Sansa et l'augmentation considérable de la taille de sa poitrine. D'autre part, le traitement des personnages de Brienne et Arya est à l'opposé de cette érotisation et sexualisation des femmes « féminines », de par le statut d'enfant d'Arya et la réputée « laideur » de Brienne¹³⁵. Elles sont avant tout montrées comme des femmes d'action : postures de combattantes, mise en avant de leurs armes, vêtements fonctionnels (bure abîmée et armure boueuse). Entre ces deux logiques visuelles facilement identifiables, le traitement du personnage de Cersei Lannister est une exception notable : si elle partage avec les femmes « féminines » une pose artificielle et une mise en avant de sa robe et bijoux, aucune sexualisation n'est à l'œuvre. Cette absence trouve sa source dans la diégèse en elle-même, le potentiel érotique de son personnage ayant été désamorcé par l'humiliation publique qu'est sa *walk of shame* dans la saison précédente (*Mother's Mercy*, saison 5 épisode 10).

À l'exception de celle consacrée à Cersei, ces couvertures promotionnelles montrent donc un traitement ambivalent de l'*empowerment*, à la fois masculinisé et sur-féminisé dans une perspective érotique. Toutefois, les monstrations de Sansa, Cersei et Daenerys cristallisent la sexualisation problématique des personnages féminins dans le récit, au sens où leur *empowerment* serait codé au prisme des standards de beauté

¹³⁴ TASKER Yvonne et STEENBERG, Lindsay, « Women Warriors From Chivalry to Vengeance » dans *Women of Ice and Fire: Gender, 'Game of Thrones' and Multiple Media Engagements* de GJELSVIK, A. et SCHUBART, R. (Eds), New York, Bloomsbury, 2016, p. 174, « insistent emphasis on sexualized physicality ».

¹³⁵ *Ibid.*

contemporains, et régi par le *male gaze*. Cette logique est ainsi vivement critiquée par un fan sur le média communautaire *Odyssey* :

« *Au lieu d'images 'empowerées', ou même d'images évoquant les rôles qu'elles jouent, presque toutes de ces actrices sont sexualisées et réduites à leur corps, avec un décolleté défiant la gravité et un bon gros coup de retouches pour aller avec [...] on ne peut qu'espérer que ce n'est pas un signe évocateur de ce qu'ils pensent être 'l'empowerment', et que nous ne verrons pas Sansa défier les limites de son personnage en utilisant sa puissance d'agir de la seule manière dont le show semble croire que les femmes peuvent, avec leurs corps*¹³⁶. »

En effet, ces couvertures semblent mettre sur un pied d'égalité la mise en avant des outils d'encapacitation que sont les armes de Brienne et Arya, et celle des corps féminins érotisés de Margaery, Sansa et Daenerys. Elles se feraient donc l'illustration d'une logique fonctionnant sur un « *amalgame particulier entre sexualisation et pouvoir qui remet en cause le présupposé d'impuissance féminine, tout en affirmant également leur fonction comme spectacle sexuel*¹³⁷ ». Or, dans la diégèse, seule Margaery s'est illustré dans son ascension au pouvoir par la manipulation affective et sexuelle de l'enfant-roi Tommen Baratheon/Lannister, là où Daenerys et Sansa ont toutes les deux été mariées de force, humiliées en public et violées. C'est avant tout à ces polémiques récurrentes d'objectification des corps féminins pour un regard masculin que ces couvertures font écho, et non à un discours réflexif et subversif sur des personnages à même de jouer de leur sur-féminité.

Ce point est d'autant plus appuyé par la justification du changement vestimentaire de Sansa, expliqué dans le livre compagnon de la série par la costumière Michele Clapton : « *David et Ban sont venus me voir avec l'idée d'une transformation pour Sansa. Ils voulaient qu'elle soit une femme libre plutôt que cette victime [...] J'ai aimé l'idée*

¹³⁶ NAFTALY, Jessica, « Game Of Thrones Season 6: Are The Women Truly "On Top" ? » *Odyssey*, 2016, <https://www.theodysseyonline.com/game-of-thrones-are-the-women-on-top>, consulté le 14/03/18, « *Instead of "empowering" images or even images evocative of the characters they are playing, almost each one of these actresses are sexualized and reduced down to their bodies, with gravity defying cleavage and a great big airbrush job to match [...] one can only hope that this is not a sign evocative of what they believe is "empowerment", and we wont see Sansa defying the confines of her character to take agency in the only way the show seems to believe women can, with their bodies* ».

¹³⁷ *Ibid.* p.174 « *a particular conflation of sexualization and power that challenges assumptions of female powerlessness, while also affirming their function as sexual spectacle.* »

qu'après ça, elle ne veuille plus coudre¹³⁸ ». Les éléments de langage utilisés ici traduisent une vision unique de l'*empowerment* féminin dans le discours promotionnel de la production : la seule manière pour elles d'acquérir leur puissance d'agir est de passer du statut dévalorisant de victime de viol subissant le contrôle masculin sur son corps à celui de femme sexuellement autonome et manipulatrice. L'objectification visuelle de la couverture d'*Entertainment Weekly* est en cela paradoxalement justifiée : à défaut d'être masculinisées comme Arya et Brienne, se conformer au *male gaze* et aux retouches visuelles sexistes semble être la seule manière, pour ces femmes féminines, d'être au pouvoir. Le sexisme de ce discours est d'autant plus appuyé par le rejet de l'activité normée féminine de couture à l'œuvre dans l'encapacitation de Sansa, comme le note « Kylie » : « l'idée que l'importance de l'empowerment de Sansa est si forte qu'elle décide d'abandonner la couture, ce hobby débile, en dit long sur l'attitude envers les compétences normées féminines¹³⁹ ».

La campagne promotionnelle de *Game of Thrones* n'est pas un exemple unique de sexualisation de l'*empowerment* féminin, mais s'inscrit dans une tendance récurrente des œuvres de *fantasy* récentes. Les couvertures d'*Entertainment Weekly* montrant Daenerys, Sansa et Margaery sont en effet quasi identiques, dans leur traitement visuel érotique, à celle consacrée à l'actrice Daisy Ridley dans le magazine *Vogue*¹⁴⁰ pour la sortie de *Star Wars : The Last Jedi* (2017). Ces monstrations font également écho aux nombreuses critiques adressées au discours ambigu du *Wonder Woman* de Patty Jenkins

¹³⁸ TAYLOR, C.A., *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 3 & 4*, San Francisco, Chronicle Books, 2014, p. 148, « David and Dan came to me with the idea of a transformation for Sansa. They wanted her to be her own woman rather than this victim [...] I liked the idea that after this, she doesn't want to sew anymore. The metal piece is really a miniature of Arya's sword, Needle, and the idea is that there's a ring that you stitch through and then that's her weapon. »

¹³⁹ « Kylie », « The "Sexism Debate" about Game of Thrones is anything but "Crushed" », *The Fandomentsals*, 2016, <https://www.thefandomentsals.com/sexism-debate-game-thrones-anything-crushed/>, consulté le 27/03/18, « The idea that the girth of Sansa's empowerment was so great that she decided to give up sewing, that dumbass hobby, speaks volumes of what the attitude towards feminine-coded skills are. »

¹⁴⁰ WOOD, Gaby, « Daisy Ridley on *Star Wars*, Superfans, and Her Lightsaber Workout », *Vogue*, 2017, <https://www.vogue.com/article/daisy-ridley-the-last-jedi-star-wars-november-vogue-cover-2017>, consulté le 14/03/18

(2017) dans des sites communautaires spécialisés et se revendiquant « féministes », qui dénoncent la « *projection de fantasmes masculins*¹⁴¹ » qu'est la sexualisation de la super-héroïne : « *cette dimension du personnage de Diana contrebalance son apparence de super-héroïne. [...] elle est prête aussi bien pour le sexe que pour le combat*¹⁴². » Ces couvertures controversées soulignent avant tout la fragilité et la fausseté des justifications fictionnelles et/ou génériques avancées par les productions pour dédouaner leur traitement diégétique et promotionnel de l'empowerment féminin des accusations de sexisme.



Daisy Ridley posant en couverture du magazine Vogue pour la sortie de Star Wars : The Last Jedi (2017)



Affiche promotionnelle de Wonder Woman (2017), avec Gal Gadot dans le rôle-titre.

¹⁴¹ GASQUEZ Annabelle, « Wonder Woman, et les limites du féminisme marketé », 2017, <https://www.deuxiemepage.fr/2017/06/15/wonder-woman-limites-feminisme-markete/>, consulté le 28/03/18

¹⁴² RADNER Hilary, « Une renaissance féministe ? », *Le Genre & L'Écran*, 2018, <http://www.genre-ecran.net/?Une-renaissance-feministe>, consulté le 14/03/18

2) Un *empowerment* désamorçé par les éléments fantastiques du récit

a) Daenerys, une super-héroïne ?

Dans son ouvrage *Contemporary Action Cinema*¹⁴³, Lisa Purse considère que l'*empowerment* féminin est intrinsèquement limité par le potentiel cathartique des genres d'action : « *le positionnement de femmes de pouvoir dans un cadre explicitement fantastique est un désir de mettre la potentielle perturbation culturelle d'une agency féminine et d'un pouvoir physique à distance de notre réalité quotidienne contemporaine*¹⁴⁴. » En appliquant cette hypothèse à *Game of Thrones*, nous distinguerons les éléments de *fantasy* spécifiques écrits dans l'*empowerment* féminin du cadre fantastique général du récit qu'ils construisent. Nous nous interrogerons sur la manière dont ces éléments interagissent avec l'*agency* féminine, et comment ce potentiel « culturellement perturbant » est délibérément codé et exploité par la production de manière opportuniste, et renégocié par des espaces discursifs différents.

La dépendance de l'*empowerment* de Daenerys Targaryen à des éléments de *fantasy* soulève plusieurs interrogations. Le moment le plus marquant de son *empowerment* marquait ainsi la conclusion de la saison 1 : forcée d'honorer la tradition patriarcale *dothraki* de se suicider après la mort de son mari, Daenerys survit miraculeusement au bûcher, qui voit également l'éclosion de ses œufs de dragon (*Fire and Blood*, saisons 1 épisode 10). Elle transcende ainsi son rôle de *khaleesi* (femme du *khal*) en prenant le contrôle des autres *khalassar* (tribus nomades guerrières), qui se soumettent à son immortalité et à ses dragons. Ceux-ci, ainsi que l'inflammabilité de Daenerys, font basculer son axe narratif dans un récit ouvertement *fantasy*, malgré la volonté de la production de se démarquer de l'horizon d'attente du genre. Cette scène est continuellement mise en avant par la production comme la monstration exceptionnelle

¹⁴³ Cette réflexion est notamment reprise par Tasker et Steeberg, *op.cit.* p. 173

¹⁴⁴ PURSE, Lisa, *Contemporary Action Cinema*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2011, p. 81
« *positioning of powerful women in an explicitly [...] fantastical setting is a desire to set the potentially culturally disturbing possibility of female agency and physical power at a distance from our everyday contemporary reality* »

d'un processus d'*empowerment* féminin dans un œuvre télévisuelle grand public. Le *showrunner* D.B. Weiss écrit ainsi dans le livre-compagnon de la série :

« *Il y a plein d'opportunités pour des jeunes femmes d'être effrayées, abusées et terrorisées au cinéma et à la télévision, mais il n'y a virtuellement aucun rôle qui les fait marcher au cœur du feu (littéralement ou autrement) et ressortir de l'autre côté comme leader et guerrière avec un sang-froid et une force venue d'un autre monde*¹⁴⁵ ».

Il semblerait que l'évolution de Daenerys agisse comme une sorte de caution féministe pour les *showrunners*, qui permet de promouvoir dans les campagnes *marketing* un personnage féminin luttant pour acquérir une véritable *agency* subversive dans un univers patriarcal et sexiste. Le choix des mots du *showrunner* est ici particulièrement important : l'*empowerment* de Daenerys, « *venu d'un autre monde* », est moins un processus de construction de l'encapacitation du personnage qu'une utilisation de pouvoirs surnaturels innés, sur lesquels elle n'a aucune prise. Si ceux-ci sont effectivement révélés comme puissance d'agir dans le bûcher, au spectateur et à Daenerys, ils n'en sont pas moins complètement indépendants de sa volonté.

Cette exhibition de marqueurs génériques de *fantasy* comme source d'*empowerment* de Daenerys est reprise, de manière quasi similaire dans l'épisode *Book of the Stranger* (saison 6, épisode 4) pour renouveler son pouvoir sur les tribus *dothrakis* restantes. Certes, cette scène souligne la capacité de Daenerys à survivre et à triompher seule sans l'atout majeur que sont ses dragons, mais sa puissance d'agir repose entièrement sur son superpouvoir inné d'immunité au feu. Cette dépendance à un élément de *fantasy* est paradoxalement renforcée par le champ lexical utilisé par les acteurs (Emilia Clarke, Iain Glen et Michael Huisman) en commentaire de cette scène dans la version DVD, puisqu'ils soulignent la force du personnage par son statut de « *déesse [...] réincarnée*¹⁴⁶ ».

¹⁴⁵ COGMAN Bryan, *Dans les Couloirs de Game of Thrones*, Paris, Huggin & Muninn, 2012, p. 155

¹⁴⁶ COLBERT, Annie, « Emilia Clarke fans the flames for Daenerys' ascension to the Iron Throne », *Mashable*, 2016, <http://mashable.com/2016/05/16/emilia-clarke-fire/#4Q4g64Jr8Pqw>, consulté le 26/10/17, « *she doesn't need dragons to be the leader and warrior that she is* ».



*Scène finale de la saison 1.
Naissance des dragons, renaissance de Daenerys (Emilia Clarke).
Fire and Blood (saison 1 épisode 10), 45min 18- 51 min 28*



*Daenerys Targaryen (Emilia Clarke) en déesse apocalyptique,
soumettant le peuple dothraki par son super-pouvoir inné.
Book of the Stranger (saison 6, épisode 4), 50 min 39 - 57min 18*

De manière surprenante, les médias spécialisés *pop culture*, qui se revendiquent pourtant d'une approche « féministe », tendent à interpréter cette scène dans une lecture hégémonique. C'est par exemple le cas des sites *Konbini*¹⁴⁷ ou de *Bustle*, où la journaliste Kelly Schremph écrit : « *mais ce n'est pas devant son corps que tout le monde est en admiration. C'est l'acte en lui-même, la preuve qu'elle peut marcher dans les flammes sans être brûlée. La preuve qu'elle peut affronter de véritables soldats et être la dernière encore debout. La preuve qu'elle est la véritable dirigeante dont le peuple de Vaes Dothrak a besoin*¹⁴⁸ ». Elle reprend ainsi très précisément l'argumentaire de la campagne promotionnelle de la production : il s'agirait d'une scène d'*empowerment* par la *fantasy* qui viendrait contrebalancer les polémiques sur le sexisme des monstrations du corps nu de Daenerys. Cet accueil critique favorable renvoie ainsi au propos de Tolmie sur l'incohérence d'une encapacitation féminine indépendante de son *agency* propre : « *l'audience est intéressée à chaque fois que les dieux accordent à une fille commune un don peu commun*¹⁴⁹ ».

Toutefois, les espaces discursifs que sont les forums et blogs de fans montrent une déconstruction très précise de cet argumentaire, et une critique virulente du discours véhiculé par ces deux scènes quasi-identiques. Sur le très spécialisé forum *Watchers on the Wall*, un fan écrit ainsi :

« *Je vois beaucoup de gens appeler 'empowerment' de Dany des choses qui sont complètement hors de son contrôle, comme être 'imbrûlable' (une caractéristique inhérente à sa lignée), ou commander des dragons (qu'on lui a*

¹⁴⁷ OLITÉ, Marion, « Les femmes prennent-elles vraiment le pouvoir dans Game of Thrones ? », *Konbini*, 2016, <http://biiinge.konbini.com/series/les-femmes-prennent-le-pouvoir-dans-game-thrones/>, consulté le 05/03/18

¹⁴⁸ SCHREMPH, Kelly, « Daenerys Setting The Dothraki On Fire Was 'Game Of Thrones' Most Empowering Use Of Female Nudity », *Bustle*, 2016, <https://www.bustle.com/articles/160949-daenerys-setting-the-dothraki-on-fire-was-game-of-thrones-most-empowering-use-of-female-nudity>, consulté le 04/03/18 « *But, it's not her body that everyone is in awe at. It's the act itself, proof that she can walk in the flames without getting burned. Proof that she can take on fully grown soldiers and be the only one left standing. Proof that she is the true ruler the people of Vaes Dothrak need* ».

¹⁴⁹ TOLMIE, Jane, *op.cit.*, p.147, « *the audience is interested whenever the gods grant a common girl uncommon gifts* ».

*donnés comme cadeaux). Pour moi c'est contre-productif. Ils disent que sa seule capacité ou source de pouvoir est la chance ou des choses que des hommes lui ont données*¹⁵⁰ »

Ce fan souligne l'incohérence d'éléments de *fantasy* qui ne seraient pas construits ou appris, mais au contraire existeraient en amont du personnage féminin. En effet, dans une justification stéréotypée *fantasy*, le pouvoir d'inflammabilité de Daenerys découle de sa lignée familiale : le récit expose que les Targaryens sont des incarnations humaines des dragons, et sont donc immunisés au feu. Ce marqueur générique est présent dès la première scène de Daenerys (*Winter is Coming*, saison 1 épisode 1), où elle affirme ne pas sentir la chaleur de son bain bouillant à sa servante apeurée¹⁵¹. Si ce motif est progressivement amené dans le récit pour le spectateur, il ne constitue toutefois pas un apprentissage pour le personnage de Daenerys, puisqu'elle a intégré de manière inconsciente ce pouvoir inné. Le procédé est dénoncé par les fans de la première heure des romans¹⁵² dans lesquels l'immunité de Daenerys y est explicitement décrite comme ambiguë, miraculeuse, et ne se révèle surtout que dans l'unique scène du bûcher funéraire de Khal Drogo. Ces lectures s'ancrent certes dans une critique négative récurrente des changements introduits par le processus d'adaptation, mais elles soulignent l'incohérence d'un *empowerment* inné et indépendant de la volonté du personnage dans la série ; elles rejoignent en cela un certain nombre de critiques sur le traitement superficiel de l'*empowerment* des super-héroïnes au cinéma, formulées dans des espaces discursifs spécialisés¹⁵³.

¹⁵⁰ « Not Littlefinger », « Dany Villain ? Savior ? Something Else », *Watchers on the Wall*, 21/07/17, <http://forum.watchersonthewall.com/viewtopic.php?t=112>, consulté le 26/10/17, « *I see a lot of people call Dany's "empowerment" are things that are completely out of her control, such as being "unburnt" (an inherent trait of hers due to her bloodline) or her commanding dragons (given to her as a gift.) To me, it's counterproductive. They're saying that her only ability or source of power is through luck or things that men have given her* ».

¹⁵¹ La scène illustre la page de couverture de ce mémoire de recherche.

¹⁵² PRAKASH, Neha, « 'Game of Thrones' fans are furious that HBO changed a significant Daenerys Targaryen detail », *Mashable.com*, 2016, <http://mashable.com/2016/05/16/daenerys-targaryen-unburnt-details/#mImxdmi7yGqn>, consulté le 26/10/17

¹⁵³ GASQUEZ, ANABELLE, *op.cit.*

b) Une mise en échec de l'encapacitation féminine

Toutefois, l'encapacitation et l'autonomisation des personnages féminins, jusque alors dépendants d'éléments de *fantasy* spécifiques, se révèlent opérer d'une manière différente à partir de la saison 7. Diffusée entre juillet et août 2017, celle-ci marque un basculement du récit vers une *fantasy* spectaculaire, notamment permis par l'augmentation considérable du budget de la série¹⁵⁴. Cette évolution est particulièrement visible dans l'épisode *The Spoils of War* (saison 7 épisode 4), où Daenerys et un de ses dragons écrasent l'armée dirigée par Jaime Lannister et ses vassaux. Cette scène est importante puisqu'elle dévoile la présence des dragons à Westeros, leur apparente invincibilité rendant crédible et probable la revendication du trône par Daenerys. La séquence est notablement mise en scène par des choix cinématographiques de *blockbuster* spectaculaire, renvoyant notamment aux batailles du *Lord of The Rings* de Peter Jackson. Le réalisateur Matt Shakman n'hésite pas à aligner les superlatifs historiques¹⁵⁵ (Pompéi, armes atomiques, napalm) pour signifier l'impact des éléments de *fantasy* que sont les dragons dans une bataille qui est, elle, vécue par le personnage de Jaime Lannister, ancré au sol et au réel. Au-delà de la monstration de *fantasy* martiale désormais récurrente dans le récit, il y a bel et bien une exaltation de l'*empowerment* de Daenerys, : capable de maîtriser ses dragons à la perfection, elle engage le combat au bon moment, conduit la bataille et sa maîtrise est telle qu'elle est en mesure d'être protégée de Jaime Lannister *in extremis*.

Cette démonstration de force semble à première vue continuer dans l'épisode *Beyond The Wall* (saison 7 épisode 6), dans lequel Jon Snow et ses frères d'armes, piégés au-delà du Mur, sont secourus par Daenerys et ses dragons. Jusqu'alors, ceux-ci n'avaient subi que des blessures mineures aux mains d'adversaires humains, et leur invincibilité semblait être acquise aux yeux du spectateur. Dans une scène de pure *fantasy* opposant deux créatures fantastiques aux capacités surnaturelles, le *Nightking* tue l'un des dragons

¹⁵⁴ BOWMAN Sabien, « How Much Does Game of Thrones Cost to Make ? The Answer Will Blow Your Hair Back », *PopSugar*, 2017, <https://www.popsugar.com/entertainment/How-Much-Does-Game-Thrones-Cost-Make-43933426>, consulté le 24/03/18

¹⁵⁵ HOLLOWAY Daniel, « 'Game of Thrones' Director: Loot Train Battle Inspired by Atom Bomb, Pompei », *Variety*, 2017, <http://variety.com/2017/tv/news/game-of-thrones-loot-train-battle-1202518106/>, consulté le 14/03/18

de Daenerys à l'aide d'une lance de glace, avant de ressusciter son cadavre à la fin de l'épisode. Cette scène est particulièrement importante puisqu'elle montre pour la première fois un échec des capacités fantastiques de Daenerys que sont ses dragons, propres à son *empowerment*. Plus encore, cette défaite est le fait d'un personnage certes masculin, mais aussi et surtout qui incarne le mal absolu : il est muet, mystérieux, terrifiant. Cette mise en échec de l'élément clef de sa puissance d'agir laisse donc en suspens le devenir du personnage : s'il ne fait aucun doute que la dernière saison de *Game of Thrones*, au vu de son budget prévisionnel, s'ancrera dans un récit de *fantasy* assumé, on peut néanmoins penser que l'échec final de Daenerys dans cette saison 7 amorce une remise en question d'importance de l'*empowerment* du personnage.

Dans une perspective plus radicale, ce procédé narratif est également à l'œuvre dans le personnage de la prêtresse Mélisandre d'Ashai. En effet, celle-ci n'existait jusqu'alors que par et pour ses capacités surnaturelles (accouchement démoniaque, visions prophétiques) mises au service du prétendant au trône Stannis Baratheon dans les saisons 2 à 5. La mort de ce dernier après sa défaite militaire contre Ramsay Bolton est entièrement du fait de Mélisandre qui l'a poussé au combat, confiante en ses visions jusque alors infaillibles. L'échec inexplicable de ce pouvoir fantastique est d'autant plus aggravé qu'il a nécessité un sacrifice inutile : la princesse Shireen Baratheon a été immolée par Mélisandre afin de prédire la victoire. Cette impuissance soudaine est lourde de conséquences, puisqu'elle perdure dans la saison 7 à travers deux autres graves échecs : d'une part, Mélisandre se montre incapable de convertir Daenerys à sa religion et de lui faire entendre ses prophéties, désormais connues comme faillibles ; d'autre part, la dénonciation des meurtres nécessaires à ses pouvoirs dans les saisons précédentes, dévoilés par Davos Seaworth et Varys, conduit à son exil définitif dans l'épisode *The Queen's Justice* (saison 7 épisode 3). La présence du personnage reposant entièrement sur son aura de magicienne religieuse fanatique, la disparition de ce pouvoir inhérent à la *fantasy* justifie donc la disparition définitive du personnage.

On notera des similitudes importantes dans les récits des personnages de Mélisandre et Daenerys dans cette saison 7 : l'une comme l'autre voient, pour la première fois l'échec des capacités fantastiques infaillibles sur lesquelles reposaient leur accession au pouvoir. Là où Mélisandre disparaît radicalement de la diégèse, le devenir du personnage de Daenerys est laissée en suspens en attendant la dernière saison.

c) Cersei Lannister et Arya Stark dans la saison 7 : *empowerment* ou *dé-empowerment* ?

À l'inverse de l'échec brutal des personnages de Daenerys et Mélisandre, plusieurs autres femmes du récit se sont progressivement et volontairement éloignées des éléments fantastiques qui étaient au cœur de leur processus d'*empowerment* des saisons précédentes. C'est notamment le cas de Cersei Lannister, dont la volonté de gouverner seule était contrecarrée par son père Tywin, son frère Tyrion, ses fils Joffrey et Tommen, et par l'influence grandissante de la famille Tyrell sur ces derniers. Le passage de son statut de régente sans pouvoir réel à celui de reine couronnée constituait le retournement de situation du dernier épisode de la saison 6 : elle faisait exploser ses rivaux grâce au *wildfire* dont elle avait secrètement ordonné la fabrication. Tant dans son traitement visuel que dans les explications diégétiques de sa fabrication (un secret jalousement gardé d'une guilde mystique), le *wildfire* est traité comme un élément de pure *fantasy* qui renvoie au feu des dragons de Daenerys, plutôt que comme un élément réaliste s'inspirant de l'authentique feu grégeois.



*Destruction de King's Landing par le wildfire de Cersei (Lena Headey)
Un choix de traitement visuel de pure fantasy.
The Winds of Winter (saison 6 épisode 10), 10 min 12 – 18 min 10*

Cet ancrage dans cadre fantastique est ainsi particulièrement souligné dans le récit par la fascination obsessionnelle de Cersei pour le *wildfire*, de nombreux fans y voyant un lien

avec le Roi Fou Aerys Targaryen persuadé d'y être immunisé¹⁵⁶, dont Cersei serait une réincarnation. Ce recours à un élément diégétiquement et visuellement irréel est central dans l'accession au pouvoir de Cersei, puisqu'il lui permet d'éliminer directement la famille Tyrell, indirectement son fils Tommen qui se suicide par chagrin, et d'accéder au trône avec une réelle autonomie politique. Par ailleurs, son accession au pouvoir est également permise par l'impossibilité de lui nuire physiquement : sa protection est assurée par Robert Strong, c'est-à-dire le corps de Gregor Clegane, tué par Oberyn Martell dans l'épisode *The Mountain and the Viper* (saison 4 épisode 8) et ressuscité sous forme de mort-vivant par Qyburn (également responsable de la fabrication du *wildfire*). Les marqueurs génériques de *fantasy* que sont son invincibilité physique, sa force surhumaine et son visage cadavérique sont ainsi montrés dans de nombreuses scènes. Cette nouvelle sécurité physique sans failles et sa capacité à éliminer radicalement ses rivaux opèrent dans une même logique, celle de contrer les limitations que sa place d'épouse battue par Robert Baratheon ou de fille impuissante face au patriarcat de Tywin lui ont imposées depuis le début du récit. Ils sont, comme l'écrit Laura Hudson « *un acte à la fois de vengeance et d'auto-préservation par quelqu'un qui a systématiquement été dépouillé de sa dignité, de son pouvoir, et de sa confiance en les gens autour d'elle*¹⁵⁷ ». Les procédés qui permettent à Cersei d'arriver sur le trône et d'y exercer son pouvoir opèrent donc bien dans une logique diégétique, visuelle et discursive de *fantasy*.

Pourtant, à la toute fin de la saison 7, son personnage exprime une forme de renoncement à ces mêmes capacités fantastiques dans deux scènes centrales de l'épisode *The Winds of Winter* (saison 7 épisode 7) : par deux fois elle réprime ses pulsions meurtrières, et empêche Robert Strong de tuer son frère Tyrion dont elle a pourtant juré la mort, et son autre frère Jaime qui l'abandonne et se rallie au Nord. De plus, la mort de Cersei est déjà connue comme un stéréotype typique de la *fantasy* : dans la scène d'ouverture de la saison 5, un *flashback* nous apprend une prophétie formulée par une sorcière à la jeune Cersei selon laquelle elle serait remplacée par une « *autre reine, plus*

¹⁵⁶ ATKINSON, Sophie, « Daenerys Can't Be The Mad Queen On 'Game Of Thrones' Because Cersei Already Has That Covered », *Bustle*, 2017, <https://www.bustle.com/p/daenerys-cant-be-the-mad-queen-on-game-of-thrones-because-cersei-already-has-that-covered-76432>, consulté le 02/03/18

¹⁵⁷ HUDSON, Laura. « In Defense of Cersei Lannister », *Vulture*, 2017, <http://www.vulture.com/2017/07/cersei-lannister-a-defense-game-of-thrones.html>, « *is an act of both vengeance and self-preservation by someone who has been systematically stripped of her dignity, power, and trust in the people around her.* »

jeune plus belle », dont il ne fait aucun doute qu'il s'agit de Daenerys. Malgré cela, Cersei réprime sa volonté d'assassiner Daenerys, manifeste des capacités d'écoute et de compréhension envers elle, et engage des négociations semblerait-il pacifiques. On peut ainsi observer une évolution bien réelle du personnage dans ses relations avec les autres femmes, ne reproduisant pas le schéma stéréotypé de sa haine envers Margaery Tyrell, laquelle était notamment dénoncé par un fan : « *elle en vient à ressembler de manière frappante à l'un des reines maléfiques les plus connues de tous les temps, la belle-mère de Blanche Neige. Tout comme le miroir magique inspira à la belle-mère anonyme le meurtre de Blanche-Neige, Maggy la Grenouille met Cersei en chasse d'une reine plus jeune et plus belle qui sera sa perte*¹⁵⁸ ». On constate donc un éloignement progressif du stéréotype de reine maléfique et sanguinaire, qui caractérisait l'*empowerment* de Cersei comme seule possibilité de s'affirmer comme femme de pouvoir dans un univers structurellement patriarcal, ce qui semble rencontrer un accueil unanime parmi les fans de la série¹⁵⁹.

À l'heure où *Game of Thrones* bascule dans un récit assumé de *fantasy*, un paradoxal abandon progressif d'éléments stéréotypés du genre est également à l'œuvre dans l'évolution du personnage d'Arya Stark. La scène d'ouverture morbide de la saison 7 montre sa vengeance contre la maison Frey, responsable du massacre de sa famille dans le traumatisant épisode *Red Wedding* (saison 3 épisode 9). Toutefois, cette vengeance passe par sa capacité surnaturelle à usurper l'identité de Walder Frey aux yeux de sa famille, ce dont le spectateur a pleinement conscience : Walder Frey est effectivement mort dans l'épisode final de la saison 6 (*The Winds of Winter*, saison 6 épisode 10), assassiné par la même Arya Stark. Paradoxalement, aucune goutte de sang ou scène de scalp, qui aurait pourtant pleinement eu sa place parmi la violence de la série, n'est montrée, préservant le mystère et l'aspect surnaturel de la faculté de mimétisme du personnage. Pourtant, ces éléments de *fantasy* qui caractérisent l'autonomisation et la puissance d'agir d'Arya sont progressivement démystifiés au cours des épisodes suivants.

¹⁵⁸ « Petra », *op.cit.*, « *she's come to bear a striking resemblance to one of the best known evil queens of all time, Snow White's stepmother. Just as the magic mirror inspired the unnamed stepmother to kill Snow White, so Maggy the Frog set Cersei on the hunt for the younger and more beautiful queen who would be her undoing.* »

¹⁵⁹ OLITÉ Marion, « Merci à Cersei Lannister d'avoir sauvé la saison 7 de *Game of Thrones* », *Konbini*, 2017 <http://biiinge.konbini.com/series/cersei-lannister-saison7-game-of-thrones/>, consulté le 03/03/18

Ses capacités martiales jusqu'alors soupçonnées mais invisibles à l'écran sont dévoilées pendant son duel d'entraînement avec Brienne de Tarth (*The Spoils of War*, saison 7 épisode 4), sans pour autant dévoiler leur origine mystique à la curiosité de Brienne. Plus encore, les soupçons de Sansa sur l'allégeance de sa sœur l'amènent à fouiller ses affaires et découvrir, en même temps que le spectateur, les masques dont elle se sert pour commettre ses meurtres (*Beyond the Wall*, saison 7 épisode 6). Arya était jusque alors montrée capable d'imiter à la perfection l'identité de ses victimes, notamment leur voix et leur taille, ce que le spectateur acceptait implicitement par le contexte fantastique du récit. Toutefois, la découverte par Sansa des masques, de réels éléments de déguisement imitant les visages des victimes, désamorce le traitement de fantastique et l'artifice de mise en scène du mimétisme parfait, qui disparaît entièrement du récit par la suite.



*Affiche promotionnelle de la saison 6.
Multiplicité et motifs visuels comme marqueurs
génériques de fantasy.*



Sansa (Sophie Turner) découvre les « visages » de sa sœur. Désacralisation des facultés de mimétisme d'Arya (Maisie Williams) en simples déguisement.
The Dragon and the Wolf (saison 7 épisode 7), 00 57 min 20 sec – 1h 01min 01 sec

La désacralisation des pouvoirs magiques de *fantasy* d'Arya est concrétisée lors de la scène du meurtre de Petyr « Littlefinger » Baelish dans l'épisode *The Dragon and the Wolf* (saison 7 épisode 7), orchestré par les sœurs Stark pour venger la mort de leur famille dont Littlefinger est directement responsable¹⁶⁰. Celui-ci est tué en public pour marquer les esprits, comme pour Walder Frey, mais Arya exécute ici la sentence sous son vrai visage, en plus de le faire aux yeux de tous les vassaux Stark. Alors que l'artifice du mimétisme mettait le spectateur dans la confiance, l'abandon du traitement *fantasy* du mode opératoire d'Arya le prend ici complètement par surprise, dans un procédé d'identification avec la surprise de Littlefinger. Plus encore, c'est le premier assassinat qu'Arya commet sur ordre de sa sœur, et non pour elle-même, se dédouanant pour la première fois de son double rôle de juge et bourreau construit par son isolement narratif. La saison 7 dévoile donc progressivement les artifices de *fantasy* de son personnage au spectateur par le biais des scènes avec Brienne et Sansa, ramenant ses capacités dans une monstration réaliste. Cette désacralisation est d'autant plus importante qu'elle éloigne Arya du stéréotype de *tomboy* solitaire qui caractérisait son encapacitation¹⁶¹, et permet l'amorce d'une sororité entre les sœurs Stark, que tout semblait pourtant opposer.

¹⁶⁰ Le récit dévoile ainsi Littlefinger en manipulateur des maisons Lannister et Stark, et en responsable direct de la guerre débutée dans la saison 1.

¹⁶¹ TASKER Yvonne & STEENBERG Lindsay, *op.cit.* p. 182-185

Cette réécriture dans la saison 7 des personnages de Cersei Lannister et Arya Stark ne constitue pas pour autant un dé-*empowerment*, c'est-à-dire une perte de l'*agency*, mais au contraire une faculté à évoluer par l'abandon progressif des éléments de *fantasy* qui ont conduit à leur *empowerment*. Ce n'est pas non plus un dépouillement de ce qui fait des personnages des femmes « fortes » au pouvoir, mais un renforcement de ce même statut par l'apprentissage de l'abnégation et de l'humilité qui désamorce leurs stéréotypes respectifs de reine maléfique et de *tomboy* solitaire. Si les éléments caractéristiques de l'*empowerment* féminin (pouvoir magiques de mimétisme et d'immunité au feu, dragons, *wildfire*) sont centraux dans la constitution du cadre fantastique du récit, on observe paradoxalement un abandon progressif de ces capacités lors du basculement de la saison 7 dans un registre de pure *fantasy*. Dans la perspective de la thèse de Lisa Purse (mise à distance du potentiel subversif de l'*agency* féminine par le cadre fantastique du récit) il s'avère que cet abandon amorce bien un sous-texte subversif dans la capacité des personnages féminins à se maintenir dans une position de pouvoir autonome en délaissant les éléments surnaturels qui garantissaient leur *agency*.

B) Des relations interpersonnelles et inter-féminines sacrifiées

Si l'*empowerment* individuel des personnages féminins ne bouleverse pas la structure du pouvoir fondamentalement patriarcale, leur puissance d'agir est donc contrainte d'opérer dans certaines limites et à un certain prix. L'acquisition d'une puissance d'agir par certains personnages féminins passe également par leur appropriation d'outils génériquement normés comme masculins (notamment les armes et armures), introduisant une nouvelle configuration du concept de femme « forte » dans son rapport au pouvoir. Cette masculinisation est source d'un rejet violent de la féminité des personnages, qui se caractérise notamment par l'adoption paradoxale d'une forme de misogynie, et la création de sororité problématiques.

1) Des performances de genre conflictuelles

a) Rejet de féminité et masculinisation de la puissance d'agir

Nous verrons comment les personnages de femmes guerrières que sont Brienne de Tarth, Arya Stark et Yara Greyjoy évoluent par leurs capacités martiales, qui passent par des outils (armes et armures) normés masculins. Leur *empowerment* signifie moins une subversion qu'une adoption des normes masculines, un rejet de féminité et l'adoption d'une misogynie.

Parmi ces trois personnages, seule Arya dispose d'un *background* expliquant ses capacités : elle est formée au maniement de l'épée par le braavosi Syrio Forel dans la saison 1, apprentissage dont elle affectionne le terme poétique et connoté féminin¹⁶² de « Danse de l'Eau¹⁶³ ». Son maître d'armes, puriste et exigeant, exige qu'elle s'affranchisse des limites genrées imposées par la structure patriarcale, lui déclarant « *Garçon ? Fille ? Tu es une épée, c'est tout*¹⁶⁴ » (*Lord Snow*, saison 1 épisode 3). Arya prend au mot ce conseil qui la conforte dans son mépris de sa sœur Sansa, qui est un

¹⁶² Au regard de la brutalité de l'instruction militaire masculine de personnages comme Jon Snow, Jaime Lannister ou Ver Gris.

¹⁶³ « *Water Dancing* ».

¹⁶⁴ « *Boy ? Girl ? You are a sword that is all.* »

stéréotype féminin ; son apprentissage signe le rejet inconscient de sa propre féminité, lequel est central à son identité¹⁶⁵. À l'inverse, les capacités de combattantes de Yara et Brienne restent inexplicables. Ce phénomène est souligné par la première apparition de Brienne à l'écran dans la saison 2 ; son heaume de tournoi et la rusticité de son armure la travestissent en chevalier masculin anonyme aux yeux de l'audience diégétique et spectatorielle (*What Is Dead May Never Die*, saison 2 épisode 3). Il est important de noter que, couplée à leurs statuts d'assassine (Arya), de combattante sans égal (Brienne) et de cheffe militaire accomplie (Yara), la compétence martiale de ces femmes n'est jamais remise en question. Elles sont en effet capables d'affronter seules des personnages masculins réputés pour leur brutalité et leurs victoires guerrières : Brienne humilie le commandant de la Garde Royale Jaime Lannister (*Dark Wings, Dark Words*, saison 3 épisode 2) et laisse le colosse *The Hound* pour mort (*The Children*, saison 4 épisode 10), Yara tient tête au sadique Ramsay Bolton (*The Laws of Gods and Men*, saison 4 épisode 6) et à son psychopathe oncle Euron Greyjoy (*Stormborn*, saison 7 épisode 2).

Cet *empowerment* égalitaire en termes de compétences martiales semble opérer par l'adoption de caractéristiques que le cinéma d'action accorde de manière normative aux personnages masculins : maîtrise physique du corps et réticence au langage¹⁶⁶. Ainsi, Frankel décrit ces femmes guerrières comme « *un idéal de la seconde vague féministe : dédiées à leur carrière et complètement indépendantes sans conjoint ou enfants, égale aux 'garçons', immunisées à l'amour ou à la sentimentalité [...] ces femmes ont toutes mis de côté toute trace de leur féminité pour rivaliser avec les hommes et s'épanouir dans un monde masculin*¹⁶⁷ ». La puissance d'agir masculinisée de ces personnages n'opère donc qu'au prix d'une indépendance, mais aussi d'un esseulement relationnel et narratif, conséquence de leur exceptionnalité. Le discours à l'œuvre derrière ces monstrations est ainsi commenté par la journaliste Jordan Lauf sur *Bustle* :

« *ce n'est pas faux d'appeler cette monstration de brutalité féminine féministe, en un sens. Il y a des véritables vertus à démontrer que les femmes*

¹⁶⁵ COGMAN Bryan, *op. cit.* p. 58

¹⁶⁶ NEALE Steve, *op. cit.*

¹⁶⁷ FRANKEL, Valerie Estelle, *op. cit.* p. 48, « *the warrior women are second-wave feminism's ideal : career focused and completely independent without spouse or children , equal to 'the boys', immune to love or softer emotions [...] these women have all cast aside all traces of femininity to compete with men and thrive in a man's world* ».

*peuvent être aussi fortes physiquement que The Hound [...] mais une partie de la raison pour laquelle ces femmes sont aussi géniales et semblent si nouvelles est qu'elles incarnent une masculinité traditionnelle – c'est seulement nouveau car ces traits sont possédés par une femme*¹⁶⁸ ».

La nouveauté revendiquée par la production est l'idée que les compétences martiales génériquement conçues comme norme de l'héroïsme masculin, qui permettent l'encapacitation dans un univers brutal et impitoyable, sont ici adoptées par des personnages féminins. La revendication de ce discours comme « féministe » fait d'autant plus sens qu'il exalte des actes de résistance féminine violents contre une structure de pouvoir qui reste majoritairement masculine ; la réception critique dithyrambique de la saison 7 semble confirmer l'efficacité de ce discours vantant des femmes « *badass*¹⁶⁹ ». Pourtant, il semblerait que ces femmes d'action portent en elles-mêmes une ambiguïté : leur quasi-invincibilité physique va de pair avec une moralité fondamentalement vertueuse, laquelle s'ancre dans une conception manichéenne du monde. Cette intraitabilité morale absolue, centrale dans le codage de ces femmes « fortes » et mise en avant dans le livre compagnon de la série¹⁷⁰, est soulignée par Frankel comme une incohérence dans une œuvre où l'ambiguïté morale et le non-manichéisme sont centraux : « *Brienne et Arya, les personnages masculinisés, sont merveilleusement fortes, grandes gueules, autoritaires et indépendantes. Elles se battront avec quiconque les prendra de haut ou menacera leurs acolytes plus faibles. Mais en cela elles deviennent aussi prévisibles, plus superficielles que complexes*¹⁷¹ ». Brienne, Arya et Yara s'avèrent en

¹⁶⁸ LAUF Jordan, « 'Game Of Thrones' Season 7 Is Feminist, But Only For One Kind Of Woman », *Bustle*, 2017, <https://www.bustle.com/p/game-of-thrones-season-7-is-feminist-but-only-for-one-kind-of-woman-70659>, consulté le 19/03/18, « *Game of Thrones* season 7« *It's not wrong to call this display of the range of female brutality feminist, in its own way. There is real value in demonstrating that women can be as physically strong as the Hound [...] but part of the reason these women are so awesome and feel so fresh is that they embody traditional masculinity — it's only novel because these traits are possessed by a woman* ».

¹⁶⁹ MEHTA MAITRI, « 9 Life Lessons From 'Game Of Thrones' Arya Stark, Because She's Pretty Much The Ultimate Badass », *Bustle*, 2015, <https://www.bustle.com/articles/79577-9-life-lessons-from-game-of-thrones-arya-stark-because-shes-pretty-much-the-ultimate-badass>, consulté le 20/08/03

¹⁷⁰ COGMAN Bryan, *op. cit.*, p. 58

¹⁷¹ FRANKEL Valerie Estelle, *op. cit.*, p. 42, « *Brienne and Arya, the masculinized characters, are delightfully strong, mouthy, assertive and self-reliant. They will battle anyone who talks down to them or*

effet être moins des personnages dotés d'une profondeur psychologique nécessaire à un récit cohérent et nuancé que des spectacles de femmes masculinisées. Elles s'inscrivent en cela dans le stéréotype des femmes « fortes » vendues comme attraction féministe dans des œuvres audiovisuelles de *fantasy*, dénoncé bien avant la sortie de *Game of Thrones* par Carina Chocano : « *Les personnages féminins forts* » sont un coup monté. Ils font référence à un démodé 'type fort et silencieux', type qui tolère très peu de pleurnicheries, hésitations, névroses, anxiétés, mélancolies ou tout autre trait de caractère ou faiblesse qui rendent un personnage imprévisible et humain¹⁷² ». Ce spectacle incohérent de femmes « badass » s'avère d'autant plus problématique dans son rapport au genre féminin en lui-même, rejeté lors de l'*empowerment*.

b) Adopter une forme de misogynie, conséquence de l'exceptionnalisme

Le rejet de toute féminité et l'adoption de caractéristiques normées masculines de l'*empowerment* d'Arya, Brienne et Yara semble également signifier l'adhésion à une forme de misogynie. Celle-ci est exprimée par les trois personnages à des moments différentes du récit. Dans un premier temps, une Arya Stark travestie en garçon manifeste dès la saison 2 son mépris du genre féminin auprès de Tywin Lannister, son mentor de circonstance. Alors que celui-ci s'étonne de l'attrait et des connaissances d'Arya sur les guerres passées, déclarant « *la plupart des filles sont plus intéressées par les vierges mignonnes des chansons, des jonquilles et des fleurs dans les cheveux*¹⁷³ », Arya le coupe en répondant sèchement « *la plupart des filles sont des idiotes*¹⁷⁴ » (A Man without Honor, saison 2 épisode 7). Si son rejet des activités diégétiquement et génériquement normées

threatens their weaker sidekicks. But as such they also become predictable, more cardboard than multifaceted. »

¹⁷² CHOCANO Carina, « Tough, Cold, Terse, Taciturn and Prone to Not Saying Goodbye When They Hang Up the Phone », *New York Times*, 2011, <http://www.nytimes.com/2011/07/03/magazine/a-plague-of-strong-female-characters.html>, consulté le 19/03/18, « *Strong women characters* » are a canard. They refer to the old-fashioned "strong, silent type," a type that tolerates very little blubbery, dithering, neuroticism, anxiety, melancholy or any other character flaw or weakness that makes a character unpredictable and human. »

¹⁷³ « *Most girls are more interested in the pretty maidens from the songs, jonquilles and flowers in the hairs* ».

¹⁷⁴ « *Most girls are idiots* ».

comme féminines est présent dès les premiers épisodes de la saison 1, c'est en revanche la première expression d'un mépris pour le genre féminin en lui-même, et non pour les limitations patriarcales qui lui sont imposées par des sphères de pouvoir masculines. Alors que l'*agency* d'Arya et son encapacitation sont encore très limitées (elle s'avère à plusieurs reprises incapables d'assassiner Tywin), elle manifeste d'ores et déjà une misogynie jusqu'alors exclusivement masculine.

Dans une attitude similaire, Brienne exprime dans la saison 3 une misogynie spontanée et violente pour rabaisser Jaime Lannister lors de sa captivité : alors que celui-ci se laisse mourir sous la torture et la douleur de son amputation, elle lui déclare « *vous pleurnichez, pleurez et abandonnez. On dirait une putain de femme!*¹⁷⁵ » (*And Now His Watch is Ended*, saison 3 épisode 4). Bien que Brienne mette à plusieurs reprises en échec des personnages masculins voulant monter leur supériorité martiale (Jaime Lannister, Sandor Clegane), elle semble avoir intégré le codage masculin de cette supériorité, au point d'en adopter la misogynie. Brienne exprime un mépris bien réel pour l'absence de résilience de Jaime, mais son choix de vocabulaire vise avant tout à le renvoyer à une faiblesse et un échec normé comme féminin. On peut d'ailleurs réfuter l'idée que Brienne manipulerait habilement la psychologie de Jaime éprouvée par les tortures, tant son manque de complexité psychologique la rend incapable de tels procédés. Toutefois, cette expression de misogynie semble belle et bien efficace puisqu'elle ravive la masculinité martiale de Jaime, l'incitant à surmonter ses souffrances dans la perspective d'une vengeance future.

Enfin, ce sentiment anti-féminin se retrouve également dans l'*empowerment* de Yara, puisqu'elle utilise régulièrement le mot « con¹⁷⁶ » pour qualifier son frère lors de ses discussions houleuses avec lui (notamment dans *The Prince of Winterfell*, saison 2 épisode 8). Bien qu'il soit entré dans le langage courant, rappelons que le mot désigne étymologiquement les parties génitales féminines, et c'est bien dans ce sens que Yara l'utilise pour insulter son frère. En présence de la dizaine d'hommes qui forment sa garde personnelle, Yara méprise ici ouvertement la masculinité défaillante de son frère, en le rabaisant par la misogynie en dessous de son statut de femme masculinisée.

¹⁷⁵ « *You whine and cry and quit. You sound like a bloody woman !* »

¹⁷⁶ « *Cunt* »

Bien que disjointes dans le récit et sans lien narratif direct, ces trois scènes montrent un traitement similaire de la psychologie des personnages d'Arya, Brienne et Yara : un rejet violent des caractéristiques génériquement et diégétiquement féminines auxquelles les personnages prétendent échapper, rejet qui transparait dans leurs dialogues par une attitude misogyne. Malgré leur statut de « femmes fortes », elles montrent combien elles ont intégré et adhéré aux normes sexistes de la structure du pouvoir, dans laquelle la masculinité signifierait combativité, vulgarité et pensée pragmatique, et la féminité lâcheté, abandon et attrait pour des éléments fantastiques stéréotypés. Comme l'écrit Frankel à propos de la misogynie de Brienne : « *La masculinité est action dans ce système, et la féminité parole et abandon. Dans ce cas, ce n'est pas une surprise que Brienne performe la masculinité*¹⁷⁷ ». Il semblerait que cette performance soit une conséquence de l'exceptionnalisme individuel qu'est l'*empowerment* de ces trois personnages féminins : leur encapacitation opère dans les limites d'un système de représentation où la domination patriarcale sur les sphères d'autorités et de décision restent inchangée et hégémonique. « *Les 'personnages féminins forts' sont des personnages féminins sans aucun genre. Quand les femmes ont le pouvoir, elles sont traitées comme des exceptions inhabituelles à la division des genres. Ainsi, la fille apprend qu'être masculin est supérieur*¹⁷⁸ ». Cette répartition binaire des rapports genrés implique donc certes un esseulement narratif de ces femmes d'action, mais aussi que l'exercice de leur puissance d'agir soit au détriment d'autres personnages féminins. Ce point est souligné par Rhiannon à propos de Brienne : « *L'histoire de Brienne est une adaptation d'un récit traditionnellement masculin, qui généralement écarte ou victimise les personnages féminins*¹⁷⁹ ».

De plus, il est important de noter que cette misogynie est spécifique à la série télévisée, laquelle prend le contrepied des romans de Martin : dans ceux-ci, Brienne

¹⁷⁷ FRANKEL Valerie Estelle, *op. cit.*, p. 172 « *Manliness is about action in this system, and feminity about talking and quitting. If this is the case, it's no surprise Brienne performs masculinity* ».

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 43 « *'strong female characters' are female characters with no gender at all. When women have power, they are treated as unusual exceptions to the gender divide. Thus the girl learns that being masculine is superior* ».

¹⁷⁹ RHIANNON, Thomas, « There are no true knights : Brienne of Tarth », *Feminist Fiction*, 2012, <https://www.feministfiction.com/blog/2012/06/28/there-are-no-true-knights-brienne-of-tarth>, consulté le 20/03/18, « *Brienne's story is an adaptation of a traditionally male narrative, one that usually sidelines or victimises female characters.* »

utilise le mot « lâche¹⁸⁰ » plutôt que l'expression « putain de femme » et conserve des caractéristiques normées féminines de naïveté et de romantisme, de la même manière que Yara¹⁸¹ ironise d'être insultée de « conne » par un homme, « *alors que c'est la seule partie d'une femme qu'ils apprécient*¹⁸² ». Ce changement radical renforce d'autant plus le traitement des femmes masculines au pouvoir comme un discours sexiste délibéré, comme le critique Thomas Rhiannon : « *Les scénaristes de la série semblent déterminés à éditer la série pour que toutes les femmes stéréotypées féminines semblent faibles et méritent le mépris. Les filles comme Arya, qui se battent pour rejeter leur féminité et devenir 'l'un des garçons' sont les seules qui sont véritablement fortes et dignes de respect*¹⁸³ ».

Toutefois, le terme de misogynie est à nuancer, particulièrement pour les personnages de Brienne et Yara : celles-ci ne détestent pas les femmes en elles-mêmes, mais méprisent des personnages (Jaime et Theon) dont la masculinité hégémonique est temporairement défaillante en les comparant à des femmes. Cette interaction est particulièrement problématique de par leur statut de femmes d'action : leur *empowerment* par la violence consiste à tenir tête et mettre en échec des personnages masculins dont elles méprisent la performance masculinité hégémonique, mais elles semblent moquer d'autant plus ces personnages masculins lorsqu'ils se trouvent dans une position de faiblesse normée féminine. Cette interaction problématique est ainsi mise en lumière par Rhiannon à propos de l'attitude de Brienne : « *Elle a d'une certaine manière mûri au-dessus de son genre, et elle blâme Jaime qui s'apitoie sur son sort et devient quelque*

¹⁸⁰ MARTIN George R.R., *A Storm of Swords (A Song of Ice and Fire)*, New York, Bantam Books, Mass Market Paperback, 2000, p. 415, « *Are you so craven ? [...] live, fight and take revenge.* »

¹⁸¹ Notons ici que le personnage de Yara dans la série est appelé Asha dans les romans.

¹⁸² MARTIN George R. R., *A Dance with Dragons (A Song of Ice and Fire)*, New York, Bantam Books, Mass Market Edition, 2013, p. 824 « *Cunt again? It was odd how men like Suggs used that word to demean women when it was the only part of a woman they valued.* »

¹⁸³ RHIANNON Thomas, « Are "Most Women Stupid" in Game of Thrones: The Prince of Winterfell? », *Feminist Fiction*, 2012, <https://www.feministfiction.com/blog/2012/05/22/do-most-women-suck-in-game-of-thrones-the-prince-of-winterfell>, consulté le 22/03/18, « *The show writers seem determined to edit the story so that all stereotypically feminine women seem weak and worthy of disdain. Girls, like Arya, who fight to throw off femininity and become "one of the boys," are the only ones who are really strong or worthy of respect.* »

*chose auquel même elle, en tant que femme, a réussi à échapper*¹⁸⁴ ». Plus qu'une amnésie de ces discriminations genrées, l'attitude de Brienne en est un contrecoup logique : elle manifeste un mépris pour l'échec de l'encapacitation individuelle de Jaime Lannister, là où son propre *empowerment* individuel opère malgré la structure de pouvoir patriarcale. En cela, son propos exprime surtout une haine de la performance de féminité posée de manière collective par la diégèse (lâcheté, abandon, souffrance), un schéma que le caractère exceptionnel et individuel de sa performance de femme d'action rejette et méprise.

Ce n'est donc pas faux de dénoncer, comme « Kylie », que « *le message 'féministe' [...] est que les femmes violentes sont encapacitées car la violence est respectée (et codée masculine), et apparemment le féminisme est quand une femme démontre qu'elle peut être comme des hommes approuvant le patriarcat*¹⁸⁵ ». Mais peut-être que la misogynie de ces personnages féminins est surtout un symptôme logique de la structure de pouvoir qui reste patriarcale et témoigne donc des limites discursives de l'individualisation de l'encapacitation féminine.

2) Des sororités problématiques

a) Des triangles relationnels qui détournent la puissance d'agir

En parallèle du traitement de ces femmes d'actions masculines, on observe également une tendance récurrente aux relations entre femmes construites sur des substrats de peur, de haine et/ou d'agressivité. Ces rapports conflictuels semblent avant tout naître de leur intérêt commun pour un personnage masculin vecteur de l'encapacitation. Certaines situations échappent certes à ce schéma narratif récurrent (par

¹⁸⁴ RHIANNON Thomas, « And Now his Watch is ended », *Feminist Fiction*, 2013, <https://www.feministfiction.com/blog/2013/04/23/game-of-thrones-and-now-his-watch-is-ended>, consulté le 19/03/18, « *Brienne is "not like other girls." She has somehow grown above her gender, and she berates Jaime for almost debasing himself and becoming something that even she, as an actual woman, managed to escape.* »

¹⁸⁵ « Kylie », « The Fallacy of GoT's Women on Top Part 3: Empowerment », *The Fandomentals*, 2016, <https://www.thefandomentals.com/sexism-and-s6-part-3/>, consulté le 22/03/18, « *The "feminist" message [...] was that violent women are empowered because violence is respected (and male-coded), and apparently feminism is when women demonstrate that they can be just like patriarchy-approved men* »

exemple l'amitié sans faille et platonique entre Daenerys et sa servante Missandei), mais ces relations conflictuelles constituent une conséquence logique de l'exceptionnalisme féminin. Si ce phénomène est peu perceptible dans la première et la dernière saison de la série, il est toutefois fondamental à la compréhension de l'*empowerment* féminin et l'accession au pouvoir de Cersei Lannister, Arya Stark et Sansa Stark.

Les trois personnages évoluent dans des intrigues et des rapports au pouvoir très différents, mais sont liés par un même procédé narratif : une confrontation avec un autre personnage féminin quasi similaire qui fait obstacle à leur *empowerment*. Ainsi, l'ascension au pouvoir de Cersei Lannister est caractérisée par l'affrontement politique avec sa rivale Margaery Tyrell (et dans une moindre mesure avec la matriarche Olenna Tyrell, sa mère) entre les saisons 2 et 6. L'enjeu central de ce conflit est la lutte d'influence autour des fils de Cersei, les rois Joffrey puis Tommen Baratheon/Lannister, que Margaery va l'un puis l'autre épouser. Si les deux femmes sont toutes deux sur-féminisées, c'est bien dans leurs capacités respectives à manipuler les souverains que leur rivalité opère : Cersei peine à se raccrocher au pouvoir par son statut de mère, que Margaery surmonte progressivement en satisfaisant les désirs sadiques de Joffrey et affectifs de Tommen. La jalousie de Cersei envers la beauté et la jeunesse de Margaery attise d'autant plus cette relation conflictuelle, qui renvoie à un horizon d'attente générique de conte de fées¹⁸⁶. Dans une perspective différente, l'apprentissage d'Arya auprès de la secte d'assassins des Sans-Visages (saisons 5 et 6) s'effectue dans une rivalité constante avec l'énigmatique *The Waif*¹⁸⁷, jeune femme sadique qui la rabaisse, la martyrise et la bat constamment. Ses motivations restent inconnues, notamment à cause de l'absence de relation amoureuse ou sexuelle qu'Arya viendrait menacer : les deux jeunes femmes n'entretiennent qu'une relation platonique avec leur mystérieux mentor mutuel Jaqen H'ghar. À la différence de la relation Cersei/Margaery teintée de contrôle maternel et de complexes œdipiens, la haine de *The Waif* pour Arya Stark ne trouve aucune justification diégétique, laissant supposer qu'elle ne serait motivée que par une attitude anti-femmes. Enfin, la relation entre Sansa Stark et sa servante de circonstance Myranda sous le joug de Ramsay Snow/Bolton à Winterfell n'est qu'insinuations et

¹⁸⁶ « Petra », *op. cit.*

¹⁸⁷ Devant la difficulté à traduire correctement le terme par « la clocharde » ou « la gamine des rues », nous utiliserons la version originale dans le corps du texte.

échanges de menaces de mort : Myranda, en tant qu'acolyte sadique et amante de Ramsay, hait ouvertement Sansa qui va lui être mariée de force. Ces événements occupent les saisons 4 à 6 de la série.

Ces relations problématiques entre femmes sont très peu commentées. L'unique discours sur ce sujet est une critique virulente sur le *Tumblr* « GoT Season 5 & Sexism: Part 5 » par l'auteurice du blog *The Fandomentals*. Cette fan dénonce ainsi :

« Ce stéréotype sexiste est basé sur l'hypothèse que les femmes sont toujours en compétition entre elles, parce que leur mode opératoire est basé sur l'obtention d'un homme. Avec la nécessité d'une hétérosexualité intime pour les compléter, l'attention exclusivement masculine devient leur but ultime, les dressant inévitablement contre d'autres femmes qui rivalisent pour la même chose. [...] Et bien sûr, les femmes ne sont pas assez matures pour sortir de cette dynamique¹⁸⁸ »

L'idée que cette compétition ait pour source un intérêt sexuel ou amoureux pour un même personnage masculin ne fonctionne que dans le cadre de la relation Sansa/Myranda, la première étant mariée de force à l'amant de la seconde. Néanmoins, ce procédé narratif s'avère particulièrement sexiste, au sens où ces deux femmes luttent pour obtenir les faveurs d'un personnage dont le sadisme et la tendance au viol leur est connue. En effet, Myranda a assimilé et s'est pliée aux perversions psychologiques et sexuelles de Ramsay pour lui plaire, soumission qu'elle revendique auprès de Sansa comme une forme légitime de pouvoir. Cette dernière lui répond « *Vous ne pouvez pas m'effrayer*¹⁸⁹ » exprimant par son *empowerment* sa capacité à affronter et endurer les mêmes souffrances que sa rivale, notamment le viol. « *C'était contre Myranda que Sansa s'est dressée sans être effrayée, et seulement Myranda : c'était son moment d'empowerment pour la saison. Dire à sa 'compétitrice' qu'elle était d'accord pour*

¹⁸⁸ « Kylie », « GoT Season 5 & Sexism: Part 5 », *Tumblr*, 2015, <http://gotgifsandmusings.tumblr.com/post/125213217952/got-season-5-sexism-part-5>, consulté le 17/03/18, « *This sexist trope is based on the assumption that women are always in competition with one another, because their mode of operation is based around getting a man. With intimate heterosexuality being needed to complete them, exclusive male attention becomes their ultimate goal, inherently pitting them against other women who are vying for the same thing. [...] And of course, women are not mature enough to snap out of this dynamic* ».

¹⁸⁹ « *I'm Sansa Stark of Winterfell. This is my home. You can't frighten me.* » (Unbent, Unbowed, Unbroken, saison 5 épisode 6)

*mourir*¹⁹⁰. » Cette relation implique donc que la puissance d’agir de ces femmes ne s’exprime que dans le cadre d’une rivalité perverse pour obtenir les faveurs d’un personnage masculin qu’elles savent sadique.

Les relations entre personnages féminins sont d’autant plus problématiques qu’elles s’avèrent irréconciliables : seule la mort de la rivale permet l’accession au pouvoir de Cersei, Arya et Sansa. Ainsi, Cersei n’accède au pouvoir qu’après avoir fait physiquement exploser Margaery et sa famille, Arya dévoile ses talents de combattante en tuant *The Waif*, et Sansa s’évade de Winterfell en défenestrant Myranda par l’intermédiaire de Theon Greyjoy. Ces deux derniers événements sont déterminants dans *l’empowerment* des personnages puisqu’ils amorcent le retour d’Arya à Westeros en pleine possession de ses capacités d’assassine mystique, et amorcent le règne futur de Sansa sur le Nord. L’idée que deux femmes de pouvoir ne puissent cohabiter est tacitement intégrée dans l’imaginaire du spectateur, comme en témoigne les nombreuses théories de fans sur les morts des femmes rivales¹⁹¹. Le caractère irréconciliable de ces rivalités est l’expression de l’exceptionnalisme féminin théorisé par Tolmie¹⁹² : un *empowerment* qui reste celui d’une individualité, et dans les limites d’une structure qui reste masculine et patriarcale. Cersei, Arya et Sansa ne peuvent donc acquérir le pouvoir qu’en éliminant leurs rivales dont *l’agency* menace leur individualité exceptionnelle. Notons que l’issue funeste de ces rivalités rejaille sur le personnage masculin au centre de celles-ci : Tommen se suicide en découvrant la mort de Margaery, Jaqen disparaît

¹⁹⁰ « Kylie », « GoT Season 5 & Sexism: Part 5 », *op. cit.*, « *It was Myranda that Sansa stood up to without being immediately cowed, and only Myranda; that was her moment of empowerment for the season. Telling her “competition” that she was okay dying* ».

¹⁹¹ PAIGE Rachel, « Will Cersei Kill Margaery On 'Game Of Thrones'? These Two Hate Eachother, So Yeah, They're Gonna Try », *Bustle*, 2015, <https://www.bustle.com/articles/78584-will-cersei-kill-margaery-on-game-of-thrones-these-two-hate-eachother-so-yeah-theyre-gonna>, consulté le 18/03/18

PRAKASH Nisha, « 'Game of Thrones' Arya-Waif fan theory will stick your brain with the pointy end », *Mashable*, 2016, <https://mashable.com/2016/06/06/arya-waif-game-of-thrones-theory/#XKXu3X1hrPqM>, consulté le 22/04/18,

URQUHART-WHITE Alaina, « This Theory About Arya Killing Cersei On 'Game Of Thrones' Would Fulfill The Valonqar Prophecy & Let Arya Cross A Name Off Her List », *Bustle*, 2017, <https://www.bustle.com/p/this-theory-about-arya-killing-cersei-on-game-of-thrones-would-fulfill-the-valonqar-prophecy-let-arya-cross-a-name-off-her-list-71516>, consulté le 22/04/18

¹⁹² TOLMIE Jane, *op. cit.*

pendant l'exil d'Arya, et Ramsay finit par être tué par Jon Snow/Stark, demi-frère de Sansa. Certes, ces femmes accèdent au pouvoir qu'elles convoitaient, mais ce succès ne se fait qu'au prix d'un esseulement narratif.

b) L'initiation sexuelle de Daenerys comme acceptation de normes patriarcales

Malgré l'isolement narratif global des femmes dans la diégèse, de rares moments de sororité existent dans le cadre très spécifique de l'initiation ou du jeu sexuel. La première de ces scènes prend place dans l'épisode *The Kingsroad* (saison 1 épisode 2), entre Daenerys et sa servante Doreah. Elle intervient à un moment clef du récit : c'est en effet la première scène montrant Daenerys après sa nuit de noces, où elle fut violée par Khal Drogo (*Winter is Coming*, saison 1 épisode 1). Dans un état apathique dû à la souffrance, elle est tirée de sa léthargie par sa servante Doreah, ancienne prostituée, qui lui enseigne comment satisfaire sexuellement un homme. Celle-ci lui explique la nécessité de prendre le dessus physiquement et psychologiquement sur Khal Drogo dans la sphère intime, afin de s'affirmer dans son rôle politique de femme de seigneur de guerre. Dans un dispositif ouvertement érotique (multitude de bougies, musique lancinante, couleurs chaudes et gros plans sur les visages), cette scène est la première monstration de sexe lesbien simulé de la saison 1, bien avant l'épisode de *sexposition* du bordel de Littlefinger. À l'inverse de cette dernière, l'initiation sexuelle de Daenerys par Doreah fut très bien reçue dans les médias généralistes, notamment dans *The Atlantic* :

« La scène dans la chambre à coucher la nuit dernière entre Daenerys et sa servante Doreah [...] à propos de prouesses sexuelles [...] est absolument essentielle au développement du personnage de Daenerys. De même que l'est l'ultime conseil de Doreah : « Êtes-vous une esclave Khaleesi ? Alors ne faites pas l'amour comme une esclave ». Plus tard dans la nuit, Daenerys insiste pour que Drogo la regarde dans les yeux alors qu'ils font l'amour, et pour la première fois, tous les deux semblent apprécier ça [...] ça représente la grandissante assurance et force intérieure de Daenerys¹⁹³. »

¹⁹³ MESLOW Scott, « 'Game of Thrones': Making Sense of All the Sex », *The Atlantic*, 2011, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/04/game-of-thrones-making-sense-of-all-the-sex/237759/>, consulté le 13/03/18, « Last night's bedroom scene between Daenerys and her handmaiden Doreah [...] about the sexual prowess [...] is absolutely essential to the development of Daenerys' character. So is Doreah's ultimate advice: "Are you a slave, Khaleesi? Then don't make love like a slave." Later that night, Daenerys insists that Drogo look at her face as they make love, and for the first time, both seem to enjoy it. [...] it depicts Daenerys' increasing confidence and inner strength ».

La scène est une étape importante de l’*empowerment* de Daenerys : son apprentissage sexuel auprès de Doreah lui permet de satisfaire sexuellement Khal Drogo, et d’assumer sa place d’épouse auprès de lui. Ce faisant, elle défie et s’oppose à son frère Viserys, qui était « *prêt à l’offrir à tout la tribu, chevaux compris*¹⁹⁴ » pour accéder au pouvoir. Cette domination sadique teintée d’inceste était mise en scène par le *male gaze* dès l’introduction des personnages dans l’épisode pilote, où Viserys forçait Daenerys à se déshabiller pour son propre plaisir¹⁹⁵. La première étape de l’encapacitation de Daenerys passe ainsi par une relation sexuelle lesbienne, fut-elle simulée ; elle est d’autant plus mise en valeur qu’elle se termine sur un plan montrant les œufs de dragons de Daenerys, qui seront à terme le véritable outil de son accession au pouvoir. On peut également noter que la décision soudaine de Daenerys de renverser Doreah et de prendre, à la surprise de sa servante, le dessus sur elle (et métaphoriquement sur Drogo), constitue la première décision qu’elle prend par elle-même. Ce dernier point est approuvé par des auteurs plus spécialisés tels que Schubart, qui voit en cette scène une encapacitation sexuelle amenant Daenerys à s’armer pour neutraliser la menace de viol qu’est Drogo : « *l’agency n’est pas donnée au héros, elle doit être gagnée [...] pour que Drogo aide Daenerys, elle doit d’abord se transformer elle-même, avant de le transformer lui*¹⁹⁶ ». Elle valorise ainsi la capacité de résilience du personnage, capable de transformer « *sa propre terreur en plaisir, qui deviendra plus tard un amour passionné*¹⁹⁷ ».

Toutefois, cette interprétation implique également une culpabilisation de la victime de viol qu’est Daenerys : pour survivre et acquérir sa puissance d’agir, elle doit prendre sur elle de se transformer pour exister et plaire à son violeur. Ce cheminement narratif est vivement dénoncé et critiqué dans le même ouvrage par Stéphanie Genz : « *l’exemple de Daenerys exemplifie non seulement qu’il est permis aux hommes de violer*

¹⁹⁴ La phrase prononcée par Viserys en VO est « *I would let his whole tribe fuck you, all 40 000 men and horses too.* » (*Winter is Coming*, saison 1 épisode 1)

¹⁹⁵ Cette scène est en couverture du présent travail de recherche.

¹⁹⁶ SCHUBART Rikke, « Woman with Dragons : Daenerys, Pride and Postfeminist Possibilities », dans *Women of Ice and Fire: Gender, ‘Game of Thrones’ and Multiple Media Engagements* de GJELSVIK, A. et SCHUBART, R. (Eds), New York, Bloomsbury, 2016, p. 116, « *agency is not given to the hero, it must be earned. [...] For Drogo to help Daenerys, she must transform herself first, then him next.* ».

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 114 « *her own terror into pleasure, which later still, becomes passionate love.* ».

*des femmes mais aussi que les femmes pourraient réellement aimer être utilisées et violentées. Aussi, le viol est sanctionné par le mariage, les femmes pourraient ne pas avoir d'autre choix que d'accepter leur victimisation et de trouver du plaisir dans leur objectification*¹⁹⁸. »

La scène montre d'autant plus une soumission à des normes systématiquement patriarcales qu'elle est écrite comme une transmission de savoir sexuel d'une femme expérimentée par son passé de prostituée à une jeune femme traumatisée par son viol. Cette sororité construite autour d'une initiation sexuelle lesbienne participe donc à un discours d'acceptation du viol, et du statut de femme objet nécessaire à l'*empowerment* féminin. Plus encore, l'ambiguïté du discours est présente dans le texte filmique lui-même, comme s'interroge Meslow Scott: « *Est-ce que Doreah, comme sa parabole semble l'indiquer, utilise son pouvoir sexuel pour gagner les faveurs de Daenerys ? Ou est-elle simplement en train de démontrer ce que l'inexpérimentée Daenerys a besoin de savoir pour surmonter la brutalité de Drogo ?*¹⁹⁹ ». La scène lesbienne d'initiation de Daenerys par Doreah agit certes comme une métaphore, mais implique également une reproduction de la domination masculine qu'exerce Drogo sur Daenerys. En cela, la première expression de la puissance d'agir de Daenerys est, dans une lecture directe, le fait de prendre le dessus sur un personnage féminin qui lui est subordonné. C'est donc dans un discours sexiste que s'ancre cette représentation de l'*empowerment* de Daenerys, qui s'exprime comme une prise de pouvoir sur les rares personnages qui lui sont subordonnés, mais également comme une acceptation et une soumission à son violeur Khal Drogo qui incarne les normes diégétiques patriarcales de *Game of Thrones*.

¹⁹⁸ GENZ, Stéphanie, « 'I'm not going to fight them, I'm going to fuck them' : sexist liberalism and gender (a)politics » dans *Game of Thrones*, dans *Women of Ice and Fire: Gender, 'Game of Thrones' and Multiple Media Engagements* de GJELSVIK, A. et SCHUBART, R. (Eds), New York, Bloomsbury, 2016, p. 249, « *Daenerys' model exemplifies that not only is it permissible for men to rape women but women might actually enjoy being used and violated. Also, as rape is sanctioned by marriage, women might have no choice but to embrace their victimization and find pleasure in objectification* ».

¹⁹⁹ MESLOW, Scott, *op.cit.* « *Is Doreah, as her parable might indicate, using her sexual power to win favor with Daenerys ? Is she merely demonstrating what the inexperienced Daenerys needs to know to overcome Drogo's brutality ?* »

c) Une humiliation problématique de la masculinité brisée de Theon Greyjoy

Dans une tout autre perspective, la scène entre Ellaria Sand et Yara Greyjoy dans l'épisode *Stormborn* (saison 7 épisode 2) est elle aussi significative du discours implicitement sexiste tenu par la production. Alors que les deux femmes semblaient n'être que des alliées de circonstance, unies par leur allégeance à Daenerys Targaryen, leur rapprochement relationnel se fait dans une démonstration mutuelle d'encapacitation sexuelle, amenée par des métaphores dialoguées. Elles finissent ainsi par s'embrasser sous le regard de Theon Greyjoy, forcé d'assister à la scène et moqué par les deux femmes en raison de son traumatisme émotionnel et physique : il est castré par Ramsay Bolton dans la saison 3 (*The Bear and the Maiden Fair*, saison 3 épisode 7). Le baiser d'Ellaria et Yara est vite interrompu par l'arrivée de la flotte d'Euron Greyjoy, qui engage la bataille, capture les deux femmes après avoir tué les enfants d'Ellaria Sand, et les livre à la torture de Cersei Lannister. La présence de Theon cantonné à son rôle d'observateur impuissant dans tous les sens du terme est très certainement voulue par la production pour désamorcer les polémiques sur le viol de Sansa dans la saison précédente en justifiant le *male gaze* de Theon. Notons que ce n'est pas la première scène lesbienne du personnage de Yara Greyjoy dont la bisexualité était déjà montrée dans la saison précédente (*The Broken Man*, saison 6 épisode 7 et *Battle of the Bastards*, saison 6 épisode 9), et qu'Ellaria renoue avec son statut de femme fatale au pouvoir, mis en parenthèse depuis la mort de son amant Oberyn Martell dans la saison 3 (*The Mountain and the Viper*, saison 3 épisode 8).

Ici, il ne s'agit pas d'initiation sexuelle puisque l'orientation sexuelle de Yara et d'Ellaria, déjà démontrée, semble également signifier leur compétence en la matière. Cet élément est d'abord mis en scène par la complicité mutuelle de Yara et Ellaria dans les métaphores dialoguées, mais est également codé dans le paratexte de la série. Ainsi, l'actrice Gemma Whelan affirme en interview que le baiser entre les deux personnages était absent du script, et résultait d'une improvisation complice entre les deux actrices²⁰⁰. Plus encore, sa volonté de brouiller la frontière entre son statut d'actrice « *très ouverte*

²⁰⁰ BENDIX Trish, « 'Game of Thrones' Actress Gemma Whelan: Yara's Same-Sex Kiss Was Improvised », *NBC News*, 2017, <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/game-thrones-actor-gemma-whelan-yara-s-same-sex-kiss-n787171>, consulté le 12/03/18

d'esprit et prête à faire tout ce que les scénaristes ont décidé de faire d'elles²⁰¹ » et son personnage sexuellement « *pas compliqué, prête à tout* » vise encore à mettre en valeur l'accomplissement sexuel de son personnage. Cette démonstration d'encapacitation sexuelle d'un personnage féminin fut très bien reçue dans les espaces discursifs se revendiquant pro-LGBT, comme *AfterEllen* qui loue la première monstration d'un « *agency féminine pour mettre la main sur une autre femme*²⁰² ». De la même manière, le court extrait présent dans un *trailer* de la saison 7 représentant ce baiser avait déjà rencontré un accueil critique favorable parmi le public de fans²⁰³. Toutefois, à la diffusion de l'épisode complet, la scène fut dénoncée dans les espaces discursifs se revendiquant féministes tels que *Bustle* comme un « *queerbait* », une « *manière de faire parler les gens, pas une manière d'augmenter la diversité des sexualités dans la série*²⁰⁴ ». De la même manière, Teresa Jusino dénonce dans *The Mary Sue* l'interruption de cette scène, qui fait place à une démonstration de masculinité militarisée, aboutit à la défaite des deux femmes, et amène la rédemption future de Theon²⁰⁵. Ainsi, là où la brièveté de la scène de séduction qui mène au baiser entre les deux femmes est justifié par la production comme une preuve de l'*empowerment* sexuel des personnages, sa réception dans les espaces discursifs spécialisés montre une même dénonciation que pour le procédé du « *female gaze* » : un discours faussement subversif, destiné à se (ré)concilier avec l'audimat hors de la norme masculine hétérosexuelle.

²⁰¹ *Ibid.* « *very open minded and up for whatever the script writers decide to do with her.* »

²⁰² STEINER Chelsea, « Meet Yara Greyjoy, The First Lesbian Character on "Game of Thrones" », *AfterEllen*, 2016, <http://www.afterellen.com/tv/490815-meet-yara-greyjoy-first-lesbian-character-game-thrones>, consulté le 12/03/18, « *We've never seen a woman of agency pursue other women.* »

²⁰³ HAMMOND Lakecia, « Who Are The Women Kissing In The 'Game Of Thrones' Season 7 Trailer? There's More Than War To Come », *Bustle*, 2017, <https://www.bustle.com/p/who-are-the-women-kissing-in-the-game-of-thrones-season-7-trailer-theres-more-than-war-to-come-60215>, consulté le 12/03/18

²⁰⁴ CARLIN Shannon, « Why Ellaria & Yara's Short-Lived Romance Is Insulting To 'Game Of Thrones' Fans », *Bustle*, 2017, <https://www.bustle.com/p/why-ellaria-yaras-short-lived-romance-is-insulting-to-game-of-thrones-fans-74221>, consulté le 12/03/18 « *Essentially, the kiss — both in the trailer and in the episode — seems like a way to get people talking, not a way to increase the show's diversity of sexualities* ».

²⁰⁵ JUSINO Teresa, « Checking In With *Game of Thrones*, Season 7: Got Sexism? », *The Mary Sue*, 2017, <https://www.themarysue.com/checking-in-with-game-of-thrones-season-7-got-sexism/>, consulté le 12/03/18

Si les critiques de *Bustle* et *The Mary Sue* sont cohérentes et pertinentes sur le discours véhiculé par cette scène, elles laissent de côté la manière dont celui-ci est véhiculé par le texte filmique. En effet, l'enjeu de cette scène n'est pas seulement de désamorcer les polémiques passées sur le *male gaze* en montrant à nouveau Theon Greyjoy en observateur impuissant : il s'agit également de prétendre se moquer de la masculinité hégémonique qu'exprimait le personnage avant ses tortures et mutilations de la saison 3. La première rencontre entre Yara et Theon Greyjoy montrait en effet ce dernier atouchant sexuellement sa sœur, dont il ignorait l'identité (*The Night Lands*, saison 2 épisode 2). Cette dernière jouait en cela de son *empowerment* sexuel pour humilier Theon, dont la masculinité hégémonique mais aussi la naïveté avaient été auparavant introduits dans plusieurs scènes de bordel dans la saison 1. Ainsi, cette humiliation de la masculinité de Theon Greyjoy par la séduction complice des deux femmes permet à la production de prétendre échapper, le temps d'une scène, à une *pensée straight*²⁰⁶ : le baiser entre Yara et Ellaria serait une manière de déstabiliser et de menacer l'hétérosexualité systémique de la série incarnée par Theon, et serait synonyme d'échappatoire à la domination patriarcale globale sur les femmes du récit. Il raccorde on ne peut mieux avec l'encapacitation, tant sexuelle que martiale des deux femmes, dont l'*agency* systématique a autorisé l'accession au pouvoir par plusieurs victoires militaires sur leurs adversaires masculins. Toutefois, ce procédé est problématique puisqu'il repose sur l'exclusion de l'action du personnage masculin qu'est Theon. Or, ce dernier ne représente plus une masculinité hégémonique sexiste, mais un personnage masculin brisé et castré, tant psychologiquement que physiquement, dont la puissance d'agir a été neutralisée. Il s'avère d'autant plus contradictoire que Yara, qui tente désespérément de le guérir de son traumatisme et de rétablir son *agency*, l'humilie de manière aussi perverse. De manière paradoxale, la sororité poreuse entre Yara et Ellaria ne semble donc opérer qu'en humiliant un personnage masculin impuissant, déjà neutralisé par la masculinité militarisée et sadique de Ramsay Bolton, dont elle semble reproduire la perversité au féminin.

²⁰⁶ WITTIG, Monique, *La Pensée Straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, p. 45-69



*Yara Greyjoy (Gemma Whelan) et Ellaria Sand (Indira Varma) moquant la masculinité brisée de Theon Greyjoy (Alfie Allen)
Stormborn (saison 7 épisode 2), 48 min 30 – 50min 05*



*Ramsay Bolton (Iwan Rheon) castrant Theon Greyjoy (Alfie Allen)
sous les yeux de ses prostituées
The Bear and the Maiden Fair (saison 3 épisode 7) 33min36-38 min 46*

Conclusion de partie

Si l'ensemble de ces configurations *d'empowerment* est mis en avant par la production comme un discours progressiste, celui-ci s'avère vite n'être qu'un argument marketing destiné à exploiter au mieux un contexte social marqué par la dénonciation grandissante des inégalités genrées de pouvoir. En effet, tant la distanciation fictionnelle induite par le cadre fantastique du récit que l'individualisation problématique de l'encapacitation des personnages féminins désamorcent toute interprétation ou réappropriation subversive, bien que la fin de la saison 7 semble mettre en place un abandon de cette configuration. L'accession progressive des femmes de *Game of Thrones* n'opère donc qu'au prix d'une soumission implicite aux normes sexistes de l'univers diégétique, rejoignant en cela le schéma patriarcal dénoncé dès 1963 par Betty Friedan en ces termes, toujours d'actualité : « *une femme est handicapée par son sexe, et handicape la société, soit en copiant servilement le modèle de progression de l'homme dans les professions, soit en refusant complètement de rivaliser avec l'homme*²⁰⁷. »

²⁰⁷ FRIEDAN Betty, *The Feminine Mystique*, Aylesbury, Penguin Books, 1963, p.329 « *a woman is handicapped by her sex, and handicaps society, either by slavishly copying the pattern of man's advance in the professions, or by refusing to compete with man at all* ».

Partie III : Le viol dans *Game of Thrones* comme symptôme d'une *rape culture* ?

L'omniprésence des violences sexuelles envers les personnages féminins de *Game of Thrones* est l'un des piliers de la revendication, par la production, du « réalisme » de l'univers diégétique. La diversité de ces scènes s'inscrit dans des configurations aux enjeux et messages très différents, mais leur réception délimite deux catégories distinctes : d'une part les monstrations polémiques, suscitant des réappropriations et réactions violentes de fans, à partir desquelles réagissent les différents acteurs de production; de l'autre des scènes passées quasi-inaperçues, uniquement commentées de manière partielle dans quelques ouvrages théoriques. Nous étudierons dans un premier temps comment les polémiques de ces premières scènes sont caractérisées par des réappropriations polarisées des ambiguïtés textuelles, puis comment les choix de mise en scène et de narration opérés dans les secondes scènes (« non-polémiques ») renvoient à des horizons d'attente familiers, qui expliquent l'absence de réaction négative. L'étude de ce binarisme dans la réception témoigne ainsi de la circulation d'un ensemble de « mythes » socialement construits autour de représentations médiatique du viol.

A) Une articulation incohérente entre texte filmique et discours post-diffusion

Les principales polémiques sur le traitement du viol dans *Game of Thrones* portent sur la conjonction de plusieurs éléments : usage de procédés visuels, sonores et de montages dans la mise en scène, contexte diégétique, importance dans l'évolution narrative des personnages. Cette partie abordera spécifiquement les trois scènes de viol les plus polémiques de la série, abondamment critiquées et analysées par l'audience active²⁰⁸ : celle de Daenerys Targaryen par son mari Khal Drogo dans les épisodes *Winter*

²⁰⁸ BAILEY Luke, « Fans Are Angry "Game Of Thrones" Added A Rape Scene Involving Sansa », *BuzzFeed*, 2015, https://www.buzzfeed.com/lukebailey/game-of-thrones?utm_term=.ogj52KM7lp#.cxWKra3j12, consulté le 12/08/18,

D'CUNHA Zenia, « After Game of Thrones airs controversial rape scene, fans threaten to boycott show », *FirePost*, 2015, <https://www.firstpost.com/entertainment/after-game-of-thrones-airs-controversial-rape-scene-fans-threaten-to-boycott-show-2252214.html>, consulté le 12/08/18

is Coming et *The Kingsroad* (saison 1 épisodes 1 et 2), de Cersei Lannister par son frère Jaime devant le cadavre de leur fils dans l'épisode *Breaker of Chains* (saison 4 épisode 3), et de Sansa Stark lors de sa nuit de noce avec Ramsay Bolton dans l'épisode *Unbent, Unbowed, Unbroken* (saison 5 épisode 6). Ma réflexion portera ainsi sur comment les interactions complexes entre le discours présent textuellement dans ces scènes, la justification de celui-ci par les sphères de production et les réappropriations de fans génèrent des discours ambigus, ambivalents et parfois incohérents dans des débats exacerbés.

1) Des procédés visuels polémiques

a) Une scène de viol « accidentelle » ?

La scène où Jaime Lannister, de retour de captivité, viole sa sœur Cersei au pied du cadavre de leur fils Joffrey, récemment décédé (*The Lion and the Rose*, saison 4 épisode 2) est rendue particulièrement problématique par l'incohérence entre les procédés visuels et de montage à l'œuvre dans le texte filmique, et leurs justifications contradictoires dans le paratexte de la série. L'action prend place lors de la veillée mortuaire du défunt, alors que les deux parents en deuil tentent de se reconforter mutuellement en s'embrassant langoureusement, réaffirmant leur amour incestueux après des mois d'éloignement forcé. Cersei saisit ce prétexte pour exercer un chantage émotionnel sur son frère en l'obligeant à assassiner Tyrion, qu'elle pense responsable de la mort de Joffrey ; cette tentative de manipulation suscite la colère de Jaime (« *Tu es une femme odieuse. Pourquoi les dieux m'ont il fait aimer une femme odieuse ?*²⁰⁹ »), attisée par la frustration sexuelle de sa captivité. Il s'empresse alors de plaquer violemment sa sœur contre la table où repose le cadavre de leur fils, lui immobilise le visage et déchire le bas de sa robe, avant de la mener au sol et de la pénétrer. Si Cersei répond dans un premier temps à son frère en l'embrassant à pleine bouche, son refus de consentir au sexe est particulièrement explicite, puisqu'elle manifeste 14 fois en quelques secondes son refus d'aller plus loin, en plein deuil et devant le cadavre de leur fils (« *Jaime pas ici s'il te plaît ... non ... ne ... ce n'est pas bien*²¹⁰ »). Ces protestations répétées ne suscitent

²⁰⁹ « *You're a hateful woman, why have the gods made me love a hateful woman ?* »

²¹⁰ « *Jaime not here please ... no ... don't ... it's not right* »

qu'une réponse chez Jaime, « *Je m'en fous*²¹¹ », qui semble même excité par les protestations et les tentatives de sa sœur de se dégager. Pour autant, l'enchaînement des gestes est très maladroitement mis en scène par une série de plans cachant l'action par la table mortuaire, et par des gros plans fragmentant les corps en lutte des personnages, empêchant le spectateur de suivre véritablement l'action.

Ces procédés visuels et de montage suscitent un doute légitime sur les intentions de Cersei : si celle-ci fait verbalement et physiquement état de son refus explicite de consentir au sexe, plusieurs plans montrent des gestes qui semblent induire une forme d'encouragement ou de consentement, notamment lorsqu'elle saisit le visage et l'arrière de la tête de Jaime pour l'attirer vers elle et l'embrasser. Cette ambiguïté est concrétisée dans le gros plan concluant la scène, où la main de Cersei saisit le drap mortuaire de Joffrey, dans un geste complètement ambivalent : signifie-t-il maladroitement la douleur de Cersei en train d'être violée, ou au contraire sa prise de plaisir dans une relation sexuelle consentie avec son frère et amant ?



Cersei Lannister (Lena Headey) saisissant le visage de son frère et amant Jaime (Nikolaj Coster-Waldau) dans un geste ambivalent. (15:05). Breaker of Chains (saison 4 épisode 3), 12min40-15min31

²¹¹ « *I don't care* »



*Insert sur la main de Cersei Lannister (Lena Headey), concluant la scène (15 :30).
Un geste ambivalent, entre résistance et prise de plaisir.
Breaker of Chains (saison 4 épisode 3), 12min40-15min31*

Cette ambiguïté textuelle est fondamentale dans la compréhension du paratexte mis en œuvre par la production pour tenter d'en expliciter le sens, qui va paradoxalement en accentuer les incohérences, notamment de par les prises de positions contradictoires des différents acteurs de production. Ainsi, l'acteur Nikolaj Coster-Waldau déclare en interview que la scène « *n'était pas destinée à être une scène de viol, elle n'était pas interprétée de cette façon, elle n'était pas écrite comme cela*²¹² », accréditant l'interprétation des gestes de Cersei comme des expressions de plaisir, dans une relation sexuelle consentie et consensuelle. Le témoignage de l'acteur est toutefois formellement contredit par les *showrunners* David Benioff et D.B. Weiss : « *Vous voyez que Cersei résiste. Elle dit non, et il la prend de force. C'était une scène très inconfortable et une scène délicate à tourner*²¹³ ». Ceux-ci explicitent donc la prise de force de Cersei par son frère, malgré sa tentative de résistance. Ces deux prises de positions sont en quelque sorte

²¹² GILLMAN Greg, « 'Game of Thrones' Star Nikolaj Coster-Waldau Explains Cersei "Rape" Scene » *The Wrap/Youtube*, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=M9FikFhcGX0> consulté le 17/10/17, « *not intended to be a rape scene, it wasn't interpreted that way, it wasn't written that way* ».

²¹³ « Game of Thrones », *Game of Thrones Season 4: Inside the Episode #3 (HBO)*, *Youtube*, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=IUScAGHJHR4>, consulté le 06/06/18, « *You see that Cersei is resisting this. She's saying no, and he's forcing himself on her. It was a really uncomfortable scene and a tricky scene to shoot.* »

conciliées par la justification du réalisateur Alex Graves, pour qui la relation sexuelle entre les deux personnages, non consentie, « *devient consensuelle à la fin parce que pour eux, tout finit par être excitant, surtout une lutte de pouvoir*²¹⁴ » Ce positionnement explicite l'incompréhension du réalisateur devant l'ampleur des critiques de fans : si la relation sexuelle entre les personnages est consentie, hypothèse vers laquelle semble orienter la mise en scène brouillonne, on ne peut que noter l'absence de manifestation explicite de ce consentement aux yeux du spectateur, induisant logiquement l'interprétation de cette scène comme un viol.

Au regard de la tendance récurrente de la série à mettre en scène des relations sexuelles inégalitaires dans une démarche sexiste, le propos de Graves s'avère particulièrement maladroit et malvenu, accréditant l'interprétation de Ferreday selon laquelle : « *Le sexe dans une relation est considéré comme quelque chose que l'un des partenaires exige ; l'autre peut 'abandonner' et 'accorder' son consentement. Le désir masculin est décrit comme écrasant et incontrôlable : le consentement consiste à céder*²¹⁵ ». Cet horizon d'attente témoigne d'une structure sexiste ancrée implicitement par le réalisateur dans le texte filmique en lui-même, où « *le spectateur est invité à participer à un script de sexe défensif bien répété dans lequel 'non' veut dire 'oui', et où les femmes sont finalement « partantes*²¹⁶ ».

b) Désamorcer l'usage du *male gaze*

Le traitement visuel mis en œuvre dans la monstration du viol de Sansa (*Unbent, Unbowed, Unbroken*, saison 5 épisode 6) s'inscrit indéniablement dans la lignée des

²¹⁴ WHITNEY Éric, « 'Game Of Thrones' Director Calls That Controversial Rape Scene Consensual », *Huffington Post*, 2014, https://www.huffingtonpost.com/2014/04/21/game-of-thrones-rape_n_5186691.html, consulté le 18/10/17, « *It becomes consensual by the end because anything for them ultimately results in a turn-on, especially a power struggle* ».

²¹⁵ FERREDAY Debra, *op. cit.*, p. 32, « *Here, sex in a relationship is seen as something one partner demands; the other might 'give in' and 'grant' consent. Male desire is described as overwhelming and uncontrollable: consent consists of giving in.* »

²¹⁶ GENZ Stephanie, *op. cit.*, p. 254 « *male characters are often considered to have a right of sexual access to female characters; while sexual violence and coercion are also eroticized [...] here the viewer is invited to participate in a well rehearsed defensive sexual script whereby 'no' means 'yes' and women 'are up for it' in the end* ».

polémiques précédentes sur l'usage récurrent du *male gaze* dans la série : alors que Ramsay s'apprête à consommer son mariage forcé avec Sansa Stark en la violant, il empêche son captif Theon de quitter docilement la pièce, et le force à observer les détails de l'acte. Par ce geste, il humilie la masculinité défaillante de Theon, jadis amoureux de Sansa, mais également la jeune femme en imposant à sa nudité et sa souffrance un témoin visuel qui en est en partie responsable. Ce sadisme est explicité par son insistance auprès de Theon sur la nécessité de son regard (« *Je t'ai ordonné de regarder*²¹⁷ ») mais aussi par la caméra qui clôturé la scène en effectuant au ralenti un long travelling avant de 20 secondes sur le visage en pleurs de Theon, trop apeuré pour détourner le regard. C'est donc par le relais diégétique qu'est Theon que le procédé d'identification du spectateur opère, mettant ainsi en avant la souffrance morale qu'il ressent du fait de son incapacité à secourir Sansa. Ce procédé de mise en scène relègue la torture physique et psychologique que subit Sansa dans le hors-champ visuel, seul l'espace sonore envahi de ses gémissements et pleurs témoignant de sa souffrance. Pour autant, le scénariste Bryan Cogman explique en interview :

*« si vous regardez vraiment cette scène, elle est jouée du point de vue de Sansa, pour la plupart [...] La principale raison pour laquelle nous avons coupé à la fin, franchement, c'est que c'était la première scène de Sophie de cette nature, et nous ne voulions pas montrer l'agression. Nous avons donc coupé sur Theon pour entendre l'agression. [...] Nous aurions pu rester sur son visage pendant l'entièreté de l'attaque, ça aurait été un choix parfaitement valable. Pour moi, il s'agissait d'être respectueux envers Sophie*²¹⁸. »

Cette déclaration est particulièrement fallacieuse en plusieurs points. En effet, la scène est uniquement construite sur le voyeurisme forcé de Theon, Cogman n'apportant ici aucun argument véritable permettant de réfuter l'usage délibéré de ce procédé visuel sexiste. L'affirmation selon laquelle « *c'était la première scène de Sophie de cette*

²¹⁷ « *I told you to watch* ».

²¹⁸ SHEPERD Jack, « Game of Thrones writer Bryan Cogman defends controversial Sansa scene », *The Independent*, 2016, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/game-of-thrones-writer-defends-controversial-sansa-scene-talks-about-ending-shot-on-theons-face-a6887236.html>, consulté le 30/05/18, « *if you really watch this scene it's played from Sansa's viewpoint, for the most part [...] The main reason we cut away at the end, frankly, is that this was Sophie's first scene of this nature, and we didn't want to show the attack. And so we cut to Theon to hear the attack. [...] We could have stayed on her face of the entirety of the attack, that would have been a perfectly valid choice. To me it was about being respectful to Sophie.* »

nature », est elle aussi réfutable: l'actrice Sophie Turner a déjà eu à jouer une scène de tentative de viol collective lors de l'émeute de *King's Landing* dans l'épisode *The Old Gods and the New* (saison 2 épisode 6), de même qu'une scène de déshabillage forcé en public sur ordre du tyrannique Joffrey dans l'épisode *Garden of Bones* (saison 2 épisode 4). De plus, la justification de l'usage du *male gaze* comme « respectueux », qui fait référence au jeune âge de Sophie Turner²¹⁹ apparaît comme ironique au regard des propos de l'actrice : la production aurait choisi de lui présenter sa relation avec Ramsay comme un futur « intérêt amoureux », probablement dans une *private joke* perverse, suscitant sa surprise et son dégoût à la lecture des scripts²²⁰.

Bien que la justification de la mise en scène soit exprimée par le scénariste de la série lui-même, elle s'inscrit paradoxalement dans une distanciation du réalisme initialement revendiqué comme justification diégétique des scènes de viols, en mettant en avant l'artificialité fictionnelle du récit. Cogman manifeste ainsi son empathie et son attachement émotionnel aux acteurs et actrices, et non aux personnages dont il est responsable de l'écriture : « *J'ai connu Sophie depuis qu'elle est enfant [...] j'aime ces acteurs [...] j'aime Sophie, j'aime Alfie, j'aime [Maisie] et c'est ... très personnel pour moi*²²¹ ». Cet argument est repris et martelé par les *showrunners* à chaque polémique d'importance, dans un souci de mettre en avant les acteurs à leur disposition et leurs performances comme justification : « *Vous avez cette ligne de récit avec Ramsay. Prenez-vous une de vos femmes principales - qui est un acteur incroyablement talentueux que nous suivons depuis cinq ans et que les téléspectateurs aiment et adorent - pour le faire ? Ou bien faites-vous appel à un nouveau personnage pour le faire ?*²²² ». Ainsi, la

²¹⁹ Née en février 1996, Sophie Turner a 18 ans lors du tournage de la saison 5, entre juillet et décembre 2014.

²²⁰ HIBBERD James, « 'Game of Thrones': Sophie Turner reveals she 'loved' that horrifying scene », *Entertainment Weekly*, 2015, <http://www.ew.com/article/2015/05/17/game-thrones-sansa-wedding/>, consulté le 31/05/18,

²²¹ HIBBERD James, « Game of Thrones writer defends Sansa scene in heartfelt commentary », *Entertainment Weekly*, 2016, <http://www.ew.com/article/2016/02/19/game-thrones-season-5-dvd-sansa/>, consulté le 06/06/18, « *I've known Sophie since she was a kid... [...] I love these actors [...] I love Sophie, I love Alfie, I love [Maisie] and it's ... very personal to me* »

²²² HIBBERD James, « Game of Thrones' showrunners explain why they changed Sansa's storyline », *Entertainment Weekly*, 2015, <http://www.ew.com/article/2015/04/26/game-thrones-sansa-ramsay-interview/>, consulté le 30/05/18, « *You have this storyline with Ramsay. Do you have one of your leading*

rhétorique générale fonctionne ici par la mise en avant du ressenti personnel de l'actrice, laquelle a « *adoré cette scène*²²³ », pour désamorcer le débat de fond sur l'usage du *male gaze*. Plutôt que de résoudre les incohérences du discours de la production, cette individualisation du propos vise donc paradoxalement à masquer le substrat socio-culturel bien réel de la polémique derrière l'artificialité à l'œuvre dans l'écriture et l'interprétation de la scène, dans une stratégie *marketing* assumée et stéréotypée.

2) Des implications narratives ambiguës

a) Le viol justifié comme *empowerment* des personnages de Daenerys et Sansa

Au-delà de ce double discours ambigu, la justification des représentations de viol dans la structure narrative, défendue par la production, est également problématique dans le texte filmique en lui-même. En effet, dès l'épisode pilote (*Winter is Coming*, saison 1 épisode 1), la consommation du mariage forcé de Daenerys Targaryen à Khal Drogo est codée comme une étape importante de son *empowerment*. La jeune femme se tient au bord d'une falaise à l'aube, le regard tourné vers la mer, au-delà de laquelle se trouve son trône « légitime » à Westeros. Elle y est rejointe par son mari qui la déshabille, lui immobilise les bras, la penche en avant et la pénètre de force, les pleurs de la jeune femme étant recouverts par le bruit des vagues rappelant métaphoriquement la distance la séparant de son accession au pouvoir. Cette interaction entre viol et *empowerment* est reprise dans l'épisode suivant (*The King's Road*, saison 1 épisode 2), où Daenerys est plaquée au sol et à nouveau violée dans la tente de chef de guerre tribal de Khal Drogo. Sa souffrance et ses sanglots sont mis en scène par un long travelling avant sur son visage, interrompu par un plan sur les œufs de dragons de la jeune femme, qui garantiront par la suite son encapacitation. À la vue de ceux-ci, la douleur sur le visage de Daenerys se transforme en sourire, malgré l'emprise violente qu'à toujours Drogo sur son corps. Ce champ/contre-champ sur son outil d'*empowerment* semble donc matérialiser sa capacité à endurer des viols répétés au profit d'une future prise de pouvoir personnel, comme le dénonce Stéphanie Genz dans son article « 'I'm not going to fight them, I'm going to

ladies—who is an incredibly talented actor who we've followed for five years and viewers love and adore—do it? Or do you bring in a new character to do it? »

²²³ *Ibid.*

fuck them' : sexist liberalism and gender (a)politics » : « *après avoir subi des agressions sexuelles répétées aux mains de son guerrier à peine articulé, [...] elle adopte son empowerment sexuel comme un moyen de survie et de contrôle*²²⁴ ». Si cette configuration prend par la suite la forme d'une sororité problématique avec sa servante Doreah, l'importance du viol dans l'évolution narrative des personnages féminins s'avère être une tendance récurrente dans *Game of Thrones*, en particulier pour le personnage de Sansa Stark.



²²⁴ GENZ Stephanie, *op. cit.*, p. 254 « *after enduring repeated sexual assaults at the hands of her barely articulate warrior [...] she embraces sexual empowerment as a mean of survival and control* ».



Daenerys Targaryen (Emilia Clarke) en pleurs (25 :03) lors de son viol par Khal Drogo (Jason Momoa), puis souriante à la vue de ses œufs de dragons (25 :09 et 25 :20) The Kingsroad (saison 1 épisode 2), 24 min 36-25 min 21

Le cheminement de Sansa dans la diégèse est ainsi particulièrement radical, puisqu'elle passe du stéréotype de jeune princesse naïve de *fantasy* (saison 1) à un personnage ambigu de femme de pouvoir froide et impitoyable (saison 7). Toutefois, cette évolution est caractérisée par une série de pertes tragiques (celles de son père, puis de sa mère et de son frère²²⁵) mais aussi et surtout par des humiliations publiques (déshabillée de force et frappée sur ordre du roi Joffrey²²⁶) et privées (mariage forcé avec Tyrion Lannister²²⁷). Cette évolution est commentée par l'actrice Sophie Turner : « *Je jure, cette série, après la première saison où les gens détestaient Sansa. Les showrunners [David Benioff et Dan Weiss] ont dû se dire : 'D'accord, faisons tout ce qu'on peut pour faire d'elle le personnage le plus maltraité, le plus manipulé !'*²²⁸ ». L'impact de cette somme d'événements sur la psychologie et le comportement de la jeune femme est considérable, réduisant à néant son innocence, sa naïveté et sa gentillesse. Toutefois, l'argumentaire de la production revendiquant ces humiliations répétitives comme un

²²⁵ L'exécution d'Eddard Stark concluait la première saison dans l'épisode *Baelor* (saison 1 épisode 9), de la même manière que le traumatique *red wedding* concluait la saison 3 (*The Rains of Castamere*, saison 3 épisode 9).

²²⁶ Cette scène prend place dans l'épisode *Garden of Bones*, saison 2 épisode 4.

²²⁷ Cette scène prend place dans l'épisode *Second Sons*, saison 3 épisode 8.

²²⁸ HIBBERD James, « 'Game of Thrones': Sophie Turner reveals she 'loved' that horrifying scene » *op. cit.*, « *I swear, this show, after the first season when people were hating on Sansa. Showrunners [David Benioff and Dan Weiss] must have been like, 'Okay, let's do everything we can to make her the most abused, manipulated character!'* »

apprentissage de capacités de résilience et d'encaissement par Sansa s'avère incohérent lorsqu'il est utilisé comme justification diégétique des scènes de violences sexuelles, notamment pour le viol du personnage par le sadique Ramsay Bolton. Le scénariste de l'épisode Bryan Cogman, incorrectement identifié en tant que producteur, explique ainsi au média *Entertainment Weekly* : « *C'est une femme endurcie faisant un choix et elle le voit comme le moyen de revenir dans sa patrie. [...] C'est assez intense et affreux et le personnage devra y faire face. [...] la scène est aussi 'un tournant important' pour Sansa. [...] Elle pense que l'épouser est une étape vitale dans la reconquête de sa patrie.*²²⁹ ». Dans un premier temps, un certain nombre d'éléments contextuels permettent de réfuter le propos du scénariste lui-même : le mariage de Sansa à Ramsay Bolton n'est en aucun cas consenti, puisqu'il résulte de la manipulation perverse de la jeune femme par son mentor de circonstance Littlefinger. Il parvient à persuader la jeune femme que cette alliance matrimoniale et politique lui permettra de réaffirmer sa place légitime de gouvernante, bien qu'elle ait conscience que celle-ci ne sera que subordonnée au pouvoir de son époux. Plus encore, il s'agit pour Sansa de venger à terme le meurtre de sa famille, commandité par la maison Lannister, en s'alliant inconsciemment aux véritables assassins que sont Roose Bolton et son fils Ramsay. Dans un second temps, l'utilisation maladroite du terme très ambigu de « choix » par le scénariste, pourtant au fait des débats virulents autour de cette scène, est particulièrement révélatrice : il fait ainsi référence au fait que Myranda, ait menacé et prévenu Sansa des penchants sadiques et de la tendance au viol de son amant, dans le but de la faire fuir. En cela, le « choix » de la « femme endurcie » qu'est Sansa semble indiquer que celle-ci consent sciemment à se livrer au violeur Ramsay, dans le but de reconquérir à terme le pouvoir. Enfin, la revendication du viol comme « étape vitale » pour le personnage fait directement écho au propos de Ramsay, s'adressant à Theon : « *Tu as connu Sansa depuis qu'elle était une petite fille, maintenant regarde la devenir une femme*²³⁰ ». Si cette ligne de dialogue exprime sa prise de plaisir dans la violence sexuelle et l'humiliation de Sansa, le propos du scénariste renforce

²²⁹ HIBBERD James, « Game of Thrones' producer explains Sansa's wedding night horror », *Entertainment Weekly*, 2015, <http://ew.com/article/2015/05/17/game-thrones-sansa-ramsay-interview-2/>, consulté le 31/05/18, « *This is a hardened woman making a choice and she sees this as the way to get back her homeland. [...] It's pretty intense and awful and the character will have to deal with it. [...] the scene is also "an important turning point" for Sansa. [...] She feels marrying him is a vital step in reclaiming her homeland.* »

²³⁰ « *You've known Sansa since she was a girl, now watch her become a woman* »

d'autant plus le sadisme du personnage, accréditant l'idée que la perte de la capacité à consentir au sexe de Sansa opère comme un rite de passage à l'âge adulte. Cette porosité entre monstration diégétique et paratexte promotionnel semble donc signifier que le traitement paradoxal du viol comme un *empowerment* est véritablement un discours tenu par la production pour en justifier la monstration.

De plus, l'idée que Sansa se soumette volontairement et dans une stratégie politique sur le long terme au sadisme et à la perversité sexuelle de Ramsay, dont elle a connaissance, est également réfutée par le même Bryan Cogman un an plus tard. Ainsi, il déclare en février 2016 au média généraliste britannique *The Independent* : « *Elle y va [dans le mariage] sans les bonnes informations sur Ramsay, elle a le sentiment qu'il est dangereux, et quand il s'avère être encore pire qu'elle ne le pensait, elle n'est pas brisée par l'attaque, elle se prépare immédiatement à sortir de là et de planifier son prochain mouvement.*²³¹ ». Si le scénariste se veut défendre l'écriture du personnage en vantant ses capacités d'adaptation et de résilience, la deuxième partie de sa réponse est entièrement fallacieuse. Sansa est véritablement brisée et traumatisée par son viol, incapable d'envisager une échappatoire à sa condition d'épouse forcée, continuellement humiliée et violée par son mari : la jeune femme est montrée prostrée dans sa chambre à coucher, couverte de bleus et toujours vêtue de sa robe de mariée déchirée. Le propos de Cogman insistant sur la résilience de Sansa et sur l'importance de cette scène dans son *empowerment* opère ainsi une véritable invisibilisation de la souffrance et du traumatisme du personnage ; c'est également une ligne de défense mensongère visant à minimiser la polémique créée par les réappropriations et revendications de la force active²³² qu'est la base de fans de *Game of Thrones*.

En effet, la justification diégétique et promotionnelle du viol comme *empowerment* est particulièrement critiquée dans des espaces discursifs spécialisés et/ou

²³¹ SHEPERD Jack, « Game of Thrones writer Bryan Cogman defends controversial Sansa scene », *The Independent*, 2016, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/game-of-thrones-writer-defends-controversial-sansa-scene-talks-about-ending-shot-on-theons-face-a6887236.html>, consulté le 30/05/18, « *She goes [into the marriage] without the right information about Ramsay, she gets the sense that he's dangerous, and when he turns out to be even worse than she thought, she's not broken by the attack, she immediately sets to getting the hell out of there and planning her next move.* »

²³² JENKINS, *op. cit.*, p. 209-231

se revendiquant d'un positionnement « féministe ». Le « *stéréotype du viol comme synonyme d'empowerment* ²³³ » est ainsi dénoncé par l'autrice Jessica Naftaly sur le site communautaire *The Odyssey Online* : il constitue pour elle une prolongation logique de l'usage du *male gaze* et des standards de beauté des personnages féminins de la série, mais est aussi et surtout est l'expression d'un sexisme inhérent à l'identité même de la structure narrative de *Game of Thrones*. L'usage de ce stéréotype précis dans l'évolution narrative des personnages de Daenerys et Sansa, exprime ainsi que la notion de « réalisme » revendiquée par la production passe uniquement par des monstrations de violences sexuelles dirigées quasi exclusivement vers les personnages féminins²³⁴. Cette critique est également formulée par l'universitaire Stephanie Genz, pour qui la construction et l'écriture des personnages féminins est avant tout subordonnée à la violence sexuelle de la diégèse : « *les abus sexuels/sexistes subis par les femmes, symptomatiques d'un ordre social cruel et impitoyable où la nécessité de la survie demande une endurance stoïque et endurcie à la douleur et à l'humiliation*²³⁵ ». Ces deux éléments —le stéréotype du viol comme *empowerment* et comme conséquence logique du sexisme de l'écriture de la diégèse— sont mis en avant par le très engagé *The Mary Sue*, pour qui leur conjonction révèle une véritable tendance récurrente au sadisme sexuel de la part de la production ; elle motive leur décision d'arrêter de couvrir la série, de par leur désaccord idéologique fondamental :

« *Dans ce cas particulier, le viol n'est pas nécessaire au développement du personnage de Sansa (elle a déjà surmonté des violences sexuelles aux mains des hommes); il n'est pas nécessaire d'établir Ramsay comme un méchant (nous savons déjà qu'il l'est) ; il n'est pas nécessaire de prouver 'combien les choses étaient mauvaises pour les femmes' (Game of Thrones existe dans un univers fictionnel, et nous savons déjà qu'il est exceptionnellement patriarcal). Ici, le viol, comme dans tous les cas, n'est pas un dispositif nécessaire à pour raconter une histoire*²³⁶ ».

²³³ NAFTALY, Jessica, *op. cit.*

²³⁴ La tentative de viol sur le personnage de Theon Greyjoy dans l'épisode *Walk of Punishment* (saison 3 épisode 3) est discuté dans la partie II -B.

²³⁵ GENZ Stephanie, *op.cit.*, p. 254 « *the sexual/sexist abuse suffered by women, symptomatic of a cruel and pitiless social order where the necessity of survival demands a stoic and hardened endurance to pain and humiliation* ».

²³⁶ PANTOZZI Jill, « We Will No Longer Be Promoting HBO's Game of Thrones », *The Mary Sue*, 2015, <https://www.themarysue.com/we-will-no-longer-be-promoting-hbos-game-of-thrones/>, consulté le

b) Un traumatisme invisibilisé et/ou détourné

Malgré la revendication et la justification de l'importance du viol dans le processus d'encapacitation des personnages féminins, ce stéréotype n'a aucune implication d'importance dans la structure narrative globale de la série. Ainsi, le viol de Cersei par son frère et amant Jaime n'est suivi d'aucune conséquence directe, l'intrigue de l'épisode se déplaçant vers l'arc narratif de Daenerys Targaryen, à l'opposé géographique de *King's Landing*, et il faut attendre la fin de l'épisode suivant (*Oathkeeper*, saison 4 épisode 4) pour que les deux personnages soient à nouveau réunis. Cette réunion prend la forme d'une confrontation très formelle entre Jaime et Cersei qui ne s'adressent l'un à l'autre que par leurs titres officiels de « Lord Commandant » et de « Sa Majesté ». Toutefois, cette distance froide n'est pas l'une des répercussions du viol de Cersei, mais résulte des doutes de cette dernière sur l'allégeance politique et la loyauté familiale de son frère. Le viol en lui-même n'est ainsi jamais mentionné, et semble n'avoir eu aucun impact sur les personnages, puisque la perturbation de leur relation à cause de divergences politiques date d'avant la scène ambiguë devant le cadavre de leur fils. Celle-ci est ainsi vidée de toute utilité narrative, bien qu'elle impacte considérablement la vision de Jaime, en pleine rédemption, aux yeux des spectateurs : « *Game of Thrones a oublié la méprisable scène de viol de Jaime. La série a continué l'histoire de Jaime Lannister comme s'il n'avait jamais posé une main d'or non désirée sur sa sœur-amante, Cersei. Le Régicide a continué sur son chemin de la rédemption ... C'était comme si le viol n'avait jamais eu lieu. [...] Bien sûr, Cersei a l'air renfrognée, mais pas une fois elle n'a mentionné le viol*²³⁷ ». Le viol de Cersei par son frère, et toutes les implications

31/05/18, « *In this particular instance, rape is not necessary to Sansa's character development (she's already overcome abusive violence at the hands of men); it is not necessary to establish Ramsay as a bad guy (we already know he is); it is not necessary to prove "how bad things were for women" (Game of Thrones exists in a fictional universe, and we already know it's exceptionally patriarchal). Rape here, like in all instances, is not a necessary story-driving device.* »

²³⁷ SCHLOSSBERG Mallory, « 'Game of Thrones' Forgot & Forgave Jaime's Rape Scene, Just As We'd Feared », *Bustle*, 2014, <https://www.bustle.com/articles/22540-game-of-thrones-forgot-forgave-jaimes-rape-scene-just-as-wed-feared>, consulté le 01/06/18, « *Game of Thrones forgot about Jaime's despicable rape scene. The show continued Jaime Lannister's storyline as though he never laid an unwanted golden*

psychologiques et narratives qu'une telle monstration devrait entraîner sont ainsi relégués à l'arrière-plan des divergences politiques du couple, exacerbées par leur relation incestueuse compliquée et leur épuisement émotionnel (Cersei vient de perdre son fils, Jaime sort d'une longue captivité où il fut torturé et mutilé). L'absence complète d'allusion au viol s'inscrit dans une forme d'invisibilisation du traumatisme et de la violence qu'un tel acte implique, comme le dénonce Ferreday : « *Comme dans la 'vraie vie', le viol devient 'cette scène' : quelque chose qui est à la fois rejeté comme non-traumatisant ('il y a de pires problèmes') et pourtant qui ne peut être nommé*²³⁸ ». Dans ce cas précis, le discours qu'une telle monstration véhicule trouve néanmoins une explication logique dans le positionnement des *showrunners* : comme discuté auparavant, la scène entre Jaime et Cersei n'a jamais été écrite, jouée ou tournée comme une scène de viol, et son ambiguïté semble plus résulter de choix de montages et de cadrage inconscients et hasardeux que d'une réelle volonté artistique. En cela, la réaction virulente des spectateurs lors de la diffusion de cette scène dans l'épisode *Breaker of Chains* est une véritable surprise pour la production, incapable de modifier les épisodes suivants en pleine diffusion, et donc condamnée à une posture ambiguë.

Toutefois, la lecture résistante des fans de la série s'avère être légitime puisque cette scène s'inscrit dans une véritable tendance récurrente à l'invisibilisation des conséquences du viol dans la série. Cette configuration était déjà à l'œuvre dès la diffusion des premiers épisodes de la saison 1 : malgré une monstration initiale de viol particulièrement brutale, le traumatisme de la jeune Daenerys Targaryen se mue en quelques scènes en une romance sincère et stéréotypée avec son violeur et mari Khal Drogo. Mallory Schlossberg explicite ainsi cette configuration problématique :

« *Khal Drogo et Daenerys ont eu des rapports sexuels non consentus, mais ensuite la série a semblé l'effacer en transformant Dany en une sirène sexuelle qui prend le dessus sur Drogo et tombe amoureuse de lui* » [...] *Quand Dany est tombée amoureuse de lui, c'était comme si les showrunners disaient : 'Whoops ! On ne voulait pas le caractériser comme ça !'*²³⁹ ».

hand on his sister-lover, Cersei. The Kingslayer continued on his path of redemption...It was like the rape never even happened. [...] Sure, Cersei scowled at him, but never once did she mention the rape ».

²³⁸ FERREDAY Debra, *op. cit.*, p. 32 « *As in 'real life', rape becomes 'that scene': something which is at once dismissed as un-traumatic ('there are worse problems') and yet which cannot be named.* »

²³⁹ SCHLOSSBERG Mallory, *op. cit.*, « *Khal Drogo and Danaerys engaged in non-consensual sex, but then the show seemed to erase it by turning Dany into a sexual siren who gets on top of Drogo and falls in*

L'évolution de la relation entre Daenerys et Drogo est d'autant plus détachée des répercussions du viol que le chef de guerre meurt quelques épisodes plus tard : cet évènement éloigne toute possibilité d'évocation du traumatisme initial, remplacé par le deuil de la jeune femme. Ce cheminement narratif implique également une non-utilisation des termes de « viol », « sexe forcé » ou « relation non consentie » dans l'arc narratif de Daenerys qui, dans une forme d'amnésie sélective inconsciente, érige le souvenir idyllique de sa relation amoureuse avec Drogo comme motivation psychologique immuable.

Si ce passage sous silence est fondamental dans le discours diégétique invisibilisant les viols de Cersei et Daenerys, les répercussions narratives du viol de Sansa opèrent dans une configuration différente. En effet, l'acte de viol en lui-même est discuté à deux reprises dans la diégèse, entre Sansa et les deux responsables directs : le manipulateur et pervers Littlefinger et le violeur Ramsay Bolton. La première scène prend place une saison plus tard dans l'épisode *The Door* (saison 6 épisode 5), où Littlefinger est acculé par Sansa et sa garde du corps de circonstance Brienne :

Sansa : « *Voudriez-vous entendre parler de notre nuit de noces ? Il n'a jamais blessé mon visage, il avait besoin de mon visage, le visage de la fille de Ned Stark. Mais le reste de moi... il a fait ce qu'il aimait avec le reste de moi, tant que je pouvais toujours lui donner un héritier. Qu'est-ce que vous croyez qu'il a fait ?* »

Littlefinger : « *Je ne peux commencer à envisager ...* »

Sansa : « *Qu'est-ce que vous croyez qu'il m'a fait ?* »

Brienne : « *Lady Sansa vous a posé une question.* »

Littlefinger : « *Il vous a battu ...* »

Sansa : « *Oui il a adoré ça, quoi d'autre ?* »

Littlefinger : « *Sansa, je ne...* »

Sansa : « *Quoi d'autre ?* »

Littlefinger : « *Est-ce qu'il vous a ... ?* »

[...]

Sansa : « *les autres choses qu'il m'a faites les dames ne sont pas censées en parler [...] Je le sens toujours. Je ne veux pas dire 'dans mon cœur tendre qui me fait encore tellement mal', je sens toujours ce qu'il a fait à mon corps en ce moment même.* »

love with him [...] When Dany fell in love with him, it seemed like the showrunners said, "Whoops! Didn't mean to characterize him that way ! ».

Littlefinger : « *Je suis ... tellement désolé*²⁴⁰ »

Dans cette scène précise, la non-utilisation du terme de viol par Littlefinger est capitale, puisqu'elle signifierait sa culpabilité par procuration, et impliquerait qu'il avoue avoir manipulé Sansa à des fins politiques personnelles. Cette dernière exprime sa souffrance physique et émotionnelle, mais passe également sous silence la transgression par la force de sa capacité à consentir au sexe, octroyant ainsi une porte de sortie à Littlefinger qui exprime des regrets calculés sans reconnaître sa culpabilité. Certes, ce dialogue exprime une très rare reconnaissance du viol comme intrinsèquement violent et traumatique sur le long terme, mais la possible reconstruction psychologique de Sansa est subordonnée à la confrontation et la recherche d'aveu de culpabilité d'un des responsables directs. L'idée que les répercussions du viol ne puissent opérer qu'en interaction avec leur responsable direct dans un aveu de culpabilité est ainsi confirmé par la scène de la mort de Ramsay dans l'épisode *Battle of the Bastards* (saison 6 épisode 9), où il déclare à Sansa : « *Notre temps ensemble s'achève. C'est tout. Tu ne peux pas me tuer. Je fais partie de toi maintenant*²⁴¹ ». L'ironie sadique de Ramsay n'est ainsi pas contredite ou réfutée par Sansa qui observe silencieusement la mort exutoire du personnage dévoré par

²⁴⁰ Sansa: « *Would you like to hear about our wedding night ? He never hurt my face, he needed my face, the face of Ned Stark's daughter. But the rest of me ... he did what he liked with the rest of me, as long as I could still give him an heir. What do you think he did ?* »

Littlefinger: « *I can't begin to contemplate ...* »

Sansa: « *What do you think he did to me ?* »

Brienne: « *Lady Sansa asked you a question.* »

Littlefinger: « *He beat you ...* »

Sansa: « *Yes he enjoyed that what else do you think he did ?* »

Littlefinger: « *Sansa, I don't ...* »

Sansa: « *What else ?* »

Littlefinger: « *Did he got you ... ?* »

[...]

Sansa: « *the other things he did ladies aren't supposed to talk about these things [...] I can still feel it. I don't mean 'in my tender heart it still pains me so', I can still feel what he did to my body standing here right now.* »

Littlefinger: « *I'm ... so sorry* »

²⁴¹ « *Our time together is about to end. That's all. You can't kill me. I'm part of you now* »

ses propres chiens, témoignant d'une intériorisation de son traumatisme dans une monstration stéréotypée de *rape and revenge*.

De manière paradoxale, ce détournement du traumatisme diégétique du personnage de Sansa est également présent dans les réappropriations du texte filmique par la base de fans de *Game of Thrones*. En effet, si les lignes de dialogues « *je sens toujours ce qu'il a fait à mon corps en ce moment même* » et « *Je fais partie de toi maintenant* », signifient respectivement le traumatisme intériorisé de Sansa et la moquerie sadique de Ramsay, leur conjonction a conduit un certain nombre de fans à considérer que la jeune femme pourrait être enceinte de son violeur²⁴². Cette théorie résulte d'une interprétation de termes en eux-mêmes ambigus, mais aussi d'une certaine méfiance des fans envers les additions des *showrunners* au texte original, de par les polémiques récurrentes depuis le début de la série. Elle a ainsi suscité des réactions négatives extrêmement virulentes dans des espaces discursifs spécialisés, dont les auteurs explicitent préventivement le « sadisme » et « l'horreur » d'une telle évolution narrative potentielle. Cette théorie est toutefois fondamentalement problématique, puisqu'il repose sur une lecture douteuse du dialogue de Sansa, détournant l'expression difficile de son traumatisme psychologique intérieur en une interprétation purement physique des conséquences de son viol. Il est enfin intéressant de noter que cette théorie est finalement réfutée par l'acteur Liam Cunningham, qui rappelle la configuration initiale de la scène, soit l'expression par Sansa de son traumatisme psychologique intérieur : « *Je pense qu'il dit qu'il s'est mis dans sa tête. C'est ce que j'en ai retiré. Elle ne se débarrassera jamais de lui à cause de ce qu'il lui a fait. Il sait ce qu'il lui a fait.*²⁴³ ».

²⁴² BRADLEY Bill, « 'Game Of Thrones' Star Finally Shoots Down Horrible Sansa Theory », *The Huffington Post*, 2016, https://www.huffingtonpost.com/entry/sansa-theory-shot-down_us_5768484be4b015db1bca41e8, consulté le 01/06/18

LIPSITZ Jordana, « Sansa Should Not Be Pregnant On 'Game Of Thrones' & Here's Why », *Bustle*, 2016, <https://www.bustle.com/articles/170188-sansa-should-not-be-pregnant-on-game-of-thrones-heres-why>, consulté le 03/06/18

TODD Carolyn L. « Update: Ramsay Just Gave Major Cred To That Sansa Pregnancy Theory », *Refinery29*, 2016, <https://www.refinery29.com/2016/05/111991/game-of-thrones-sansa-stark-fan-theory>, consulté le 03/06/18

²⁴³ BRADLEY Bill, *op. cit.*, « *I think he's saying he's put himself into her head. That's what I took from it. She's never gonna get rid of him because of what he's done to her. He knows what he's done to her.* »

c) De l'utilité du viol pour les personnages masculins

Tant le viol de Daenerys que celui de Sansa sont perpétrés par des personnages masculins secondaires codés comme des antagonistes : Khal Drogo est uniquement caractérisé par sa barbarie et son *hard body*, et Ramsay par son sadisme et sa perversité. Si cette configuration commune a suscité un certain nombre de critiques sur l'inutilité d'accentuer ces stéréotypes par l'acte de viol, il en va différemment du viol de Cersei par son frère Jaime Lannister : il est perpétré par un personnage masculin apprécié des fans, en pleine évolution d'un statut initial d'anti-héros vers celui de protagoniste principal de la série. Ce contexte narratif est particulièrement important pour comprendre l'inadéquation de cette scène dans la personnalité du personnage, puisque l'ensemble de la production s'est attachée à désamorcer l'ampleur de la polémique en justifiant cette monstration comme « logique » dans son évolution narrative. On peut ainsi citer le réalisateur de l'épisode Alex Graves, pour qui cette scène est motivée par le contrecoup violent des dilemmes moraux de Jaime induits par sa relation ambiguë avec Brienne, et par son difficile retour dans une sphère familiale et amoureuse poreuse²⁴⁴. L'acteur Nikolaj Coster Waldau complète ces propos en déclarant en interview que cette scène s'inscrit dans « *une très longue histoire d'une situation romantique très, très compliquée qui a toujours été physique* »²⁴⁵, exploitant ainsi la relation incestueuse entre les deux personnages comme perturbation de la perception des rapports genrés de couple par le spectateur. Enfin, la réponse poussive des *showrunners* à une fan lors d'une convention à Oxford témoigne d'une volonté de légitimer la scène par la personnalité du personnage :

« Il nous a paru, pendant qu'on écrivait, que c'est quelque chose que le personnage ferait à ce moment [...] C'est un gars qui, dans le tout premier épisode, a poussé un enfant par la fenêtre, ce n'est pas un homme bon, c'est un homme très complexe [...] dans cette scène en particulier, étant donné ce qu'il a

²⁴⁴ MARTIN Denise, « Breaking Down Jaime and Cersei's Controversial Scene With Last Night's *Game of Thrones* Director », *Vulture*, 2014, <http://www.vulture.com/2014/04/game-of-thrones-director-on-the-rape-sex-scene.html>, consulté le 04/06/18

²⁴⁵ GILLMAN Greg, *op. cit.*, « *a very long history of a very, very complicated romantic situation that has been physical, always* ».

*vécu par le passé et sa relation tortueuse avec sa sœur, il nous a semblé que c'est quelque chose qu'il ferait*²⁴⁶ ».

Si cette monstration pourrait avoir la vertu de représenter le viol comme existant également dans la sphère domestique, le discours de la production désamorce toute interprétation en ce sens : bien au contraire, la relation incestueuse entre les deux personnages est utilisée comme une justification diégétique, tout comme leur propre vision de la personnalité de Jaime, dans une forme d'auto-légitimation visant à se dédouaner de tout positionnement polémique. Pourtant, cet argument est fondamentalement incohérent au regard de l'évolution narrative du personnage : si Jaime est en effet un antagoniste dès le premier épisode et sa tentative de meurtre sur le jeune Brandon Stark, il amorce par la suite un véritable processus de rédemption morale lors de sa captivité, en secourant Brienne puis l'empêchant d'être violée, ces actions vertueuses lui valant la mutilation de sa main d'épée. La réception unanime de cette évolution narrative est ainsi étudiée par Anne Gjelsvik, qui conclut que « *En résumé, les fans de GoT pensent, bien que le personnage de Jaime soit un tueur d'enfants et un régicide, il n'est pas un violeur*²⁴⁷ ». Malgré les ambiguïtés et incohérences du personnage dans le texte filmique en lui-même, cette réception témoigne donc de la monstration du viol comme ligne de séparation absolue entre antagonistes et protagonistes²⁴⁸.

Au-delà du non-sens narratif qu'est le viol de Cersei par Jaime, l'argumentaire mensonger de la production visant à le justifier témoigne également d'une attention exclusive accordée au personnage masculin. L'une des clés de lecture de cette scène réside pourtant en la fragilité psychologique de Cersei : son fils Joffrey vient de mourir empoisonné sous ses yeux, et le viol prend place contre l'autel mortuaire où se trouve son

²⁴⁶ « OxfordUnion », « Game of Thrones at the Oxford Union - Full Address », *Youtube*, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=TfvVluNxujc&feature=youtu.be&t=49m15s>, consulté le 04/06/18, à partir de 49:15, « *It felt to us when we were writing it that this was something the character would do at that moment [...] this is a guy in the very first episode who shoved a child out of a window, he's not a good guy, he's a very complex guy [...] in that particular scene given what he had been through in the past and his tortured relationship with his sister, this felt like something he would do* ».

²⁴⁷ GSELVIK Anne, *op. cit.*, p. 63, « *In sum, GoT fans believe that while Jaime character is a child-killer and a king-slayer, he is not a rapist* ».

²⁴⁸ VAAGE, Margrethe Bruun, « On the Repulsive Rapist and the Difference between Morality in Fiction and Real Life », dans *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* de ZUNSHINE Lisa, 2015, p.434

cadavre, mais ces implications ne sont abordées qu’au prisme de la relation incestueuse avec son frère. Bien que la paternité de Jaime ne fasse aucun doute et qu’il ait lui aussi assisté impuissant au meurtre de son fils, ce contexte n’est absolument pas mentionné par la production, qui insiste sur le changement psychologique qu’est sa mutilation, ainsi que sur sa frustration sexuelle due à sa longue captivité. Cette scène s’inscrit ainsi dans la continuité, même incohérente, de l’évolution narrative de Jaime, réduisant le personnage de Cersei à un stéréotype de victime disponible explicité par Frankel : « *Quand un personnage est violé pour impacter sur l’arc narratif d’un personnage masculin, les femmes sont considérées comme des victimes disponibles qui n’existent que pour affecter les hommes*²⁴⁹ ». Ce discours hégémonique participe à une récurrence plus générale des séries télévisuelles américaines contemporaines à l’invisibilisation paradoxale des personnages féminins dans les scènes de viol, vivement dénoncée par Laura Hudson : « *Trop souvent, les femmes et leurs abus sont traités comme un outil pour inspirer des sentiments, des réactions et le développement de personnages masculins ; l’histoire de leur viol n’est pas à propos d’elles ou de comment cela les affecte : c’est à propos d’un homme, et comment cela l’affecte lui*²⁵⁰ ».

Bien que les *showrunners* aient affirmé en interview que les polémiques n’auraient aucune influence sur leur écriture future²⁵¹, ces critiques trouvent une résonance certaine dans plusieurs scènes de la saison 7, qui ne semblent exister que pour concilier la force active qu’est la base de fans. Ainsi, dans l’épisode *The Queen’s Justice* (saison 7 épisode 3), la réunification du clan Stark incarné par les personnages de Brandon et Sansa aborde inévitablement le viol de celle-ci, mais dans une approche particulière. Bien que Brandon soit censé tout ignorer de cet évènement, il confronte brutalement Sansa, qui n’a jamais abordé les répercussions de son viol qu’avec ses responsables directs (le violeur Ramsay et le manipulateur pervers Littlefinger) et tait volontairement son traumatisme pour ne pas compromettre son aura fragile de dirigeante politique, à sa

²⁴⁹ FRANKEL Valerie Estelle, *op. cit.*, p.14, « *When a character is raped to make an impact on the male character’ story arc, the women are cast as disposable casualties who exist only to affect the men* ».

²⁵⁰ HUDSON Laura, *op. cit.*, « *Too often, women and their abuse are treated as a tool for inspiring feelings, reactions, and character development in men; the story of their rape is not about them, or how it affects them: It’s about a man, and how it affects him* ».

²⁵¹ HIBBERD, James, « 'Game of Thrones' producers: 'Not one word' changed due to criticism », *op. cit.*,

perception des évènements : « *Je suis désolé pour tout ce qui t'es arrivé. Je suis désolé que cela ait dû se produire ici, chez nous. C'était si beau cette nuit-là, la neige qui tombait, comme maintenant. Et tu étais si belle dans ta robe de mariée blanche.*²⁵² » Cette description aseptisée et inattendue, qui provoque la fuite de Sansa les larmes aux yeux, constitue l'unique allusion au viol dont elle a été victime par un protagoniste familier : elle s'inscrit ainsi dans une réponse directe aux critiques sur l'invisibilisation de son viol dans la structure narrative. Pour autant, cette scène témoigne une nouvelle fois de l'incompréhension par les *showrunners* des critiques qui leur sont adressées. En effet, si leur prise de position s'abrite derrière le détachement émotionnel de toute réalité du personnage de Brandon²⁵³, elle n'en constitue pas moins une prolongation de leur positionnement problématique : il n'est fait aucune mention de l'acte de viol en lui-même, ni du traumatisme qui lui est conséquent. Au contraire, cette scène souligne maladroitement l'innocence et la virginité de Sansa par la blancheur de sa tenue, et s'ancre dans le contexte de la polémique comme une piqure de rappel perverse du sadisme de la monstration initiale.

Dans ce même épisode est également présent une scène construite comme réponse aux polémiques sur le viol de Cersei par son frère. Alors que Jaime rumine la perte de sa main d'épée dans sa chambre, il est rejoint par sa sœur, euphorique après sa victoire militaire sur les rebelles dorniens, qui l'embrasse puis s'agenouille pour lui faire une fellation. Si Jaime proteste dans un premier temps et tente de se soustraire au baiser, il partage par la suite l'ardeur de Cersei en répondant à ses baisers, avant que la caméra ne mette en valeur l'expression de plaisir sur son visage par un gros plan. La scène se conclut par une ellipse temporelle montrant les deux amants allongés dans leur lit, Jaime veillant sur le sommeil de sa sœur. Là encore, la scène constitue une réponse perverse aux polémiques initiales, de par l'ambiguïté du consentement de Jaime, codé une conséquence implicite de son traumatisme de mutilation. L'objectif de ce procédé n'a pas échappé à

²⁵² « *I'm sorry for all what's happened to you. I'm sorry it had to happen here, in our home. It was so beautiful that night, snow falling, just like now. And you were so beautiful in your white wedding dress* ».

²⁵³ L'axe narratif du personnage de Brandon relate son passage d'infirmes à celui de voyant tout puissant, voyageant à travers plusieurs lignes temporelles et capable d'altérer celles-ci. Cette méta-vision des évènements du récit provoque ainsi son détachement émotionnel des réalités quotidiennes élémentaires l'entourant.

un certain nombre de fans, conscients du cynisme des *showrunners* envers leur force active :

« *Cersei est méga excitée par la torture et le meurtre, alors elle se dirige droit vers Jaime pour une séance de sexe. Il lui dit d'abord "non" mais elle continue quand même...sérieusement pourquoi ?! Ils n'essaient quand même pas de la mettre enceinte dans l'état actuel malsain de leur relation, alors à quoi ça sert ? Autre que faire de l'inceste non seulement incestueux, mais un inceste non-consensuel !*²⁵⁴ ».

Enfin, on peut également envisager que cette monstration qui normalise les relations sexuelles des deux personnages est apparue comme nécessaire aux yeux de la production pour éviter de nouvelles polémiques : il s'agit ici de réfuter l'idée que le viol soit à l'origine de la trahison de Cersei par Jaime, qui intervient à la fin de la saison 7. En désamorçant cette interprétation potentielle, la production évite ainsi préventivement le stéréotype sexiste « *d'un brillant avenir masculin interrompu par un système judiciaire cruel – et par la victime implicitement vindicative*²⁵⁵ ».

²⁵⁴ « Kylie », Blowjobs, Brutality, and Good Acting on Game of Thrones, *The Fandomentals*, 2017, <https://www.thefandomentals.com/thrones-brutally-murders-tortures-women-color-queens-justice/>, consulté le 01/06/08, « *Cersei is mega horny from the torture and murder, so she heads right over to Jaime for a boning session. He first tells her "no" but she keep going anyway...seriously why?! They're really not trying to seed in the actual unhealthiness of the relationship, so what is the point of this? Other than making the incest not just incest, but non-consensual incest!* ».

²⁵⁵ FERREDAY Debra, *op. cit.*, p. 22, « *his narrative of bright male futures interrupted by a cruel justice system—and by the implied vindictiveness of the victim* ».

B) Des monstrations cathartiques et exutoires passées inaperçues

Un certain nombre de scènes de viol de *Game of Thrones* sont également passées inaperçues aux yeux des critiques et des fans parce que l'acte de viol en lui-même, soit la pénétration du corps féminin sans son consentement, est empêché par un personnage masculin érigé en sauveur providentiel. Toutefois, considérer ces scènes comme de « bonnes » monstrations du viol ne repose pas sur le stéréotype patriarcal de l'interruption en elle-même, mais sur leurs implications sociales et genrées. Véhiculées par des procédés narratifs, visuels et sonores, celles-ci renvoient à plusieurs horizons d'attentes identifiables. En effet, il s'avère que certaines scènes de viol sont traitées comme des relations de pouvoir et non comme intrinsèquement sexuées, *de facto* elles tendent à en désamorcer les aspects violents et traumatiques. Nous étudierons ainsi quatre scènes spécifiques n'ayant engendré aucune réaction négative ou polémique: le viol de Sansa lors de l'émeute de *King's Landing* dans l'épisode *The Old Gods and the New* (saison 2 épisode 6), de Theon pendant son évasion et de Brienne lors de sa captivité dans l'épisode *Walk of Punishment* (saison 3 épisode 3), et enfin celui des filles de Craster et de Meera Reed par les renégats de la Garde de Nuit dans l'épisode *First of His Name* (saison 4 épisode 5).

1) L'œuvre d'une masculinité défaillante

a) La marginalisation sociale comme justification diégétique

L'absence de réaction négative dans les différentes sphères de réception de ces scènes s'explique par la complémentarité des justifications diégétiques du viol comme produit d'une masculinité défaillante et d'une exclusion sociale. Ainsi, l'émeute dans les rues et la tentative de viol sur Sansa qui s'ensuit est montrée comme la conséquence logique des conditions de vies misérables des marginaux de *King's Landing*. Alors que le souverain Joffrey ordonne d'exterminer la foule l'ayant agressé, croyant à une tentative d'assassinat ou une humiliation publique orchestrée par un rival politique, il est raisonné et muselé par son oncle Tyrion, également Main du Roi : « *Ils t'ont lancé une bouse de vache, alors tu as décidé de tous les tuer ? Ils sont affamés abruti, tout ça à cause d'une*

*guerre que tu as déclenchée*²⁵⁶ ! ». Les supplications et demandes désespérées de la foule, aux cris de « *S'il-vous-plait, nous mourrons de faim votre Majesté* », se transforment très vite en hystérie collective qui aboutit au lynchage d'un des nobles de l'escorte : il démembré et dévoré par la foule affamée en furie. Le déchaînement de violence trouve ainsi sa source dans la situation sociale de la population, enragée par l'irruption dans son environnement miséreux de l'aisance matérielle des instances du pouvoir, laquelle ignore ouvertement ses difficultés et son existence. Cette justification diégétique est également centrale dans la tentative de viol sur Sansa, principale conséquence de l'émeute, qui s'inscrit dans une configuration similaire. En témoigne le discours de Shae, la servante de Sansa, qui reconforte sa maîtresse et tente de lui faire comprendre les causes de ce qui s'est passé : « *vous êtes tout ce qu'il n'aura jamais. Votre cheval mange mieux que ses enfants*²⁵⁷ ». Ainsi, tout comme le cannibalisme est montré comme la conséquence exacerbée de la marginalisation sociale de la foule, le viol dont est victime Sansa est la conséquence de l'inégalité des rapports de pouvoir à l'intérieur de l'univers diégétique. Ce choix narratif est ainsi explicité par Alyssa Rosenberg, « *son agression est un signe de la profondeur du mépris de la foule pour le régime au pouvoir*²⁵⁸ ». Ce traitement semble toutefois désamorcer la violence intrinsèque de l'acte du viol en fournissant une justification diégétique qui renoue avec le stéréotype du traitement de « *la violence à l'égard des femmes comme une question de pathologie isolée ou de déviance*²⁵⁹ ».

Toutefois, si cette scène repose fondamentalement sur des « enjeux de classes », ceux-ci s'expriment également par des rapports genrés conflictuels. En effet, aucune femme n'est visible dans la foule d'émeutiers s'attaquant à l'escorte royale, poursuivant Sansa dans les rues, ou s'apprêtant à la violer. En cela, le viol est montré comme la

²⁵⁶ « *They threw a cow pow at you, so you decided to kill them all ? They're starving you fool, all because of a war you started !* ».

²⁵⁷ « *You are everything he'll never have. Your horse eats better than his children* ».

²⁵⁸ ROSENBERG Alyssa, *op. cit.*, p. 21, « *Her assault is a sign of how deep the public contempt for the regims runs* »

²⁵⁹ PROJANSKY Sarah, *Watching Rape : film and television in postfeminist culture*, New York, New York University Press, 2001, p. 90, « *violence against women as a matter of isolated pathology or deviance* ».

« conséquence naturelle de la rancœur masculine d'être socialement marginalisée²⁶⁰ ».

Au regard du statut de paysans pauvres des violeurs, leur prise de force de la capacité à consentir au sexe de Sansa est donc montrée comme un renversement violent des rapports inégalitaires de pouvoir. Comme l'écrit Ferreday :

« Le presque-viol de Sansa est montré comme la conséquence naturelle d'une belle femme de haute-naissance qui manque soudainement de la protection d'un homme : la tentative de viol est à la fois montrée comme le résultat naturel de sa beauté et comme l'action de paysans littéralement dans le palais, des marginaux portant la guerre contre la féminité privilégiée, vulnérable et blanche. »²⁶¹

Le viol des filles de Craster par les membres renégats de la Garde de Nuit (*First of His Name*, saison 4 épisode 5) est également traité à travers des enjeux d'exclusion sociale, mais par des modalités différentes. En effet, la Garde de Nuit est constituée de criminels pour qui « prendre le noir » constitue la seule alternative à la peine de mort, la majorité d'entre eux étant des violeurs²⁶². Ils forment ainsi une fraternité contrainte d'hommes en marge de la société, gardant un mur de glace gigantesque et régis par une discipline militaire stricte. Celle-ci est rompue lors du meurtre du Lord Commandant Mormont au Manoir de Craster, déclenchant l'occupation du Manoir par les renégats, qui pillent les lieux et violent collectivement leurs occupantes. Ces actions sont revendiquées par leur chef Karl, qui s'apprête à affronter Jon Snow, en ces mots : « *Tu comptes me ramener pour me juger ? On avait une chose bien ici. On était libre. Tu ne seras jamais libre. Tu ne sauras jamais ce que c'est.* »²⁶³. Comme l'explique le scénariste Bryan

²⁶⁰ FERREDAY Debra, *op. cit.*, p. 31, « *indeed, rape is portrayed as the natural consequence of male resentment at being socially marginalised* »

²⁶¹ *Ibid.*, p. 30-31, « *Sansa's near-rape is shown as the natural consequence of a high-born and beautiful woman who suddenly lacks the protection of a man: the attempted rape is depicted both as the natural result of her beauty and as the action of literal peasants in the palace, outsiders waging war on privileged, vulnerable white femininity.* »

²⁶² Ces détails viennent d'une scène d'exposition entre Jon Snow et Tyrion Lannister dans l'épisode *The Kingsroad* (saison 1 épisode 2).

²⁶³ « *You're bringing me back for trial ? [...] We had a good thing here. We were free men. You'll never be free. You'll never know what that's like.* »

Cogman, « *C'est le pire du pire enfin délivré des chaînes de la société*²⁶⁴ ». La liberté revendiquée ici est celle qui leur permet de renouer avec leur capacité à commettre des viols, en profitant de l'environnement isolé qu'est le Manoir de Craster, seule habitation au-delà du Mur. Comme le contextualise Rosenberg, « *une des premières choses que ce chaos engendre est le viol de ces femmes, qui étaient auparavant considérées comme sacro-saintes. Ces actions marquent les hommes comme des traîtres*²⁶⁵ ». L'acte de viol collectif semble donc s'inscrire dans une forme d'affranchissement des règles sociales similaire au crime initial valant aux violeurs leur place dans la Garde de Nuit, structure militaire impitoyable qui muselait leurs pulsions. Ce traitement du viol comme conséquence d'une mise en marge de la société civilisée est notamment exprimé par Karl lors du meurtre de Mormont, – « *il n'y a pas de lois au-delà du Mur*²⁶⁶ » – et est particulièrement exacerbé dans la suite de la scène, Karl déclarant à propos des filles de Craster vouloir « *les baiser jusqu'à ce qu'elles en meurent*²⁶⁷ ». En cela, la justification diégétique de l'acte de viol comme conséquence d'une marginalisation sociale rejoint son traitement de déviance frénétique, de pathologie: la conjonction de ces deux enjeux caractérise ainsi la masculinité « défaillante » des violeurs.

Toutefois, les rapports de pouvoir de cette scène opèrent différemment de ceux de la scène de Sansa : là où le viol de cette dernière impliquait une transgression des inégalités hiérarchiques de la société urbaine, le viol des filles de Craster par les renégats de la Garde de Nuit trouve sa source dans la marginalisation initiale des victimes, comme le dénonce Ferreday : « *Les femmes de Craster sont codées comme pauvres, maltraitées et existant aux marges de la société*²⁶⁸ ». Plus encore, ces femmes sont aussi et surtout soumises au chantage sexuel incestueux de leur père, l'unique présence masculine et

²⁶⁴ « Making Game of Thrones Blog », « Bryan Cogman Debriefs on 'Oathkeeper' », *Making Game of Thrones*, 2014, <http://www.makinggameofthrones.com/production-diary/2014/4/28/interview-with-bryan-cogman>, consulté le 27/04/18, « *This is the worst of the worst finally free of the shackles of society.* »

²⁶⁵ ROSENBERG Alyssa, *op. cit.* p. 19 « *one of the first things the chaos spawns is the rape of those women, who previously had been considered sacrosanct. These actions mark the men as traitors* ».

²⁶⁶ « *There are no laws beyond the wall* ».

²⁶⁷ « *Fuck them t'ill they're dead* ».

²⁶⁸ FERREDAY Debra, *op.cit.*, p. 31 « *The Craster women are coded as poor, abused, existing on the edges of society.* »

source d'autorité présente autour d'elles. Ce contexte diégétique est particulièrement important puisqu'il suscite le dégoût mais aussi la jalousie des renégats, et déclenche leur furie meurtrière et sexuelle. La déconsidération de la sexualité féminine par la transgression du tabou de l'inceste semble donc signifier, aux yeux des violeurs, une sorte de disposition au viol des personnages féminins : l'acte constitue autant une réappropriation du contrôle sur les corps féminins par la violence, qu'une vengeance indirecte sur la masculinité incestueuse et tyrannique de leur défunt ennemi. Le traitement de cette scène opère ainsi comme la vengeance cathartique d'une fraternité de marginaux sur la misère sociale et sexuelle d'un groupe de femmes esclaves entièrement démunies d'une capacité à consentir au sexe ou à s'opposer au viol.

b) Des violeurs « autres », anonymes et multiples

Cette désignation du violeur comme socialement marginal s'inscrit dans un ensemble d'éléments qui le caractérisent comme véritablement « autre ». En premier lieu, ces quatre scènes ont comme point commun de traiter d'un viol commis en réunion : Theon est maintenu au sol par ses quatre poursuivants, Brienne est emmenée dans la pénombre par quatre hommes rejoints par trois autres, les filles de Craster sont collectivement violées par les renégats de la Garde de Nuit, et le nombre de violeurs de Sansa n'est même pas identifiable du fait du montage *cut*. Tous n'existent que par et pour cette unique scène dont ils ne sortiront pas vivants, et sont complètement inconnus du spectateur. Impossibles à différencier les uns les autres de par les exactes similitudes vestimentaires et physiques, ils sont montrés comme une masse mouvante, désordonnée mais collective ; cette forme de non-caractérisation fait ainsi d'eux des non-être, résistant à toute identification. Si ce choix de traitement pourrait porter un discours subversif dénonçant la banalisation des violences sexuelles faites aux femmes par une monstration fictionnelle, l'uniformisation des violeurs en anonymes sacrificiables semble produire l'effet inverse : une banalisation de la violence de l'acte, qui réduit le discours de cette représentation à un ressort narratif stéréotypé.

Cette mise en scène du violeur comme anonyme et multiple est également renforcée, dans le cas du viol de Sansa, par une problématique ethnique sous-jacente, comme l'écrit Ferreday : « *Le viol est [...] implicitement de race, précisément par la*

*fétichisation extrême de la blancheur de Sansa*²⁶⁹ ». Cette dernière est en effet caractérisée par son teint particulièrement pâle et sa robe rose légère, détails qui s'opposent aux caractéristiques physiques de l'unique violeur montré explicitement à la caméra : visage buriné, âge mur mais aussi et surtout bronzage artificiel. Si l'on peut supposer que cette retouche de maquillage vise à suggérer son statut social de travailleur rural, elle induit maladroitement un sous-texte orientaliste qui renforce la monstration du violeur comme « autre », comme le dénonce vivement Ferreday²⁷⁰. Cette critique fait d'autant plus sens que, dans la diégèse, le viol comme renversement brutal des inégalités sociales de pouvoir n'est possible que sur le continent central de Westeros, un phénomène repéré par Alyssa Rosenberg : « à Westeros en particulier [...] c'est l'abus sexuel qui signifie la monstruosité²⁷¹ ». En effet, les sociétés orientalisées, guerrières et patriarcales que sont les Dothraki, les Dorniens ou les Fers-Nés ont intégré le viol dans leurs pratiques sociales montrées comme étrangères et résolument exotiques. Cette justification diégétique accrédite donc d'autant plus la monstration du violeur comme marginal par l'introduction d'un déplacement géographique et culturel implicite.

2) Interrompre le viol : un prétexte pour montrer une masculinité hégémonique

a) Valoriser une masculinité martiale salvatrice

Comme vu auparavant, la justification diégétique d'une masculinité défaillante et socialement marginalisée semble légitimer ces monstrations de viol aux yeux du grand public et expliquer l'absence totale de polémique. Ces scènes semblent n'avoir suscité aucune réaction négative parmi les fans de *Game of Thrones*, là où quelques *reviews* dans des espaces discursifs généralistes valorisent la monstration du personnage masculin

²⁶⁹ FERREDAY Debra, *op. cit.*, p. 30-31, « Rape is [...] implicitly raced, thorough the extreme fetishized whiteness of Sansa »

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 31, « in fantasy as in life, the rape is intelligible when it happens to 'Others' [...] These scenes work as stories through reproducing the dominant association of rape with the Other ».

²⁷¹ ROSENBERG Alyssa, « Men and Monsters. Rape, Myth-Making, and the Rise and Fall of Nations in A Song of Ice and Fire » dans dans *Beyond the Wall: Exploring George R. R. Martin's a Song of Ice and Fire* de James Lowder (ed), Dallas, Benbella Books, 2012, p.17 « in Westeros in particular [...] it's sexual misconduct that signifies monstrosity »

comme sauveur providentiel, mentionnant à peine l'acte de viol en lui-même²⁷². Cette quasi-absence de discours dans les différentes sphères de réception reproduit ainsi en quelque sorte le procédé narratif à l'œuvre dans la diégèse, décrit par Gjelsvik à propos de la scène au Manoir de Craster : « *la scène renforce un personnage masculin (Jon Snow) aux dépens d'un personnage féminin*²⁷³ ». Toutefois, ces scènes semblent moins invisibiliser la souffrance féminine que l'utiliser pour exalter les aptitudes martiales des héros masculins secourant les personnages féminins démunis.

Ce schéma narratif stéréotypé est utilisé de manière similaire dans trois scènes. En premier lieu, la tentative de viol sur Sansa montre la résistance virulente mais désespérée de cette dernière par une succession de gros plans signifiant la réduction de ses possibilités d'actions, l'acte de pénétration semblant alors inéluctable. Il est soudain interrompu par l'arrivée impromptue de The Hound qui sépare les violeurs du corps de Sansa, semblerait-il avant la pénétration, avant de les tuer un par un. Cette intervention se révèle particulièrement providentielle sur le plan narratif puisque à la connaissance du spectateur, non seulement The Hound se situe loin de la fuite de Sansa, mais aussi sa capacité à retrouver la jeune femme dans l'émeute est purement inexplicée. Elle l'est tout autant sur le plan visuel : l'utilisation du hors-champ masque l'approche du personnage dans l'action, et vise à surprendre le spectateur induit en erreur par le resserrement progressif de l'échelle des plans. Ce procédé est également à l'œuvre dans la scène de viol d'une des filles de Craster par Karl Clubfoot : alors que Jon Snow est montré comme physiquement battu, à terre et sérieusement blessé, il n'en transperce pas moins le violeur de son épée lorsque celui-ci lui tourne le dos et s'apprête à porter la main sur sa victime. Là encore, ce sauvetage repose sur l'usage du hors-champ, l'action étant focalisée par un champ/contre-champ sur l'échange de regards entre le sadique Karl et la terreur de sa victime. Toutefois, son efficacité est ici moindre : la popularité importante de Jon Snow comme stéréotype de héros de *fantasy* ne laisse planer aucun doute sur sa capacité à sauver la fille de Craster par une action héroïque et bienvenue aux yeux du

²⁷² CHIVERS Tom, Game of Thrones, The Old Gods and the New, Sky Atlantic, review, *The Telegraph*, 2012, <https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/game-of-thrones/9250657/Game-of-Thrones-The-Old-Gods-and-the-New-Sky-Atlantic-review.html>, consulté le 23/05/18

²⁷³ GSELVIK Anne, *op. cit.*, p. 61, « *the scene strengthens a male character (Jon Snow) at the expense of a female character* »

public. Enfin, ce traitement est exacerbé lors du viol de Theon, interrompu par un personnage inconnu : au moment où Theon est déshabillé de force par ses ravisseurs qui s'apprêtent à le sodomiser, ceux-ci sont tous transpercés en quelques instants par les flèches d'un archer invisible. À la différence des deux monstrations précédentes reposant sur l'irruption surprise du sauveur providentiel dans le cadre, cette scène met surtout en valeur la vitesse de l'exécution des quatre violeurs, par un montage *cut* de 7 plans en moins de 3 secondes. L'invisibilité de la figure du sauveur est ici montrée par un plan à la première personne empruntant le point de vue d'un des violeurs qui cherche frénétiquement la provenance des flèches en balayant la forêt du regard.

La valorisation du personnage masculin salvateur au détriment de la victime féminine correspond on ne peut mieux à une monstration patriarcale du viol, et justifie d'après Debra Ferreday l'absence de réaction polémique : « *Dans la fantasy comme dans la vie, le viol est compréhensible quand il arrive aux 'Autres' ; de même qu'il est présenté comme cathartique, et même agréable quand on voit le violeur puni ou l'héroïne secourue*²⁷⁴ ». Toutefois, ce schéma narratif stéréotypé ne prend tout son sens que dans son rapport à la psychologie et moralité des personnages masculins : Clegane, montré comme soldat zélé et violent désobéit à ses ordres stricts pour sauver Sansa, Jon Snow entretient un rapport ambigu à la structure de pouvoir qu'est la Garde de Nuit et n'hésite pas à en transgresser les valeurs. Ces scènes constituent donc un acte de rédemption pour Clegane et de réajustement des valeurs morales pour Jon Snow, et correspondent en cela à la thèse de l'universitaire Margrethe Bruun Vaage : « *le viol a une fonction polarisante dans la fiction, séparant les transgressions agréables des anti-héros dans les séries télévisées américaines récentes des crimes des antagonistes véritablement maléfiques [...] les anti-héros peuvent tuer, mais pas violer*²⁷⁵ ».

²⁷⁴ FERREDAY Debra, *op.cit.*, p. 31, « *In fantasy as in life, the rape is intelligible when it happens to 'Others'; further, it is presented as cathartic, even pleasurable, when we get to see the rapist punished or the heroine rescued* ».

²⁷⁵ VAAGE, Margrethe Bruun, *op. cit.*, p. 434, « *rape has a polarizing function in fiction, separating the enjoyable transgressions of the anti-heroes in recent American television series from the truly evil antagonists' misdeeds. [...] the antiheroes may murder, but not rape* ».

Cette séparation entre protagoniste et antagoniste dans leur rapport au viol prend dans *Game of Thrones* la forme d'un véritable affrontement physique entre personnages masculins. Ainsi, la confrontation entre Jon Snow et Karl Clubfoot met en scène un stéréotype de tueur endurci et déloyal²⁷⁶ face aux règles que s'est imposées Jon Snow, notamment le refus de frapper son adversaire dans le dos. Bien que Snow soit forcé d'y renoncer pour sauver la victime de viol, cette scène n'en constitue pas moins une exaltation des capacités martiales du personnage, dans une fausse transgression de règles morales. Ce procédé opère également dans une véritable démonstration de supériorité d'une masculinité martiale hégémonique face à la masculinité défaillante précédemment étudiée dans la scène de viol de Sansa : le personnage de Clegane y est cadré en contre-plongée, dans l'ombre et immobile, trois éléments qui mettent en valeur la stature imposante de son corps en armure. Cette immobilité reflète une intériorisation de la violence bestiale du personnage dans une posture de virilité martiale maître d'elle-même, qui contraste fortement avec la masse mouvante, désordonnée et en transe absorbée par le viol de Sansa. Cette configuration est reproduite à l'identique par l'exécution froide et extrêmement précise des violeurs de Theon Greyjoy par Ramsay Snow/Bolton, la masculinité maître d'elle-même du personnage intériorisant son sadisme. Enfin, le professionnalisme froid de tueur qu'est Clegane est également opposé au personnage de Meryn Trant, garde royal réputé pour sa lâcheté et incompetence, qui s'abrite derrière l'absence d'ordres explicites pour ne pas avoir à affronter la foule en furie : cette comparaison induit ainsi une forme de hiérarchisation des masculinités hégémoniques des deux personnages, qui exalte d'autant plus l'acte de Clegane par sa capacité à agir en sauveur providentiel malgré les ordres. Comme l'analyse Kavita Mudan Finn, « *la série d'HBO promeut les traits hyper-masculins du Limer que sont son aspect guerrier et la subversion du code chevaleresque [...] construisant ainsi une identité plus acceptable de protecteur des femmes et des enfants*²⁷⁷ ». Dans cette scène, le viol est donc utilisé comme

²⁷⁶ L'opposition du personnage avec le vertueux Jon Snow est notamment signifiée par ses aptitudes martiales : usage de couteaux de boucher, crachats, croche-pieds.

²⁷⁷ FINN Kavita Mudan, *Fan Phenomena : Game of Thrones*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, p. 108-109, « *the HBO series promotes the Hound's hyper masculine traits of warriorhood and subversion of the chivalric code [...] thereby constructing a more acceptable identity as protector of women and children* ».

moyen détourné pour exalter une masculinité hégémonique, ce qui explique l'absence de polémiques.

b) Des procédés de mise en scène induisant une distanciation

La justification de ces monstrations par la masculinité défaillante des violeurs, créée et expliquée par leur marginalisation sociale, est d'autant plus logique dans le discours de la production qu'elle exprime la revendication de réalisme et de cohérence diégétique. Toutefois, un certain nombre d'éléments de mise en scène détonnent de ce discours, et tendent à déplacer ces monstrations « réalistes » vers un horizon d'attente générique différent. Cette nuance est particulièrement perceptible dans la scène de tentative de viol sur Sansa par les émeutiers de *King's Landing*, interrompue avant la pénétration par The Hound. L'espace sonore est occupé par les cris et halètements de plaisirs des violeurs, les pleurs et supplications de Sansa, et par une musique lancinante composée de crissements métalliques superposés. Cette ambiance auditive désordonnée et malsaine permet au spectateur de s'identifier à Sansa en matérialisant l'angoisse et le danger, mais est aussi et surtout un marqueur générique de l'horreur. Le traitement sonore est en adéquation avec le traitement visuel de la scène : la violence est mise en scène par la mobilité frénétique d'une caméra à l'épaule et d'un montage *cut*, sans que le nombre de violeurs ne soit distinguable. Une suite de champs/contre-champs en vue subjective matérialise l'opposition entre cette masse mouvante en puissance cadrée en contre-plongée et la vulnérabilité de Sansa, habillée en robe rose légère et cadrée en plongée. En cela, cette scène correspond à la monstration hégémonique que Prater qualifie de « mythe » sur le viol, où « *le violeur instantanément reconnaissable est habituellement un étranger à la victime et préféablement monstrueux ou 'autre' d'une certaine manière*²⁷⁸ ». Cette notion de « monstrueux » est bel et bien signifiée par le traitement visuel et sonore de la scène qui l'éloigne de la démarche de « réalisme » revendiquée par la production. La violence véritable est ainsi détournée de son intention première, et renvoie surtout à un horizon d'attente générique de l'horreur, induisant une

²⁷⁸ PRATER Lenise, « Monstrous Fantasies: Reinforcing Rape Culture in Fiona McIntosh's Fantasy Novels », *Hecate*, 2013, vol.39, p. 4, « *The instantly recognisable rapist is usually a stranger to the victim and preferably monstrous or "other" in some way.* »

déshumanisation des violeurs, et donc une distanciation de leurs actes. Paradoxalement, cette surenchère conduit donc moins à craindre le viol du personnage en lui-même que son éventuel décès.

Étudier les nuances et ambiguïtés de cette configuration est d'autant plus important qu'elle est accompagnée d'un ensemble d'éléments qui tendent à édulcorer et diluer son message par sa violence extrême. Ainsi, la tentative de viol de Sansa vient à la suite de la scène d'émeute de *King's Landing*, durant laquelle l'un des nobles accompagnant Sansa est lynché, démembré et dévoré sous les acclamations de la foule en furie, qui exhibe ses membres sanguinolents. Dans le même épisode, la jeune femme revit en cauchemar son viol, lequel est montré à l'identique, mais celui-ci s'achève sur une image où elle est poignardée au visage, et non sur l'intervention salvatrice de The Hound ; il est clairement visible dans ce rêve que Sansa continue d'être violée au moment où elle est assassinée. À nouveau, ces monstrations récurrentes sont dénoncées dans l'argumentaire développé par Prater : « *plutôt que de décrire la violence comme incontestée et 'réaliste', la monstration du viol [...] justifie simplement la supposition patriarcale que le viol est uniquement traumatique lorsque commis par un homme monstrueux sur une femme vierge et accompagnée par d'autres violences*²⁷⁹ ». Au-delà de la configuration horrifique de la mise en scène, les actes de violence extrême accompagnant la monstration du viol de Sansa transgressent les tabous télévisuels que sont la pédophilie, le cannibalisme et la nécrophilie. On retrouve par ailleurs ce traitement dans les scènes de viol collectif des filles de Craster par les renégats de la Garde de Nuit, qui se vantent de les « *baiser jusqu'à ce qu'elles meurent* », tout en buvant dans le crâne de Craster après avoir dévoré son cadavre. Cette accumulation d'éléments horrifiques et/ou mortifères semble signifier que le viol, s'il est le produit d'une masculinité défaillante, ne constitue que l'une des transgressions des normes sociales et comportements humains élémentaires commises par les violeurs. Ainsi, elle conduit implicitement le spectateur à reléguer la gravité du viol à l'arrière-plan de la dimension « monstrueuse » de la violence de la scène, plus facilement identifiable et rejetable par *catharsis*.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 7 « *I would argue that, rather than portraying the violence as uncontested and "realistic," the portrayal of rape [...] merely substantiates the patriarchal assumption that rape is only traumatic when committed by a monstrous man against a virginal woman and accompanied by further violence.* »

Cette distanciation paradoxale par le renvoi à un horizon d'attente horrifique opère également par les différents environnements et décors. En effet, en voulant échapper à l'émeute puis à ses violeurs, Sansa est montrée comme fuyant dans une suite d'allées sombres recouvertes de pierre et de paille, basses de plafond et labyrinthiques, qui l'éloignent progressivement d'un éventuel secours venant de la rue. Sa descente aux enfers est littéralement signifiée par sa descente d'un escalier obscur et étroit, bien que la scène semble se dérouler à hauteur de la rue ensoleillée. Si la lumière extérieure filtre par les interstices des fenêtres, Sansa est violée dans l'ombre et à même le sol. Dans un traitement similaire, la tentative de viol sur Theon Greyjoy par ses poursuivants prend place dans une forêt brumeuse où l'éblouissante lumière naturelle est tenue à l'écart du lieu de l'action par la densité de la végétation : ce contraste visuel contribue à la création d'un environnement surnaturel et fantasmagorique qui dénote avec la revendication discursive de réalisme de la production. Enfin, les séquences de viol collectif des filles de Craster et de tentative de viol sur Brienne sont également régies par les mêmes procédés visuels : les deux prennent place en pleine nuit et jouent sur l'éloignement progressif des victimes d'un feu au centre de l'action, sous la contrainte des violeurs. Ces quatre monstrations de viol s'articulent donc autour d'une métaphore élémentaire de la lumière comme symbole rassurant de sécurité pour les personnages, mais qui ne prend tout son sens qu'au regard des non-lieux que sont ces environnements : définis uniquement par leur aspect labyrinthique et/ou désertique, ils ne disposent d'aucun élément géographique reconnaissable et ne sont jamais explorés en dehors de ces scènes. Ils sont pourtant la véritable contrainte qui empêchent les victimes d'échapper au viol : le Manoir de Craster est entouré par les *white walkers*, Theon est esseulé et en fuite, Brienne est perdue dans la nuit, Sansa fuit l'émeute de la rue. Le choix de placer spécifiquement l'action dans des non-lieux fantasmagoriques réactive le « *matériau inconscient*²⁸⁰ » d'un horizon d'attente générique partagé entre la *fantasy* et l'horreur, et concrétise paradoxalement une édulcoration de la violence du viol. En effet, il tend à conforter le « mythe » d'un acte prenant uniquement place dans des ailleurs cauchemardesques fantasmés qui reflèteraient et légitimeraient le dérangement socio-psychologique du violeur.

²⁸⁰ JACKSON Rosemary, *op. cit.*, p. 6



*La fuite de Sansa à travers un dédale sombre et bas de plafond.
Un traitement stéréotypé du viol prenant place dans un ailleurs fantasmé cauchemardesque.
The Old Gods and the New (saison 2 épisode 6), 25 min 13 – 29 min 42*

c) Des mises à mort viscérales métaphoriques

Les deux configurations de ces scènes, soit l'affrontement des masculinités et la dimension monstrueuse du violeur et de son environnement, trouvent une résolution commune dans le meurtre de ce dernier. En effet, la violence graphique de sa mise à mort semble constituer une forme d'exutoire pour le spectateur, une punition proportionnée pour l'atteinte sexuelle à un personnage connu, ainsi que pour la transgression des tabous précédemment abordés. Comme l'explique la réalisatrice Michelle McLaren à propos du bain de sang qu'est le massacre des violeurs au Manoir de Craster par Jon Snow et ses frères d'armes : « *Je ne crois pas en la violence gratuite. [...] quand on voit ces gars dans l'épisode quatre, ce doit être horrible. Ils sont partis vers le côté obscur. Donc quand Jon et ses gars se montrent, on veut qu'ils les détruisent. On veut qu'ils secourent les femmes au Manoir de Craster*²⁸¹ ». Au-delà de l'utilisation d'un schéma narratif de pure *fantasy* dans son rapport aux rôles genrés de kidnappeur, captive et sauveur, l'utilisation de la métaphore du « côté obscur » renvoie à nouveau à une connotation maléfique ou

²⁸¹ COUCH Aaron, « Game of Thrones' Director: Jon Snow Bloodbath Was 'Justified' Violence (Q&A) », *The Hollywood Reporter*, 2014, <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/game-thrones-director-jon-snows-701128>, consulté le 23/05/17, « *I don't believe in gratuitous violence. [...] When we see these guys in episode four, it's got to be horrible. They've gone to the dark side. So, when Jon and his guys show up, we want them to take these guys down. We want them to rescue the wives at Craster's Keep* ».

monstrueuse, et le verbe « détruire » à une punition cathartique violente des coupables. La mise à mort de Karl Clubfoot est ainsi exceptionnellement violente : Jon Snow le tue au moyen d'un coup d'épée à travers la bouche et de dos, geste magnifié par un plan montrant la pose des deux personnages de profil, avant que le violeur ne s'écroule à genoux devant sa victime. Toutefois, cette violence n'est pas uniquement visuelle et agit également sur le plan symbolique : la mise à mort du violeur est viscérale, punissant à la fois le sadisme expressif de Karl qui se vante de ses actes et son corps même par une pénétration métaphorique. Un schéma similaire est également à l'œuvre dans l'interruption du viol de Sansa par la démonstration de virilité martiale impitoyable de The Hound. La mise en scène met ainsi en valeur le meurtre des violeurs par étranglement (pieds quittant le sol), éviscération (organes tombant au sol) et égorgement (gros plan sur la gorge tranchée). Si ces mises à mort de corps humains par déstructuration viscérale agissent bien comme des punitions visuelles et métaphoriques, elles opèrent aussi et surtout comme une surenchère puérile de violence valorisant une masculinité hégémonique martiale aux dépens d'une monstration du viol comme traumatique.



*The Hound (Rory McCann) éviscérant l'un des violeurs de Sansa.
The Old Gods and the New (saison 2 épisode 6), 25 min 13 – 29 min 42*



*Jon Snow (Kit Harington) transperçant Karl Clubfoot (Burn Gorman)
dans une mise à mort métaphorique exutoire.
First of His Name (saison 4 épisode 5), 46min28-48 min 44*

Toutefois, ce schéma semble être mise en œuvre de manière consciente par la production, puisqu'il est également déclinée à deux reprises comme un ressort narratif d'importance. Dans un premier temps, le viol de Theon Greyjoy par ses poursuivants apparentés à des soldats Bolton est interrompu de manière particulièrement violente : l'un des violeurs est tué d'une flèche tirée à bout portant au visage par un sauveur providentiel inconnu. Bien qu'étant une punition métaphorique du violeur qui apparaît comme légitime aux yeux du public, cette représentation prend une tout autre dimension lorsqu'il s'avère que le personnage salvateur est en réalité Ramsay Snow/Bolton. L'exécution du violeur est en réalité celle d'un de ses propres hommes, annonçant implicitement au spectateur le sadisme du personnage qui torturera Theon pendant toute la saison 3 et violera Sansa dans la saison 5. Ainsi, cette mise à mort exutoire opère comme une manipulation des attentes des spectateurs vis-à-vis d'une résolution cathartique des scènes de viol. La perversion de cette logique narrative fonctionne donc en invisibilisant temporairement le traumatisme subi par Theon, afin de le faire à terme ressurgir violemment par son émasculatation aux mains du sadique Ramsay.

Dans un second temps, la scène de viol de Brienne par les soldats Bolton est interrompue par Jaime Lannister, qui parvient à raisonner Locke²⁸² mais perd en contrepartie sa main d'épée, tranchée par ce dernier. Cette scène semble donc signifier la

²⁸² Locke est le supérieur hiérarchique des soldats Bolton ayant capturé Jaime Lannister et Brienne de Tarth.

véritable nécessité d'un exutoire viscéral sur un personnage impuissant pour éloigner la menace du viol, en déplaçant ici la punition métaphorique sur la figure du sauveteur. À la différence des précédentes monstrations orientées vers le masochisme pseudo-narratif, cette souffrance est capitale dans l'évolution du personnage, comme l'écrit Debra Ferreday : « *les stéréotypes de castration symbolique sont une partie importante de sa rédemption, d'abord par l'amputation de sa main d'épée*²⁸³ ». En effet, elle amène la rédemption psychologique et morale du personnage, dont le traumatisme bouleverse la personnalité et la vision du monde.

Conclusion de partie

Si ces différentes configurations tendent à édulcorer les scènes de viol, à en invisibiliser les répercussions dans la structure narrative ou à déplacer leur violence intrinsèque vers un horizon d'attente générique exutoire, elles ne constituent pas forcément un discours volontairement codé ; certaines de ces monstrations semblent plus résulter d'une volonté parfois maladroite de (ré)concilier la base de fans comme force active afin de désamorcer les polémiques. Pour autant, le binarisme des réappropriations de ces scènes s'inscrit dans une véritable adhésion à plusieurs « mythes » circulant sur les implications sociales et genrées du viol, et témoigne de la banalisation implicite des discours sexistes véhiculées par ces monstrations. Comme l'écrit Laura Hudson, *Game of Thrones* s'inscrit au « *centre d'un violent débat sur le moment où la représentation du viol dans la fiction est inutile, manipulatrice et même nocive - surtout lorsqu'elle puise dans de fausses idées de la vie réelle à propos d'agressions sexuelles qui sont souvent utilisées pour priver les victimes de viol de légitimité ou de justice*²⁸⁴ ».

²⁸³ FERREDAY Debra, *op.cit.*, p. 29 « *Tropes of symbolic castration are an important part of his redemption: first the amputation of his sword hand* ».

²⁸⁴ HUDSON Laura, « Rape scenes aren't just awful? They're lazy writing », *Wired*, 2015, <https://www.wired.com/2015/06/rape-scenes/>, consulté le 30/05/18, « *the center of a fierce debate about when portraying rape in fiction is unnecessary, manipulative, and even harmful—especially when it feeds into real-life misconceptions about sexual assault that are often used to deprive rape survivors of legitimacy or justice* »

Conclusion

Dès le début de sa diffusion en avril 2011, il apparaît évident que la première saison de *Game of Thrones* est régie par une double stratégie : se détacher de l'horizon d'attente des œuvres de *fantasy* manichéennes et puérides, et créer un *bad buzz* par l'omniprésence des de la *sexposition* et du *male gaze*. La contradiction apparente entre ces deux procédés *marketing* est caractéristique de la ligne éditoriale d'HBO, réputée autant pour la « qualité » de ses productions télévisuelles que pour son sexisme systémique. Dans la droite lignée de *Rome* (2005-2007), précédent succès critique et populaire de la chaîne, cette revendication de maturité se traduit à l'écran par l'omniprésence des scènes de nudité, de sexe et de viol des femmes de *Game of Thrones*, dans un rapport inégalitaire flagrant aux personnages masculins. Cette asymétrie de traitement est assumée et défendue par la production à travers l'affirmation essentialiste du « réalisme » du récit et la mise en avant du processus d'adaptation fidèle de l'œuvre originale de George Martin ; ce dernier explicite pourtant un certain nombre de différences significatives dans le traitement du sexe entre les deux œuvres, notamment l'incohérence de la transposition du point de vue interne des personnages féminins en *male gaze*, et l'ajout de plusieurs scènes de viol en lieu et place de relations sexuelles explicitement consenties. Le discours de la production est ainsi vivement dénoncé comme fallacieux par une partie active de l'audience, qui explicite les changements significatifs opérés par la production comme une « réécriture par la misogynie » de l'œuvre originale, ainsi que le sexisme systémique à l'œuvre dans les précédentes séries à succès de la chaîne, que *Game of Thrones* perpétuerait et exacerberait. Si la première saison est marquée par l'omniprésence des représentations polémiques, la tendance diminue progressivement par la suite, bien que les asymétries genrées restent la norme et que plusieurs polémiques ponctuelles continuent d'émerger. Ce phénomène, couplé à la présence surprenante de plusieurs contrepoints de féminité active, participe à la création de discours ambigus, tant diégétiquement que dans les réappropriations de fans, quant aux interactions des personnages féminins de pouvoir, et à leur possible *empowerment*.

Si l'arrivée progressive des personnages féminins au pouvoir dans la diégèse reprend précisément le contenu de l'œuvre originale de Martin, elle opère également comme la volonté de la production de se concilier la base active de fans de la série, au

regard de la réception polarisée de la première saison. Bien que certains traitements visuels sexistes soient toujours ouvertement à l'œuvre, une réelle évolution est notamment visible dans la place centrale accordée aux femmes et à leur *empowerment* dans les campagnes promotionnelles des saisons suivantes. Les lectures et les réinterprétations produites dans les espaces discursifs tant généralistes que spécialisés, que l'on peut qualifier d'hégémoniques dans la mesure où elles épousent les propositions émanant de la production, témoignent d'une adhérence au discours faussement subversif de cette dernière, qui tire profit d'un climat socio-culturel favorable à ces réappropriations (« affaires » Weinstein et Spacey, développement des mouvements Time's Up et #metoo dénonçant la *rape culture* et les inégalités genrées dans les sphères de pouvoir).

Pourtant, les différentes configurations d'*empowerment* des personnages féminins dans le texte filmique s'avèrent particulièrement ambigus, notamment de par leur rapport aux éléments de *fantasy*. Ainsi, l'encapacitation du personnage de Daenerys, dépend quasi-exclusivement d'éléments génériques de pure *fantasy* indépendants de sa volonté qui, comme l'analysent de nombreux fans, désamorcent son statut de « caution féministe » de la série. À l'inverse, les capacités surnaturelles des personnages d'Arya et de Cersei, qui caractérisaient leur *empowerment*, sont progressivement désacralisées et délaissées dans l'évolution narrative de la série, qui amorce un sous-texte potentiellement subversif de leur rapport au pouvoir. Toutefois, le principal problème posé par l'*empowerment* féminin dans la diégèse est son caractère individualiste : la prise de pouvoir sur les plans politiques, militaires et personnels des femmes de *Game of Thrones* est une exception dans un univers et un récit qui restent fondamentalement patriarcaux. La puissance d'agir individuelle des personnages féminins est donc contrainte d'opérer en adoptant ces normes et rejetant leur féminité. Ces *empowerment* individuels et conflictuels se caractérisent, à travers différentes configurations et différents personnages, par l'adoption d'une forme de misogynie (Brienne), le sacrifice des relations inter-féminines (Cersei, Arya, Sansa), une initiation sexuelle comme acceptation du schéma patriarcal de domination sexuelle masculine (Daenerys/Doreah), et l'humiliation d'une masculinité non-hégémonique (Yara/Ellaria).

Enfin, les ambiguïtés textuelles au cœur des différentes scènes de viol sont sources de production de discours particulièrement polarisés, tant dans la diégèse que dans la réception. Ainsi, là où la production affirme avoir voulu représenter explicitement un consentement mutuel (Cersei/Jaime) et une souffrance véritable de la victime

(Sansa/Ramsay), ces mêmes représentations sont unanimement interprétées et dénoncées comme l'expression exacerbée du sexisme de la série, notamment par un nouvel usage du *male gaze*. Ces ambiguïtés sont également présentes à un niveau narratif : l'invisibilisation sur le long terme du traumatisme des personnages féminins, mis en lumière par les critiques des fans, est complètement incohérente avec la revendication par la production de l'importance des scènes de viol comme *empowerment* féminin et dans la construction des personnages masculins, deux concepts déjà vivement critiqués en eux-mêmes. On retrouve dans les justifications que donne la production à propos de ces scènes des tendances déjà esquissées auparavant, telles que les modifications d'écriture des futures saisons vouées à désamorcer les polémiques, l'affirmation essentialiste de « réalisme du récit », et la mise en avant artificielle des performances d'acteurs. Les mises en lumière et dénonciations de ces procédés dans des lectures oppositionnelles sont ici produites par l'ensemble des espaces discursifs de réception, attestant des tensions socio-culturelles particulièrement présentes autour des représentations du viol. Toutefois, si ces débats et polémiques portent sur des scènes précises, un certain nombre sont également passées inaperçues, de par leur configuration particulièrement stéréotypée : par un ensemble de procédés visuels, sonores et de montage, l'acte de viol est montré comme la conséquence logique d'une masculinité défaillante et marginale, et est également lié à un horizon d'attente horrifique et orientaliste. Il est ainsi traité comme un fait de classe, comme une exacerbation d'une relation de pouvoir conflictuelle, avant d'être intrinsèquement sexué. De plus, ces différentes scènes sont également caractérisées par leur représentation stéréotypée d'un personnage masculin comme sauveur providentiel, à même d'interrompre l'acte de viol : l'exaltation par la mise en scène de ses capacités martiales opère alors par contraste avec la masculinité défaillante des violeurs, dans une confrontation physique conclue par la mise à mort violente et viscérale de ces derniers, qui opère comme une métaphore cathartique aux yeux du spectateur. L'absence de réaction négative autour de ces scènes, qui atteste de l'acceptation de leur schéma narcissique et patriarcal, tend à tempérer la virulence des réactions de fans face à l'édulcoration ou l'invisibilisation du viol dans le discours d'HBO. Le binarisme observable dans une réception qui condamne certaines scènes mais en ignore d'autres témoigne ainsi implicitement de la circulation dans les différentes sphères de production de discours de « mythes » sur le viol, inscrivant *Game of Thrones* comme symptôme, mais également comme témoin d'une *rape culture*.

En raison de la densité et la complexité du contenu diégétique et promotionnel de *Game of Thrones*, les discours mis en œuvre par et autour des sept saisons actuellement diffusées ne peuvent qu'être fluctuants, ambigus et opportunistes. En cela, l'immense majorité des sources et références utilisées dans mon travail de recherche témoignent des ambivalences et incohérences véhiculées dans et autour de la série sur les problématiques de procédés sexistes, d'*empowerment* et de *rape culture*. En analysant les interactions complexes et non-linéaires entre le discours hégémonique de la production et différents espaces discursifs de réception, ce mémoire avance ainsi plusieurs pistes de recherche :

- Si quelques dissonances individuelles sont notables dans le désamorçage des polémiques liées aux scènes de viol, l'immense majorité des discours produits autour de *Game of Thrones* témoignent d'une véritable synergie des différentes sphères de production : il est difficile de distinguer une véritable hiérarchie ou logique institutionnelle, tant les producteurs, scénaristes, réalisateurs et *showrunners* semblent s'exprimer à l'unisson. Ce phénomène est présent dès l'initiation du processus de création de la série par David Benioff et D.B. Weiss, qui justifient leur choix d'adapter la série chez HBO par la garantie que leur aurait offert la chaîne de respecter la violence (notamment sexuelle) au cœur de l'œuvre originale de Martin²⁸⁵. L'identité intrinsèque de la série est donc autant incarnée par une forme de connivence virile entre les différents acteurs de la production que par la mainmise d'HBO sur le processus créatif, garantie par l'inexpérience des deux *showrunners*. Ces deux facteurs institutionnels permettent ainsi de contextualiser la stratégie de *bad buzz* mise en œuvre par la chaîne lors de la première saison, mais également de comprendre le changement d'orientation de la série lors des dernières saisons, qui résultent de décisions avant tout économiques prises par la production. Ces différents éléments ne prennent toutefois sens qu'au regard du triomphe critique de *Westworld*, premier succès d'HBO post-*Game of Thrones*, qui constitue une rupture certaine avec le sexisme systémique de la chaîne : la récurrence des scènes de nudité de la série est centrale dans l'intrigue narrative de science-fiction où les corps masculins et féminins sont progressivement déshumanisés. Cette démarche réflexive sur

²⁸⁵ ARMSTRONG Jessica, « 'Game of Thrones': George R. R. Martin talks HBO show », *Entertainment Weekly*, 2011, <http://ew.com/article/2011/04/04/game-of-thrones-hbo-george-r-r-martin/>, consulté le 26/07/18

le traitement de la nudité, particulièrement notable dans une série HBO grand public, trouve sa source dans les changements radicaux opérés dans l'organisation des acteurs de la production. À l'opposé de l'inexpérience et de l'anonymat des *showrunners* de *Game of Thrones*, *Westworld* est créé par les vétérans Jonathan Nolan et Lisa Joy, et produit par Bryan Burk et J.J. Abrams. En cela, l'identité de la série semble moins être infusée par l'horizon d'attente controversé d'HBO que par la réputation qualitative des personnalités renommées à l'œuvre dans son processus de création ; leur influence se mesure notamment aux longues et coûteuses interruptions de tournage pour cause de réécriture de scénario²⁸⁶, là où *Game of Thrones* suivit un rythme infernal de production d'une saison par an²⁸⁷ au détriment de son scénario. *Westworld* n'échappe toutefois pas à l'usage du *male gaze* dans une unique scène polémique, qui semble n'exister que comme une piqure de rappel du sexisme systémique de la chaîne à l'œuvre dans la continuité *Rome-Game of Thrones*. L'analyse du positionnement idéologique de la chaîne par l'évolution de l'organisation de ses processus de production se profile ainsi comme une piste de recherche future, dont les enjeux semblent pour le moment inexplorés sur le plan théorique.

- *L'empowerment* progressif des personnages féminins opère comme une (ré)conciliation de la base de fans après une première saison inégalitaire et patriarcale. Bien que motivé par des considérations avant tout *marketing*, il est directement repris dans une lecture hégémonique par une majeure partie des différents espaces discursifs de réception se revendiquant progressistes : ceux-ci sont prompts à exalter les capacités de résilience des individualités féminines de la série, notamment lorsque celles-ci surnagent des disparitions successives des principaux personnages masculins, et en sont éventuellement la cause. L'incohérence entre ces réappropriations – étudiées dans ce mémoire pour leurs implications génériques – et le substrat idéologique conservateur du contenu filmique serait ainsi à explorer dans une approche post-féministe, qui permettrait de relier l'individualisme de *l'empowerment* féminin dans *Game of Thrones* à ses enjeux consuméristes. En effet, ces représentations et réappropriations sont étroitement liées au

²⁸⁶ BIRNBAUM Debra, « HBO's 'Westworld' Shuts Down Production, Still Targeting 2016 Premiere (EXCLUSIVE) », *Variety*, 2016, <https://variety.com/2016/tv/news/westworld-production-shut-down-1201681678/>, consulté le 26/07/18

²⁸⁷ Le rythme d'une saison de 10 épisodes par an fut le format de diffusion de 2011 à 2017, soit des saisons 1 à 6.

basculement du récit dans une *fantasy* spectaculaire, et s'inscrivent dans le contexte du succès d'un certain nombre de *blockbusters* comme *Star Wars : The Last Jedi* (2017) et *Wonder Woman* (2017), dont l'identité est principalement forgée par la présence d'un personnage féminin central et/ou d'une réalisatrice derrière la caméra. Bien que ses enjeux soient avant tout *marketing*, ce phénomène récent tend à être paradoxalement interprété comme une avancée socio-culturelle dans ces espaces discursifs favorables aux discours « progressistes ». Comme c'est le cas des réappropriations de l'*empowerment* féminin dans *Game of Thrones*, ils tendent surtout à invisibiliser la valence différentielle des sexes qui reste en général la norme dans les différentes sphères de production de discours.

- Les discours mis en œuvre par et autour de *Game of Thrones*, série majeure du paysage télévisuel des années 2010, témoignent d'un certain nombre de tensions socio-culturelles liées aux enjeux et identités de genre et de sexualité. Il n'est donc pas étonnant que les débats exacerbés sur le traitement du viol dans la série révèlent des fractures sociales profondes de la société américaine, dans un contexte socio-culturel de dénonciation sans précédent des inégalités homme/femme dans l'industrie audiovisuelle. Par un ensemble de procédés assumés ou implicites, qui désamorcent ou invisibilisent la gravité du viol dans la psychologie des personnages et dans la structure narrative, *Game of Thrones* semble bel et bien témoigner de cette *rape culture*, paradoxalement mise en lumière par son contexte de création qu'est l'industrie télévisuelle en elle-même. Ainsi, plusieurs décisions de production se font l'écho à court terme des conséquences de ce contexte polarisé, notamment l'éviction discrète du scénariste Bryan Cogman, à l'origine de plusieurs polémiques, et la réintroduction contradictoire des conséquences narratives du viol dans la psychologie des personnages féminins. À l'heure où la diffusion de la huitième et dernière saison²⁸⁸ est annoncée pour le printemps 2019, cette tendance semble également se dessiner de manière rétroactive, par la suppression des commentaires audio des épisodes polémiques dans les rééditions successives – ce procédé de coupe post-diffusion ayant déjà été mis en œuvre dans la saison 1²⁸⁹. Au regard de l'importance socio-

²⁸⁸ Si cinq *spins-off* ont d'ores et déjà été annoncés, ceux-ci ne semblent destinés qu'à prolonger le succès de la série « initiale ».

²⁸⁹ McCARHTY Tom, « Head of state: Game of Thrones sorry about decapitating George W Bush », *The Guardian*, 2012, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/us-news-blog/2012/jun/14/game-of-thrones-george-w-bush-head>, consulté le 16/07/18

culturelle de ces débats et polémiques autour du concept de *rape culture*, il est ainsi légitime d'envisager que *Game of Thrones* n'existe pour la postérité que dans une version dénuée de plusieurs de ses scènes de viol, dans une tentative d'HBO d'expurger la série emblématique de son succès de son substrat idéologique le plus polémique. Un prolongement logique de la réflexion initiée dans ce mémoire de recherche serait ainsi l'étude plus large des modalités d'invisibilisation, d'évitement ou de participation à la *rape culture* d'œuvres télévisuelles de *fantasy* comparables à *Game of Thrones*, telles que *Vikings* (History, 2013-2018), *Marco Polo* (Netflix, 2014-2016), *Outlander* (Starz, 2014-20??), *Jessica Jones* (Marvel/ABC, 2015-20??) et *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-20??).

Corpus

Filmographie

BENIOFF David et WEISS David Brett (*showrunners*), *Game of Thrones*, avec E. Clarke, K. Harington, P. Dinklage, N. Coster-Waldau et L. Headey, Home Box Office, 2011-2017, États-Unis, série télévisée de *fantasy*, édition DVD intégrale saisons 1-7 (décembre 2017)

Espaces discursifs de la production

COGMAN Bryan, *Dans les Couloirs de Game of Thrones*, Paris, Hugin & Muninn, 2012, 192 p.

« Game of Thrones », Game of Thrones Season 4: Inside the Episode #3 (HBO), *Youtube*, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=IUScAGHJHR4>, consulté le 06/06/18

« Making Game of Thrones Blog », « Bryan Cogman Debriefs on ‘Oathkeeper’ », *Making Game of Thrones*, 2014, <http://www.makinggameofthrones.com/production-diary/2014/4/28/interview-with-bryan-cogman>, consulté le 27/04/18

TAYLOR, C.A., *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 3 & 4*, San Francisco, Chronicle Books, 2014, 192 p.

Espaces discursifs généralistes et grand public

BELLAFANTE, Ginia, « A Fantasy World of Strange Feuding Kingdoms », *New York Times*, 2011, <https://www.nytimes.com/2011/04/15/arts/television/game-of-thrones-begins-sunday-on-hbo-review.html>, consulté le 07/03/18

BENDIX Trish, « 'Game of Thrones' Actress Gemma Whelan: Yara's Same-Sex Kiss Was Improvised », *NBC News*, 2017, <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/game-thrones-actor-gemma-whalen-yara-s-same-sex-kiss-n787171>, consulté le 12/03/18

BLICKLEY Leigh, « Men Should Just Give Up, Because Women Are Winning The 'Game Of Thrones' », *Huffington Post*, 2017, https://www.huffingtonpost.com/entry/women-game-of-thrones-season-7_us_59755a34e4b00e4363e06d6c, consulté le 15/11/17

BRADLEY Bill, « 'Game Of Thrones' Star Finally Shoots Down Horrible Sansa Theory », *The Huffington Post*, 2016, https://www.huffingtonpost.com/entry/sansa-theory-shot-down_us_5768484be4b015db1bca41e8, consulté le 01/06/18

CHIVERS Tom, *Game of Thrones, The Old Gods and the New*, Sky Atlantic, review, *The Telegraph*, 2012, <https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/game-of-thrones/9250657/Game-of-Thrones-The-Old-Gods-and-the-New-Sky-Atlantic-review.html>, consulté le 23/05/18

CHOCANO Carina, « Tough, Cold, Terse, Taciturn and Prone to Not Saying Goodbye When They Hang Up the Phone », *New York Times*, 2011, <http://www.nytimes.com/2011/07/03/magazine/a-plague-of-strong-female-characters.html>, consulté le 19/03/18

COUCH Aaron, « 'Game of Thrones' Director: Jon Snow Bloodbath Was 'Justified' Violence (Q&A) », *The Hollywood Reporter*, 2014, <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/game-thrones-director-jon-snows-701128>, consulté le 23/05/18

DOCKTERMAN, Eliana, « *Game of Thrones'* Woman Problem Is About More Than Sexual Assault », *Time Magazine*, 2015, <http://time.com/3917236/game-of-thrones-woman-problem-feminism/>, consulté le 08/03/18

DEBNATH Neela, « Game of Thrones sex and nudity: Figures show huge disparity between male and female stars », *Express*, 2016, <http://www.express.co.uk/showbiz/tv-radio/670599/Game-of-Thrones-sex-nudity-Daenerys-Cersei-Melisandre-Emilia-Clarke-Carice-van-Houten>, consulté le 02/05/2017

EYMARD Louise, « "Game of Thrones" : quand l'apologie du sexe et de la violence fait recette », *Le Point*, 2015, http://www.lepoint.fr/series-tv/game-of-thrones-quand-l-apologie-du-sexe-et-de-la-violence-fait-recette-18-06-2015-1937916_2115.php, consulté le 03/03/18

HIBBERD James, « 'Game of Thrones': Sophie Turner reveals she 'loved' that horrifying scene », *Entertainment Weekly*, 2015, <http://www.ew.com/article/2015/05/17/game-thrones-sansa-wedding/>, consulté le 31/05/18

HIBBERD James, « Game of Thrones' showrunners explain why they changed Sansa's storyline », *Entertainment Weekly*, 2015, <http://www.ew.com/article/2015/04/26/game-thrones-sansa-ramsay-interview/>, consulté le 30/05/18

HIBBERD James, « Game of Thrones' producer explains Sansa's wedding night horror », *Entertainment Weekly*, 2015, <http://ew.com/article/2015/05/17/game-thrones-sansa-ramsay-interview-2/>, consulté le 31/05/18

HIBBERD James, « Game of Thrones writer defends Sansa scene in heartfelt commentary », *Entertainment Weekly*, 2016, <http://www.ew.com/article/2016/02/19/game-thrones-season-5-dvd-sansa/>, consulté le 06/06/18

HIBBERD, James, « 'Game of Thrones' producers: 'Not one word' changed due to criticism », *Entertainment Weekly*, 2016, <http://www.ew.com/article/2016/04/01/game-thrones-season-6/>, consulté le 08/03/18

HIBBERD, James, « 'Game of Thrones' EW cover: Women to rule season 6 », *Entertainment Weekly*, 2016, <http://www.ew.com/article/2016/03/24/game-thrones-ew-cover/>, consulté le 08/03/18

LOOFBOUROW, L., «“Game of Thrones” fails the female gaze: why does prestige TV refuse to cater erotically to women ?», *Salon*, 2014,

http://www.salon.com/2014/06/16/game_of_thrones_fails_the_female_gaze_why_does_prestige_tv_refuse_to_cater_erotically_to_women/, consulté le 09/05/17

MANILÈVE Vincent, « L'épisode le plus violent de «Game of Thrones» était aussi le plus beau », *Slate*, 2016, <http://www.slate.fr/story/119899/game-of-thrones-violence-beau>, consulté le 03/03/18

MCNAMARA Mary, « HBO, you're busted ! » *Los Angeles Times*, 2011, <http://articles.latimes.com/2011/jul/03/entertainment/la-ca-hbo-breasts-20110703>, consulté le 19/03/17

MESLOW Scott, « 'Game of Thrones': Making Sense of All the Sex », *The Atlantic*, 2011, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/04/game-of-thrones-making-sense-of-all-the-sex/237759/>, consulté le 13/03/18

PONIEWOZIK James, « Game of Thrones Watch; Boared to Death », *Entertainment Times*, 2012, <http://entertainment.time.com/2011/05/30/game-of-thrones-watch-boared-to-death/> consulté le 07/02/17

ROSENBERG Alyssa, « How much violence is too much in ‘Game of Thrones’ ? » , *The Washington Post*, 2016, https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2016/05/03/how-much-violence-is-too-much-on-game-of-thrones/?utm_term=.1cfc94246713, consulté le 03/03/18

SALTER Jessica, « Game of Thrones: Interview with George R. R. Martin », *Telegraph*, 2013, <http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/game-of-thrones/9945808/Game-of-Thrones-Interview-with-George-RR-Martin.html>, consulté le 29/03/17

SALTER, Jessica « “Game of Thrones”’s George RR Martin: “I’m a feminist at heart” », *telegraph.co.uk*, 2013, <http://www.telegraph.co.uk/women/womens-life/9959063/Game-of-Throness-George-RR-Martin-Im-a-feminist.html>, consulté le 10/03/17

SEMIRAMOTH Emilie, « Who run the world ? : Game of Thrones, la saison des femmes », *Vanity Fair*, 2017, <http://www.vanityfair.fr/culture/series/articles/game-of-thrones-la-saison-des-femmes/55704>, consulté le 15/11/17

SHEPERD Jack, « Game of Thrones writer Bryan Cogman defends controversial Sansa scene », *The Independent*, 2016, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/news/game-of-thrones-writer-defends-controversial-sansa-scene-talks-about-ending-shot-on-theons-face-a6887236.html>, consulté le 30/05/18

STROUMBOULOPOULOS George, « George R. R. Martin on Strombo : Full Extended Interview », sur *Canadian Broadcasting Corporation*, 2013, 21.5 minutes, <http://www.cbc.ca/strombo/books/george-rr-martin-full-extended-interview.html>, consulté le 31/03/17

WHITNEY Éric, « ‘Game Of Thrones’ Director Calls That Controversial Rape Scene Consensual », *Huffington Post*, 2014, https://www.huffingtonpost.com/2014/04/21/game-of-thrones-rape_n_5186691.html, consulté le 18/10/17

WOOD, Gaby, « Daisy Ridley on *Star Wars*, Superfans, and Her Lightsaber Workout », *Vogue*, 2017, <https://www.vogue.com/article/daisy-ridley-the-last-jedi-star-wars-november-vogue-cover-2017>, consulté le 14/03/18

Espaces discursifs spécialisés *pop culture*

BAILEY Luke, « Fans Are Angry "Game Of Thrones" Added A Rape Scene Involving Sansa », *BuzzFeed*, 2015, https://www.buzzfeed.com/lukebailey/game-of-thrones?utm_term=.ogj52KM7lp#.cxWKra3j12, consulté le 12/08/18

COLBERT, Annie, « Emilia Clarke fans the flames for Daenerys' ascension to the Iron Throne », *Mashable*, 2016, <http://mashable.com/2016/05/16/emilia-clarke-fire/#4Q4g64Jr8Pqw>, consulté le 26/10/17

D’CUNHA Zenia, « After Game of Thrones airs controversial rape scene, fans threaten to boycott show », *FirePost*, 2015, <https://www.firstpost.com/entertainment/after-game-of-thrones-airs-controversial-rape-scene-fans-threaten-to-boycott-show-2252214.html>, consulté le 12/08/18

DELAGE Adrien, « Les showrunners de Game of Thrones reviennent sur la scène qu'ils détestent le plus », *Konbini*, 2017, <http://biiinge.konbini.com/series/showrunners-game-of-thrones-scene-detestent/>, consulté le 04 mai 2017

GILLMAN Greg, « 'Game of Thrones' Star Nikolaj Coster-Waldau Explains Cersei "Rape" Scene » *The Wrap/Youtube*, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=M9FikFhcGX0> consulté le 17/10/17

HOLLOWAY Daniel, « ‘Game of Thrones’ Director: Loot Train Battle Inspired by Atom Bomb, Pompei », *Variety*, 2017, <http://variety.com/2017/tv/news/game-of-thrones-loot-train-battle-1202518106/>, consulté le 14/03/18

HUDSON Laura, « Rape scenes aren't just awful ? They're lazy writing », *Wired*, 2015, <https://www.wired.com/2015/06/rape-scenes/>, consulté le 30/05/18

HUDSON, Laura. « In Defense of Cersei Lannister », *Vulture*, 2017, <http://www.vulture.com/2017/07/cersei-lannister-a-defense-game-of-thrones.html>,

LOUM Aïssatou, « Game of Thrones saison 7 : La saison la moins dénudée et la plus égalitaire », *BrainDamaged*, 23/01/17, <http://braindamaged.fr/23/09/2017/game-of-thrones-saison-7-la-saison-la-moins-denudee-et-la-plus-egalitaire/>, consulté le 12/02/18

MARTIN Denise, « Breaking Down Jaime and Cersei's Controversial Scene With Last Night's *Game of Thrones* Director », *Vulture*, 2014,

<http://www.vulture.com/2014/04/game-of-thrones-director-on-the-rape-sex-scene.html>, consulté le 04/06/18

NAFTALY, Jessica, « Game Of Thrones Season 6: Are The Women Truly “On Top”? » *Odyssey*, 2016, <https://www.theodysseyonline.com/game-of-thrones-are-the-women-on-top>, consulté le 14/03/18

OLITÉ, Marion, « Les femmes prennent-elles vraiment le pouvoir dans Game of Thrones ? », *Konbini*, 2016, <http://biiinge.konbini.com/series/les-femmes-prennent-le-pouvoir-dans-game-thrones/>, consulté le 05/03/18

OLITÉ Marion, « Merci à Cersei Lannister d’avoir sauvé la saison 7 de *Game of Thrones* », *Konbini*, 2017 <http://biiinge.konbini.com/series/cersei-lannister-saison7-game-of-thrones/>, consulté le 03/03/18

PRAKASH Nisha, « 'Game of Thrones' Arya-Waif fan theory will stick your brain with the pointy end », *Mashable*, 2016, <https://mashable.com/2016/06/06/arya-waif-game-of-thrones-theory/#XKXu3X1hrPqM>, consulté le 22/04/18

PRAKASH, Neha, « ‘Game of Thrones’ fans are furious that HBO changed a significant Daenerys Targaryen detail », *Mashable.com*, 2016, <http://mashable.com/2016/05/16/daenerys-targaryen-unburnt-details/#mImxdmi7yGqn>, consulté le 26/10/17

REDINGER, T. « “Blackwater” director Neil Marshall on nudity and creating the battle », *winteriscoming.net*, 2012, <http://winteriscoming.net/2012/06/01/blackwater-director-neil-marshall-on-nudity-and-creating-the-battle/>, consulté le 07/05/17

RIVET Delphine, « Le "Female Gaze" dans les séries, un contre-pouvoir révolutionnaire et nécessaire », *Konbini*, 2016, <http://biiinge.konbini.com/series/female-gaze-contre-pouvoir-revolutionnaire-necessaire/> consulté le 27/01/17

RIVET Delphine, « Dans Westworld, les corps s'exposent et la nudité a plusieurs facettes », *Konbini*, 2016, <http://biiinge.konbini.com/series/westworld-corps-exposent-nudite-facettes/>, consulté le 08/06/17

SARAIYA Sonia, « Rape of Thrones : why are the “Game of Thrones” showrunners rewriting the books into misogyny ? », *Avclub*, 2014, <http://www.avclub.com/article/rape-thrones-203499>, consulté le 17/05/17

STANLEY, Caroline, « Season 2 of 'Game of Thrones' Will Differ from 'A Clash of Kings' », *Flavorwire*, 2012, <http://flavorwire.com/272557/season-2-of-game-of-thrones-will-differ-from-a-clash-of-kings>, consulté le 08/03/18

STEINER Chelsea, « Meet Yara Greyjoy, The First Lesbian Character on “Game of Thrones » », *After Ellen*, 2016, <http://www.afterellen.com/tv/490815-meet-yara-greyjoy-first-lesbian-character-game-thrones>, consulté le 12/03/18

TODD Carolyn L. « Update : Ramsay Just Gave Major Cred To That Sansa Pregnancy Theory », *Refinery29*, 2016, <https://www.refinery29.com/2016/05/111991/game-of-thrones-sansa-stark-fan-theory>, consulté le 03/06/18

Espaces discursifs spécialisés se revendiquant « féministes » ou « progressistes » (sites communautaires, forums de fans, blogs)

ATKINSON, Sophie, « Daenerys Can't Be The Mad Queen On 'Game Of Thrones' Because Cersei Already Has That Covered », *Bustle*, 2017, <https://www.bustle.com/p/daenerys-cant-be-the-mad-queen-on-game-of-thrones-because-cersei-already-has-that-covered-76432>, consulté le 02/03/18

CARLIN Shannon, « Why Ellaria & Yara's Short-Lived Romance Is Insulting To ‘Game Of Thrones’ Fans », *Bustle*, 2017, <https://www.bustle.com/p/why-ellaria-yaras-short-lived-romance-is-insulting-to-game-of-thrones-fans-74221>, consulté le 12/03/18

HAMMOND Lakecia, « Who Are The Women Kissing In The 'Game Of Thrones' Season 7 Trailer? There's More Than War To Come », *Bustle*, 2017, <https://www.bustle.com/p/who-are-the-women-kissing-in-the-game-of-thrones-season-7-trailer-theres-more-than-war-to-come-60215>, consulté le 12/03/18

JUSINO Teresa, « Checking In With *Game of Thrones*, Season 7: Got Sexism? », *The Mary Sue*, 2017, <https://www.themarysue.com/checking-in-with-game-of-thrones-season-7-got-sexism/>, consulté le 12/03/18

« Kylie », « GoT Season 5 & Sexism: Part 5 », *Tumblr*, 2015, <http://gotgifsandmusings.tumblr.com/post/125213217952/got-season-5-sexism-part-5>, consulté le 17/03/18

« Kylie », The Fallacy of GoT's Women on Top Part 1: Setting, *The Fandomentals*, 2016, <https://www.thefandomentals.com/sexism-and-s6-part-1/>, consulté le 26/03/18

« Kylie », « The Fallacy of GoT's Women on Top Part 3: Empowerment », *The Fandomentals*, 2016, <https://www.thefandomentals.com/sexism-and-s6-part-3/>, consulté le 22/03/18

« Kylie », « The "Sexism Debate" about Game of Thrones is anything but "Crushed" », *The Fandomentals*, 2016, <https://www.thefandomentals.com/sexism-debate-game-thrones-anything-crushed/>, consulté le 27/03/18

« Kylie », Blowjobs, Brutality, and Good Acting on Game of Thrones, *The Fandomentals*, 2017, <https://www.thefandomentals.com/thrones-brutally-murders-tortures-women-color-queens-justice/>, consulté le 01/06/08

LAUF Jordan, « 'Game Of Thrones' Season 7 Is Feminist, But Only For One Kind Of Woman », *Bustle*, 2017, <https://www.bustle.com/p/game-of-thrones-season-7-is-feminist-but-only-for-one-kind-of-woman-70659>, consulté le 19/03/18

LIPSITZ Jordana, « Sansa Should Not Be Pregnant On 'Game Of Thrones' & Here's Why », *Bustle*, 2016, <https://www.bustle.com/articles/170188-sansa-should-not-be-pregnant-on-game-of-thrones-heres-why>, consulté le 03/06/18

MEHTA MAITRI, « 9 Life Lessons From 'Game Of Thrones' Arya Stark, Because She's Pretty Much The Ultimate Badass », *Bustle*, 2015, <https://www.bustle.com/articles/79577-9-life-lessons-from-game-of-thrones-arya-stark-because-shes-pretty-much-the-ultimate-badass>, consulté le 20/08/03

« Not Littlefinger », « Dany Villain ? Savior ? Something Else », *Watchers on the Wall*, 2017, <http://forum.watchersonthewall.com/viewtopic.php?t=112>, consulté le 26/10/17

« OxfordUnion », « Game of Thrones at the Oxford Union - Full Address », *Youtube*, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=TfvVluNxujc&feature=youtu.be&t=49m15s>, consulté le 04/06/18

PAIGE Rachel, « Will Cersei Kill Margaery On 'Game Of Thrones'? These Two Hate Eachother, So Yeah, They're Gonna Try », *Bustle*, 2015, <https://www.bustle.com/articles/78584-will-cersei-kill-margaery-on-game-of-thrones-these-two-hate-eachother-so-yeah-theyre-gonna>, consulté le 18/03/18

« Petra », « Game of Thrones and the Evil Queen Archetype », *Watchers on the Wall*, 13/01/17, <http://watchersonthewall.com/game-thrones-evil-queen-archetype/>, consulté le 28/02/17

PANTOZZI Jill, « We Will No Longer Be Promoting HBO's Game of Thrones », *The Mary Sue*, 2015, <https://www.themarysue.com/we-will-no-longer-be-promoting-hbos-game-of-thrones/>, consulté le 31/05/18

RHIANNON, Thomas, « There are no true knights : Brienne of Tarth », *Feminist Fiction*, 2012, <https://www.feministfiction.com/blog/2012/06/28/there-are-no-true-knights-brienne-of-tarth>, consulté le 20/03/18

RHIANNON Thomas, « Are "Most Women Stupid" in Game of Thrones: The Prince of Winterfell ? », *Feminist Fiction*, 2012, <https://www.feministfiction.com/blog/2012/05/22/do-most-women-suck-in-game-of-thrones-the-prince-of-winterfell>, consulté le 22/03/18

RHIANNON Thomas, « Sexposition and Exploitation in HBO's Game of Thrones », *Feminist Fiction*, 2012, <http://feministfiction.com/2012/05/02/sexposition-and-exploitation-in-hbos-game-of-thrones/> consulté le 10/02/17

RHIANNON Thomas, « And Now his Watch is ended », *Feminist Fiction*, 2013, <https://www.feministfiction.com/blog/2013/04/23/game-of-thrones-and-now-his-watch-is-ended>, consulté le 19/03/18

RHIANNON Thomas, « Game of Thrones : not the women they were before », *Feminist Fiction*, 2013, <http://feministfiction.com/2013/05/23/game-of-thrones-not-the-women-they-were-before/> consulté le 23/10/16

SCHLOSSBERG Mallory, « 'Game of Thrones' Forgot & Forgave Jaime's Rape Scene, Just As We'd Feared », *Bustle*, 2014, <https://www.bustle.com/articles/22540-game-of-thrones-forgot-forgave-jaimes-rape-scene-just-as-wed-feared>, consulté le 01/06/18

SCHREMPH, Kelly, « Daenerys Setting The Dothraki On Fire Was 'Game Of Thrones' Most Empowering Use Of Female Nudity », *Bustle*, 2016, <https://www.bustle.com/articles/160949-daenerys-setting-the-dothraki-on-fire-was-game-of-thrones-most-empowering-use-of-female-nudity>, consulté le 04/03/18

URQUHART-WHITE Alaina, « This Theory About Arya Killing Cersei On 'Game Of Thrones' Would Fulfill The Valonqar Prophecy & Let Arya Cross A Name Off Her List », *Bustle*, 2017, <https://www.bustle.com/p/this-theory-about-arya-killing-cersei-on-game-of-thrones-would-fulfill-the-valonqar-prophecy-let-arya-cross-a-name-off-her-list-71516>, consulté le 22/04/18

Corpus secondaire

JACKSON Peter, *Lord of The Rings*, avec E. Wood, I. McKellen, L. Tyler et V. Mortesen, New Line Cinema, 2001/2002/2003, Nouvelle-Zélande/États-Unis, *fantasy*, 208min/223min/251min

MILIUS John, MACDONALD William J. et HELLER Bruno (*showrunners*), *Rome*, avec K. McKidd, R. Stevenson et C. Hinds, Home Box Office & British Broadcast Company, 2005-2007, Grande-Bretagne/États-Unis, série télévisée historique/dramatique

NOLAN Jonathan & JOY Lisa (*showrunners*) *Westworld*, avec A. Hopkins, T. Newton, E. Rachel Woods et E. Harris, Home Box Office, 2016-20??, États-Unis, série télévisée science-fiction/*fantasy*

MARTIN George R.R., *A Storm of Swords (A Song of Ice and Fire)*, New York, Bantam Books, Mass Market Paperback, 2000, p. 415

MARTIN George R. R., *A Dance with Dragons (A Song of Ice and Fire)*, New York, Bantam Books, Mass Market Edition, 2013, p. 824

Bibliographie

Gender studies, cultural studies et fan studies

AMOSSY Ruth, *Les Idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Poitiers, Nathan, Collection « Le texte à l'œuvre », 1991, p. 14

BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *Introduction aux Gender Studies : manuel des études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, collection Ouvertures Politiques, 2008, 247p.

BURCH, Noël, « Double speak : de l'ambiguïté tendancielle du cinéma Hollywoodien ». *Réseaux*, vol 18, n°99, 2000, Cinéma et réception, p. 99-130

HÉRITIER Françoise, *Masculin-Féminin I. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob Poches, Collection Essais, 2012, 332p.

JENKINS Henry, *La culture de la convergence : des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, Médiacultures, 2010, 336p.

MACÉ Éric, « Des “minorités visibles” aux néo-stéréotypes », *Journal des Anthropologues*, 2007, p69-87, <http://jda.revues.org/2967>, consulté le 26/10/16.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 1975, p. 6-18

NEALE Steve, « Masculinity as Spectacle », *Screen*, 1983, p. 2-17

SOLOWAY, Jill, « The Female Gaze », *TIFF*, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&t=524s>.

RADNER Hilary, « Une renaissance féministe ? », *Le Genre & L'Écran*, 2018, <http://www.genre-ecran.net/?Une-renaissance-feministe>, consulté le 14/03/18

WITTIG, Monique, *La Pensée Straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, 135 p.

FRIEDAN Betty, *The Feminine Mystique*, Aylesbury, Penguin Books, 1963, 368 p.

Analyse gender de *Game of Thrones*

BEATON, Elizabeth, « Female Machiavellians in Westeros », dans *Women of Ice and Fire: Gender, 'Game of Thrones' and Multiple Media Engagements* de GJELSVIK, A. et SCHUBART, R. (Eds), New York, Bloomsbury, 2016, p. 193-217

FERREDAY, Debra, « Game of Thones, Rape Culture and Feminist Fandom », *Australian Feminist Studies*, 2015, <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08164649.2014.998453>, p. 21-36

FINN Kavita Mudan, *Fan Phenomena: Game of Thrones*, Chicago, University of Chicago Press, 2017, 267p.

GENZ, Stéphanie, « 'I'm not going to fight them, I'm going to fuck them' : sexist liberalism and gender (a)politics » dans *Game of Thrones*, dans *Women of Ice and Fire: Gender, 'Game of Thrones' and Multiple Media Engagements* de GJELSVIK, A. et SCHUBART, R. (Eds), New York, Bloomsbury, 2016, p. 243-266

GJELSVIK Anne, « Unspeakable Acts of (Sexual) Terror as/in Quality Television » dans *Women of Ice and Fire: Gender, "Game of Thrones" and Multiple Media Engagements* de GJELSVIK, A. et SCHUBART, R. (Eds), New York, Bloomsbury, 2016, p. 57-78

HAASTRUP, Helle Kannik, « Power Play and Family Ties : Hybrid Fantasy, Network Narrative and Female Characters », dans *Women of Ice and Fire: Gender, 'Game of Thrones' and Multiple Media Engagements* de GJELSVIK, A. et SCHUBART, R. (Eds), New York, Bloomsbury, 2016, p. 131-150

ROSENBERG Alyssa, « Men and Monsters. Rape, Myth-Making, and the Rise and Fall of Nations in A Song of Ice and Fire » dans *Beyond the Wall: Exploring George R. R. Martin's a Song of Ice and Fire* de James Lowder (ed), Dallas, Benbella Books, 2012, p. 15-27

SCHUBART Rikke, « Woman with Dragons : Daenerys, Pride and Postfeminist Possibilities », dans *Women of Ice and Fire: Gender, 'Game of Thrones' and Multiple Media Engagements* de GJELSVIK, A. et SCHUBART, R. (Eds), New York, Bloomsbury, 2016, p. 105-129

SPECTOR Caroline. « Power and Feminism in Westeros » dans *Beyond the Wall: Exploring George R. R. Martin's a Song of Ice and Fire* de James Lowder (ed), Dallas, Benbella Books, 2012, p.169-188

TASKER Yvonne et STEENBERG, Lindsay, « Women Warriors From Chivalry to Vengeance » dans *Women of Ice and Fire: Gender, 'Game of Thrones' and Multiple Media Engagements* de GJELSVIK, A. et SCHUBART, R. (Eds), New York, Bloomsbury, 2016, p. 171-192

WELLS-LASSAGNE Shannon, « Adapting Desire: Wives, Prostitutes and Smallfolk » dans *Women of Ice and Fire: Gender, "Game of Thrones" and Multiple Media Engagements* de GJELSVIK Anne et SCHUBART Rikke (Eds), New York, Bloomsbury, 2016, p. 39-55

Fantasy, action et gender

GASQUEZ Annabelle, « Wonder Woman, et les limites du féminisme marketé », 2017, <https://www.deuxiemepage.fr/2017/06/15/wonder-woman-limites-feminisme-markete/>, consulté le 28/03/18

HATCHER, Melissa McCrory, « Finding woman's role in the Lord of the Rings », *Mythlore*, 2007, p. 43-54,

<http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=LitRC&sw=w&u=unipari&v=2.1&id=GALE|A163972502&it=r&asid=3aa29ed0e6de91bc32cee8f51817ce95>, consulté le 17/11/16

MOINE Raphaëlle, *Les Femmes d'action*, Armand Colin, 2010, 128p.

PURSE, Lisa, *Contemporary Action Cinema*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2011, 232p.

TOLMIE Jane, « Medievalism and the Fantasy Heroine », *Journal of Gender Studies*, Vol 15, 2006, p. 145-158, <http://web.a.ebscohost.com.ezproxy.univ-paris3.fr/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=734fc373-29ac-4754-8c8a-d24b19dbfa7b%40sessionmgr4007&vid=1&hid=4201>, consulté le 30/03/17

Rape culture

VAAGE, Margrethe Bruun, « On the Repulsive Rapist and the Difference between Morality in Fiction and Real Life », dans *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* de ZUNSHINE Lisa, 2015, p. 421-439

PRATER Lenise, « Monstrous Fantasies: Reinforcing Rape Culture in Fiona McIntosh's Fantasy Novels », *Hecate*, 2013, vol.39, p. 4

PROJANSKY Sarah, *Watching Rape: film and television in postfeminist culture*, New York, New York University Press, 2001, 320p.

Autres sources

BOWMAN Sabienna, « How Much Does Game of Thrones Cost to Make ? The Answer Will Blow Your Hair Back », *PopSugar*, 2017, <https://www.popsugar.com/entertainment/How-Much-Does-Game-Thrones-Cost-Make-43933426>, consulté le 24/03/18

CUCCINELLO Hayley C., « “Game of Thrones” Season 6 Costs \$10 Million per Episode, Has Biggest Battle Scene Ever », *Forbes*, 2016, <http://www.forbes.com/sites/hayleycuccinello/2016/04/22/game-of-thrones-season-6-costs-10-million-per-episode-has-biggest-battle-scene-ever/-71112d4b22a2>, consulté le 28/01/17

MILLER Liz Shannon, « ‘Game of Thrones’: Only 1 Out of 19 Directors Have Been Women — Why the Final Season Should Change That », *IndieWire*, 2017, <http://www.indiewire.com/2017/08/game-of-thrones-directors-women-michelle-maclaren-final-season-1201871136/>, consulté le 26/03/18

MOSS Mallory, « Arya, Khaleesi and Tyrion : the ‘Game of Thrones’ Effect on American Baby Naming », *The Huffington Post* 2015, http://www.huffingtonpost.com/mallory-moss/arya-khaleesi-and-tyrion-the-game-of-thrones-effect-on-american-baby-naming_b_7050138.html, consulté le 28/01/17

VAN DER SAR Ernesto, « “Game of Thrones” Most Torrented TV-show of 2016 », *TorrentFreak*, 2016, <https://torrentfreak.com/game-of-thrones-most-torrented-tv-show-of-2016-161226/> consulté le 10/02/17

Table des matières

Remerciements.....	2
Déclaration sur l'honneur.....	3
Sommaire.....	4
Introduction.....	5
Partie I : Des procédés asymétriques sexistes à l'œuvre.....	13
A) <i>De A Song of Ice and Fire de Martin au Game of Thrones d'HBO</i>	13
1) Une œuvre « pour adultes ».....	13
a) Des personnages féminins post- <i>fantasy</i> ?.....	13
b) « Réécrire le sexe par la misogynie ».....	17
2) Les enjeux de l'adaptation.....	19
a) Prostituées et bordels, marque de fabrique d'HBO ?.....	19
b) « C'est de la télévision, tu peux faire ce que tu veux ».....	20
B) <i>Des monstrations hégémoniques de sexe et de nudité</i>	24
1) L'omniprésence du <i>male gaze</i>	24
a) De Gilda à Daenerys Targaryen.....	24
b) « <i>The things I do for love</i> » : le <i>male gaze</i> comme déclencheur de l'intrigue.....	25
2) Le bordel de Littlefinger : le néologisme de la <i>sexposition</i>	29
a) Un concept polysémique ancré dans un discours hégémonique patriarcal.....	29
b) « <i>I'm not going to fight them, I'm going to fuck them</i> » : une scène essentielle ?.....	33
c) Plus qu'un <i>bad buzz</i> , un discours fondamentalement sexiste.....	34
3) Quantifier l'asymétrie : des inégalités flagrantes.....	35
a) Critères statistiques.....	35
b) Hypothèses d'interprétations et de réflexions.....	38
C) <i>Lutte des corps, lutte des genres ?</i>	41
1) L'affirmation d'une féminité active.....	41
a) Affronter le regard masculin.....	41
b) De fausses situations de domination.....	43
2) La masculinité comme spectacle actif et narcissique.....	45
a) Des torsos nus : la « pire scène de la série » ?.....	45
b) Un sous texte homo-érotique ?.....	47
3) Vers un <i>female gaze</i> ?.....	48
a) Une monstrations érotique des corps masculins.....	48
b) Des renégociations ambivalentes.....	49
<i>Conclusion de partie</i>	52
Partie II : <i>Empowerment</i> féminin : limites discursives et sacrifices genrés.....	54
A) <i>Une subversion du rapport des personnages féminins au pouvoir ?</i>	54
1) Un stéréotype de <i>fantasy</i>	55
a) La construction d'un discours opportuniste.....	55
b) Une fausse critique culturelle.....	57
c) Un traitement visuel problématique.....	60
2) Un <i>empowerment</i> désamorcé par les éléments fantastiques du récit.....	67
a) Daenerys, une super-héroïne ?.....	67
b) Une mise en échec de l'encapacitation féminine.....	72
c) Cersei Lannister et Arya Stark dans la saison 7 : <i>empowerment</i> ou dé- <i>empowerment</i> ?.....	74
B) <i>Des relations interpersonnelles et inter-féminines sacrifiées</i>	80
1) Des performances de genre conflictuelles.....	80

a) Rejet de féminité et masculinisation de la puissance d’agir	80
b) Adopter une forme de misogynie, conséquence de l’exceptionnalisme	83
2) Des sororités problématiques	87
a) Des triangles relationnels qui détournent la puissance d’agir	87
b) L’initiation sexuelle de Daenerys comme acceptation de normes patriarcales	91
c) Une humiliation problématique de la masculinité brisée de Theon Greyjoy	94
<i>Conclusion de partie</i>	98
Partie III : Le viol dans Game of Thrones comme symptôme d’une <i>rape culture</i> ?	99
A) <i>Une articulation incohérente entre texte filmique et discours post-diffusion</i>	99
1) Des procédés visuels polémiques	100
a) Une scène de viol « accidentelle » ?	100
b) Désamorcer l’usage du <i>male gaze</i>	103
2) Des implications narratives ambiguës	106
a) Le viol justifié comme <i>empowerment</i> des personnages de Daenerys et Sansa	106
b) Un traumatisme invisibilisé et/ou détourné	112
c) De l’utilité du viol pour les personnages masculins	117
B) <i>Des monstrations cathartiques et exutoires passées inaperçues</i>	122
1) L’œuvre d’une masculinité défaillante	122
a) La marginalisation sociale comme justification diégétique	122
b) Des violeurs « autres », anonymes et multiples	126
2) Interrompre le viol : un prétexte pour montrer une masculinité hégémonique	127
a) Valoriser une masculinité martiale salvatrice	127
b) Des procédés de mise en scène induisant une distanciation	131
c) Des mises à mort viscérales métaphoriques	134
<i>Conclusion de partie</i>	137
Conclusion	138
Corpus	145
Filmographie	145
Espaces discursifs de la production	145
Espaces discursifs généralistes et grand public	145
Espaces discursifs spécialisés <i>pop culture</i>	149
Espaces discursifs spécialisés se revendiquant « féministes » ou « progressistes » (sites communautaires, forums de fans, blogs)	152
Corpus secondaire	156
<i>Bibliographie</i>	157
<i>Gender studies, cultural studies et fan studies</i>	157
Analyse <i>gender</i> de <i>Game of Thrones</i>	158
<i>Fantasy, action et gender</i>	159
<i>Rape culture</i>	160
<i>Autres sources</i>	160
Table des matières	162
Résumé	164

Résumé

Game of Thrones, triomphe critique et public international d'HBO, est emblématique de l'identité de la chaîne, autant réputée pour sa revendication de traitement « de qualité » du contenu filmique que pour sa réputation de tendance au sexisme. À l'approche de la diffusion de la huitième et dernière saison de la série initiale, *Game of Thrones* s'est illustré par ses multiples controverses liées à l'omniprésence de la nudité féminine, du sexe et du viol dans des traitements asymétriques, mais aussi par ses représentations supposément subversives d'*empowerment* et de personnages féminins « forts ». Cette ambivalence fondamentale, notamment infusée par l'horizon d'attente générique de la *fantasy* et le processus d'adaptation de l'œuvre originale de George Martin, est au cœur de ma réflexion.

Dans une perspective *gender studies*, ce mémoire de recherche articule les discours polysémiques, ambigus et ambivalents véhiculés par les représentations diégétiques, le paratexte promotionnel de la série et les multiples usages et réappropriations présents dans différents espaces discursifs de réception. L'analyse du substrat idéologique de ces interactions, mais aussi des logiques *marketing* et institutionnelles les motivant, témoigne ainsi de *Game of Thrones* comme un univers de discours vecteur d'un certain nombre de constructions sociales contemporaines asymétriques et hégémoniques.

