

Faculté de droit et de criminologie

L'évolution conjointe des meurtres et de l'expression de genre d'Arya Stark.

Arya Stark, la représentation post-féministe d'une tueuse.

Nom et prénom de l'étudiant.e : Eugène Sergent

Promotrice : Marie-Sophie Devresse

Année académique : 2025-2026

Master en criminologie, à finalité spécialisée : criminologie de l'intervention

Plagiat et erreur méthodologique grave

Le plagiat, fût-il de texte non soumis à droit d'auteur, entraîne l'application de la section 7 des articles 107 à 114 du règlement général des études et des examens.

Le plagiat consiste à utiliser des idées, un texte ou une œuvre, même partiellement, sans en mentionner précisément le nom de l'auteur et la source au moment et à l'endroit exact de chaque utilisation*.

En outre, la reproduction littérale de passages d'une œuvre sans les placer entre guillemets, quand bien même l'auteur et la source de cette œuvre seraient mentionnés, constitue une erreur méthodologique grave pouvant entraîner l'échec.

* A ce sujet, voy. notamment <http://www.uclouvain.be/plagiat>.

Engagement d'intégrité – Travaux écrits et mémoires d'étudiant.e.s

Je reconnais avoir pris connaissance des règles d'or de l'honnêteté intellectuelle ainsi que des Lignes directrices sur l'usage responsable des outils d'intelligence artificielle de l'UCLouvain (disponibles sur le site www.uclouvain.be/drt - page "règlements") et je m'engage à respecter les valeurs d'intégrité et d'honnêteté qui fondent les règles et recommandations adoptées au sein de la communauté universitaire.

En particulier :

Engagement sur l'authenticité de mon mémoire/travail écrit

- *Je déclare sur l'honneur que j'ai préparé et rédigé moi-même ce mémoire/travail écrit.*

Reconnaissance du plagiat comme faute

- Je suis conscient.e que le plagiat consiste à réutiliser d'autres documents et sources, même partiellement, sans mentionner le nom de l'auteur ni/ou de la source. Reproduire littéralement des passages d'un autre document, éventuellement traduits, sans les placer entre guillemets, même si l'auteur et la source de cette œuvre sont mentionnés, constitue également un plagiat.
- *Je reconnais que le plagiat constitue une faute grave qui entraîne l'application de la section 7 des articles 87 à 90 du Règlement général des études et des examens (RGEE).*
- *Je m'engage à ce que mon mémoire/travail ne constitue pas une reprise, même partielle, d'un autre document publié ou non, attribué à une personne ou anonyme.*

Engagement à citer mes sources

- *Je m'engage à attribuer à leur(s) auteur(s) toutes les idées, informations, données sur lesquelles je m'appuie. Je m'engage à référencer tous les emprunts intégrés au mémoire/travail (sous la forme de phrases, graphes, cartes, schémas, tableaux, etc.). Les références (par exemple, en note de bas de page) sont conformes aux exigences académiques et scientifiques (telles que présentées dans les cours de méthodologie, les séances de formation liées au Séminaire d'accompagnement des mémoires en Master et les guides de citation).*

Engagement quant à l'usage d'outils d'intelligence artificielle (IA) générative

- Je m'engage à utiliser les outils d'IA générative, en particulier les générateurs de textes, de manière responsable, comme complément de mon apprentissage et sans chercher à contourner les exigences académiques.
- Je m'engage à respecter les Lignes directrices relatives à l'usage responsable de l'IA générative. Elles m'obligent notamment à référencer adéquatement les outils d'IA lorsque je reprends de manière littérale les contenus qu'ils ont générés. En revanche, certains usages de ces outils, par exemple comme assistant linguistique (pour corriger l'orthographe, la syntaxe ou le style), ne doivent pas être mentionnés.
- Je suis conscient·e que les contenus générés par ces outils d'IA ne reflètent pas nécessairement les faits/sources et je m'engage donc à toujours vérifier l'exactitude de ces contenus dans une démarche scientifique.
- Je m'engage à respecter toutes les consignes spécifiques pour le travail/mémoire, ainsi que les exigences de transparence et de documentation du processus ayant abouti au travail/mémoire, notamment en sauvegardant les conversations avec ces outils d'IA.
- Je m'engage à fournir, sur demande, des explications sur la manière dont j'ai utilisé ces outils.
- Je reconnais que le non-respect de ces exigences et de l'intégrité académique peut constituer un abus et être considéré comme une irrégularité au titre des articles 107 et suivants du RGEE et entraîner des sanctions telles que prévues aux articles 111 et suivants du RGEE.

Remerciements :

Je remercie les queers, les femmes, et les muscien.nes, qui m'ont donné la vie.

Table des matières

Première partie : introduction et volet méthodologique.....	6
I Introduction.....	6
II Délimitation du champs d'analyse.....	7
III Brève présentation de <i>Game of Thrones</i>	9
IV Présentation d'Arya Stark.....	11
V Problématique.....	13
1. Question de recherche.....	13
2. Hypothèses.....	13
VI Méthodologie.....	14
1. Type de recherche.....	14
2. Type de données recueillies et choix du terrain.....	14
3. L'échantillon.....	15
4. Méthode de recueil des données.....	16
5. Choix de présentation des données.....	16
VII Conclusion.....	17
Deuxième partie : Cadrage des idées.....	18
I Le courant fantastique et son impact sur notre monde.....	18
1. La fantasy a un lien avec le monde réel.....	18
2. Théorie de l'escapism.....	20
3. La culture façonne notre identité.....	22
3.1 La culture.....	22
3.2 : La culture dominante.....	23
3.3 : <i>Culture populaire et culture de masse</i>	24
3.4 : Conclusion : l'identité.....	25
II La Gritty Fantasy une la réalité historique des violences ?.....	26
1. Les caractéristique de la gritty fantasy.....	26
1.1 : Sous-genre de la fantasy.....	27
1.2 : La vérité historique.....	28
1.3 : Un tournant dans les médias fantastiques.....	29
2. La violence de <i>Game of Thrones</i>	30
3. Conclusion.....	31
Troisième partie : Développement et analyse du matériel empirique.....	33
I Le genre.....	33
1. Quelques points d'éclaircissement.....	33
1.1 : l'expression de genre.....	33
1.2 : Post-féminisme : une double représentation des femmes.....	36
2: Les femmes dans les films et séries de fantasy.....	38
2.1 : Le mariage hétérosexuel qui mène au bonheur, sauf pour Arya.....	38
2.2 : Les caractéristiques physiques et comportementales des femmes.....	40
2.3 : Les catégories qui définissent les personnages féminins.....	42
3. Conclusion.....	43
4 : Le genre dans <i>Game of Thrones</i>	43
4.1 : Les hommes dans <i>Game of Thrones</i>	44
4.2. Les femmes dans <i>Game of Thrones</i>	46
5. Conclusion.....	51
II. Arya, masculin ou féminin ?.....	52
Conclusion.....	55
III Le meurtre dans <i>Game of Thrones</i>	56

1. Le meurtre.....	56
2 : Arya Stark en tant que monstre.....	57
3 : Arya Stark l'héroïne.....	61
4 : L'autre facette d'Arya Stark.....	66
5. Conclusion.....	68
IV Conclusion générale :.....	69
1. Arya Stark ou la figure post-féministe de la guerrière ?.....	69
2. Réponse à la problématique.....	71
2. Limites.....	72
3. Ouverture.....	73
Bibliographie :.....	75
Sites internet consultés :.....	81
Annexes :.....	82

Table des illustrations

Figure 1: La famille Stark, sans Jon Snow. De gauche à droite, Bran, Arya, Sansa, Robb, Eddard, Catelyn, et Ricon (IMDd, Game of Thrones, 2011).....	8
Figure 2: Arya Stark (S01E01) (IMDd, Game of Thrones, 2011).....	10
Figure 3: Carte du monde de Game of Thrones (Interactive Game of Thrones Map with Spoilers Control, s. d.).....	19
Figure 4: Carte du Royaume-Unis (carte royaume unis wikipedia - Recherche Google, s. d.).....	19
Figure 5: Sandor Clegane, dit le Limier (IMDb, Game of Thrones, 2011).....	43
Figure 6: Combat entre Brienne et Arya (IMDb, Game of Thrones, 2011).....	44
Figure 7: Brienne de Tarth (IMDb, Game of Thrones, 2011).....	46
Figure 8: Sansa et Arya, à Winterfell, dans la crypte familiale. (IMDb, Game of Thrones, 2011).....	47
Figure 9: Arya Stark déguisée en garçon du peuple (S02E02). (IMDb, Game of Thrones, 2011).....	48
Figure 10: Arya et Meryn Trant agenouillé dans l'épisode 10 de la saison 5 (meryn trant arya stark saison 5 episode 10 - Recherche Google, s. d.).....	55
Figure 11: Arya Stark qui s'apprête à tuer le Roi de la nuit (IMDb, Game of Thrones, 2011).....	62

Première partie : introduction et volet méthodologique

I Introduction

En 1840, Marie Lafarge a été reconnue coupable du meurtre de son mari, qu'elle avait épousé contre son gré un an plus tôt. C'est un cas que j'avais étudié pendant mes études de criminologie, et qui m'avait particulièrement touché. Pour moi, c'était le cas d'une femme, qui avait tué, pour se protéger d'un mariage non consenti. L. Downing (2013) analyse ce cas, et souligne le manque d'empathie de la société de cette époque envers une femme qui a été enfermée dans un mariage forcé. Mais dans ce que décrit L. Downing (2013), le plus choquant pour le peuple a été l'incompatibilité entre l'apparence féminine de Marie Lafarge et son acte criminel. Elle est décrite comme belle, féminine, et gentille, issue d'une classe sociale aisée, éduquée et respectée.

Cependant, elle a bien été reconnue coupable du meurtre de son mari, qu'elle aurait tué à l'aide d'un poison (arsenic). Ce meurtre a été perçu comme violent et agressif, et pour les normes de l'époque il était impensable qu'une femme douce et belle comme Marie Lafarge puisse également être violente. Le cas de Marie Lafarge reflète une angoisse sociale : celle de voir des femmes avoir des comportements réservés aux hommes (violence, agression, meurtre). Dans ce cas, le meurtre et l'expression de genre sont intimement liés.

Le genre, comme le précise J. Butler (1990), est l'aspect culturel du sexe. Le genre n'est pas une essence biologique, c'est une construction sociale qui se manifeste à travers des actes de tous les jours.

Il y a ensuite une distinction entre l'expression de genre et de l'identité de genre, comme l'explique l'American Psychological Association (APA) (2015). L'expression de genre, c'est-à-dire la façon dont on s'habille, dont on se maquille, n'a pas forcément de lien avec l'identité de genre. L'identité de genre correspond à qui nous sommes à l'intérieur (homme, femme...). C'est pour cela que nous parlons d'expression de genre, car c'est quelque chose de tangible et connu, contrairement à l'identité de genre qui n'est pas toujours visible.

Donc, dans le cas présenté par L. Downing, on peut voir que l'accent est mis sur l'incompréhension du peuple quant au fait qu'une femme a commis un meurtre. En effet, la société, en 1840, exprime que Marie Lafarge ne peut pas être coupable, car jamais une femme n'aurait pu commettre un tel acte. Les actes violents, tel que le meurtre, sont réservés plutôt aux personnes masculines, car on attend des femmes qu'elles soient douces et attentives aux besoins des autres. Cela signifie qu'il y a des attentes sociales, des caractéristiques genrées attendues pour être une tueuse ou un tueur : une personne qui tue doit être masculine.

Ici, on s'intéressera à la façon dont sont aujourd'hui vues les tueuses, à l'expression de genre que doit avoir une femme pour être reconnue comme tueuse. Est-ce qu'une meurtrière peut être féminine, ou est-ce que l'on doit faire face à la masculinisation de celle-ci ?

Dans le cours Crime Justice et Culture (LCRIM2309), nous avons vu que le contenu des médias est fortement influencé par notre société, et vice-versa. C'est un cours qui était particulièrement intéressant, car il m'a permis d'avoir un nouveau regard sur les médias (films, séries, journaux...) que je consomme et qui m'entourent. Les médias, comme nous l'expliquerons plus tard avec S.Hall (1997) et Barker et Jane (2016), sont comme un miroir, un reflet de notre société : ils expriment et parlent des normes et des stéréotypes de notre société. C'est donc via les médias que nous allons essayer de trouver des représentations médiatiques de femmes tueuses, pour obtenir notre angle actuel sur la question. Nous nous sommes inspirés de Marie Lafarge pour arriver jusqu'ici, et nous allons maintenant passer à une toute autre représentation médiatique.

II Délimitation du champs d'analyse

Ici, nous parlons de genre et de meurtre. Ce sont deux champs d'étude très large, que nous n'allons pas pouvoir couvrir dans leur entièreté. Il va falloir que nous réduisons et précisions ce que nous voulons étudier.

Nous avons déjà expliqué que nous souhaitons nous intéresser aux représentations des femmes tueuses dans les médias.

Le terme « média » comprends les films et les séries, qui expriment beaucoup de vérités sociales, que ce soit volontaire et conscient de la part des réalisateurs ou non. Une majorité de médias sont créés pour plaire à la majorité du peuple, et reprennent des questions sociales, qui sont parfois discutées dans lesdits médias et parfois ignorées par eux (S.Hall, 1997 ; Barker et Jane, 2016). C'est quelque chose sur laquelle nous reviendrons plus tard.

Je m'intéresse énormément à toutes sortes de médias fantastiques, que ce soit les livres, les séries, ou les films, qui me permettent d'entrer dans une histoire, de vivre à travers les personnages. J'ai parfois cru que ces récits m'aidaient à échapper au monde réel. Nous verrons par la suite pourquoi ce n'est pas vrai (E.Rainer, 2014).

Le média qui sera étudié dans ce mémoire est *Game of Thrones*. C'est une série avec laquelle j'ai grandi, comme elle a été produite entre 2011 et 2019.

La série *Game of Thrones* contient 74 épisodes, répartis sur 8 saisons, avec environ 10 épisodes par saison. Un épisode dure environ 45 minutes. Dans la dernière saison, les épisodes sont plus longs (jusqu'à 1h30 minutes environ). Chaque épisode suit plusieurs personnages, avec des histoires différentes, qui finissent parfois par se recouper. Nous allons présenter un résumé de la série juste après.

Cette série a touché énormément de monde. Pour donner un ordre d'idée, 2,6 millions de personnes ont évalué la série sur la plateforme IMDd, alors que pour le *Seigneur des anneaux*, il y avait 2,2 millions d'évaluations sur le premier film pour la même plateforme (IMDd, *The Lord of the Rings : the fellowship of the ring*, 2001).

Cependant, travailler sur l'entièreté de la série et des personnages n'est pas une restriction suffisante. Il est plus intéressant d'avoir une représentation unique d'une femme meurtrière à observer, pour pouvoir pousser l'analyse au maximum. La série est pleine de personnages féminins, des femmes parfois extrêmement puissantes, d'autres victimes de tragédies, et assez souvent les deux.

Nous avons choisi de nous concentrer uniquement sur le personnage d'Arya Stark, car c'est un personnage qui commet des meurtres de sa main (avec une épée) ce qui n'est pas le cas de tous les personnages féminins. De plus, elle possède une expression de genre plus masculine que le reste des personnages féminin.

C'est pour cela que nous avons choisi ce personnage, car c'est un personnage atypique, qui sort du lot, par la caractéristique de ses meurtres et de son genre. Cette observation a été faite d'un point de vue extérieur, avant toute analyse de la série. Arya Stark est décrite par E. Rainer (2014) comme un garçon manqué, et J. Lowder (2012) nous explique que c'est un personnage qui a été élevé par un Roi, et des guerriers, ce qui la pousse à refuser son rôle de femme noble.

Avec Arya Stark nous pouvons analyser la représentation médiatique d'une femme, qui d'après les textes, commet des meurtres violents tout en adoptant une expression de genre masculine. Nous allons interroger les raisons qui pourraient pousser ce récit à attribuer une apparence ou des traits masculins à cette femme, qui commet des meurtres.

Nous ne choisissons pas Arya pour valider une quelconque causalité entre le genre et la violence, mais au contraire la construction de son personnage nous questionne : pourquoi la représentation d'une tueuse correspondrait à des normes d'expression de genre masculines, même quand le personnage est une femme ?

III Brève présentation de *Game of Thrones*

La série télévisée *Game of Thrones* a été diffusée entre 2011 et 2019 (IMDd, *Game of Thrones*, 2011). C'est une série américaine de fantasy (qui représente des phénomènes imaginaires surnaturels) créée par David Benioff et D. B. Weiss (« *Game of Thrones* », Wikipedia, 2026).

La série est une adaptation des livres de l'auteur G. R. R. Martin *A Song of Ice and Fire*, écrits depuis 1996. Cette saga est connue pour son réalisme et ses nombreuses inspirations tirées d'événements réels, mais nous y reviendrons plus tard.

L'histoire se situe sur les continents fictifs de Westeros et Essos, et mêle trois grandes intrigues pendant les 8 saisons.

La première intrigue nous raconte l'histoire de Jon Snow et de l'approche de l'hiver, et de l'arrivée de créatures immortelles qui viennent avec cet hiver. Un mur sépare le Royaume des Sept Couronnes de cette menace, mais rien ne prédit que ce mur tiendra tout l'hiver.

La deuxième intrigue nous parle de Daenerys Targaryen, qui a longtemps été considérée comme la dernière représentante de sa famille. Elle veut reprendre le Trône de fer, le trône des Sept Couronnes, qui appartenait au Targaryen.

Enfin, la troisième intrigue narre l'histoire des sept familles de Westeros qui se battent à des fins de vengeance ou de politique. Parmi les différentes familles nobles, nous pouvons retrouver les Stark, les Lannister, les Baratheon... Il existe d'autres plus petites familles, comme les Bolton, les Frey, les Clegane, qui prennent part à la guerre et/ou ont leur place dans les intrigues politique du royaume (« *Game of Thrones* », Wikipedia, 2026).

G. Poscheschnik (2018) nous raconte que le climat de Westeros est marqué par des hivers et des étés rigoureux qui durent des années. La famille Stark vient du nord, où Eddard (surnommé Ned) Stark est gardien du nord, comme nous l'explique J. Lowder (2012). La famille Stark comprend cinq enfants, dont Sansa et Arya Stark, et un enfant illégitime, Jon Snow, qui est possiblement l'enfant de Ned Stark.



Figure 1: La famille Stark, sans Jon Snow. De gauche à droite, Bran, Arya, Sansa, Robb, Eddard, Catelyn, et Ricon (IMDd, *Game of Thrones*, 2011).

G. Poscheschnik (2018) continue, et nous explique que le roi de Westeros Robert Baratheon meurt peu avant un hiver, lors d'une partie de chasse. C'est alors que la course au Trône de fer commence, pour récupérer la couronne, mêlant les différentes familles

nobles, qui utilisent la diplomatie, l'économie et la guerre pour tenter de remporter la couronne.

Dans cette bataille, les plus puissants ne brillent pas par leur intelligence mais plutôt par leur soif de pouvoir, qui parfois finit par les rendre fous : le prétendu fils de Robert Baratheon, Jeffrey (qui est en réalité le fruit de l'union incestueuse entre sa mère Cersei Lannister, épouse du défunt roi, et le frère de Cersei, Jamie Lannister), accuse le père de Sansa (Eddard Stark) de trahison et le fait décapiter. Il y a également le frère de Robert Baratheon, qui se considère investi d'une quête divine, et qui finira par brûler sa propre fille pour son dieu.

Même les personnages principaux qui sont présentés comme brillants, tel que Jon Snow, ou le fils aîné des Stark, Robb, n'hésitent pas à décapiter ceux qui refusent de se soumettre. La soif de pouvoir les amène tous à commettre des crimes.

Dans ce jeu de puissance, tout peut basculer à n'importe quel moment, comme dans l'épisode 9 de la saison 3, qui s'appelle *les Noces Pourpres (The Rains of Castarmer)*, où la famille Stark a presque quasiment été réduite au néant. Les utilisateurs de IMDb décrivent cet épisode comme fabuleux, avec une note de 9,9/10. Pendant cet épisode, le fils aîné et héritier des Stark se présente avec son épouse, sa mère et son armée dans le château de la famille Frey pour célébrer un mariage. Cependant, les Frey les trahissent et les tuent tous, y compris l'animal de compagnie du fils aîné des Stark (IMDb, *Game of Thrones*, 2011). Cela laisse les spectateurs bouche bée, sans voix.

Nous terminerons ce résumé avec H. Jacoby (2012) qui explique que, peu importe s'il s'agit d'un fils qui essaye de survivre dans une société où on le méprise, d'un ami qui essaye tant bien que mal de garder son roi irresponsable sur le trône, ou d'une mère qui tente de naviguer entre le pouvoir et sa famille, *Game of Thrones* a su présenter la complexité morale de ses personnages et d'une société qui transpire la réalité.

IV Présentation d'Arya Stark

Arya Stark est la fille cadette du Lord Eddard Stark et de Catlyn Tully. Quand la série commence, elle a environ une dizaine d'années, et elle préfère l'escrime à la couture. Au début de la série, elle ne s'entend pas très bien avec sa sœur aînée Sansa, mais elle est très proche de son frère Jon Snow. Lorsque son père est nommé Main du Roi de Robert

Baratheon, Arya doit partir avec sa sœur et leur père à la capitale du Royaume. Sansa est alors promise au fils aîné des Baratheon, Jeoffrey. À l'occasion de leur départ pour la capitale, Jon Snow offre en cachette une épée à Arya, qu'elle appellera *Aiguille* (« Arya Stark », Wikipédia, 2025).



Figure 2: Arya Stark (S01E01) (IMDd, *Game of Thrones*, 2011)

S. Carroll (2018) nous apprend que Arya Stark est un garçon manqué. C'est une caractéristique qui lui est vite pardonnée, malgré sa position de femme noble. Arya Stark n'a que peu d'interaction avec des communautés féminines, simplement parce qu'elle ne partage pas leurs intérêts. De plus, elle passe beaucoup de temps avec des groupes d'hommes. Parmi ces groupes d'hommes, elle va rencontrer Gendry, le fils illégitime de Robert Baratheon. Il y a aussi le Brotherhood, ou la Fraternité sans bannière, un clan séparatiste qui veut déjouer le règne des Lannister. Arya passera beaucoup de temps avec ce groupe, composé d'hommes uniquement. Puis, elle sera capturée par le Limier (Sandor Clegane), car celui-ci veut toucher l'or promis pour sa capture (« *Game of Thrones* », Wikipédia, 2026). Ils se suivront pendant de nombreux épisodes.

Les aventures d'Arya vont la mener loin, et elle ira jusqu'à disparaître de la société de Westeros pour aller poursuivre une formation d'assassin de l'autre côté de la mer, avec les sans-visage, une communauté qui vénère le dieu de la mort aux multiples visages (« *Game of Thrones* », Wikipédia, 2026).

J. Lowder (2012), qui travaille sur les traumatismes d'Arya Stark, nous parle du fait que dès l'âge de 9 ans, et malgré sa position sociale, elle va assister au meurtre d'une des personnes qui l'entoure, le fils d'un boucher avec qui elle s'entraînait à l'épée. Elle avait

d'ailleurs tenté de le protéger du prince Jeoffrey, mais a échoué. Elle assistera ensuite à la décapitation de son père. Elle est entourée, tout le long de sa vie, par des violences injustes perpétrées par des personnes de pouvoir.

V Problématique

1. Question de recherche

On s'intéresse au personnage d'Arya Stark, et plus précisément à son expression de genre et à ses meurtres. Nous savons jusqu'à maintenant qu'elle est décrite comme garçon manqué, au début de la série. Peut-être que son expression de genre évolue avec le temps, et peut-être que non. Nous avons aussi vu que très tôt dans sa vie elle est entourée par la mort, et qu'elle s'entraîne pour devenir une assassin. Son rapport avec la mort va sans aucun doute lui aussi évoluer. Nous voulons lier les deux, et tenter de voir s'il y a une corrélation entre ces deux paramètres.

Nous allons nous poser la question de recherche suivante : comment évoluent conjointement l'expression de genre et les meurtres d'Arya Stark ?

Il est important de noter que cette question se pose sans aucun visionnage préalable de la série, et que nous parlons de l'évolution plausible du genre et des meurtres d'Arya Stark tout au long des 8 saisons de la série. Ici, nous sommes au point de départ, au premier épisode de la saison 1, et nous voulons voir comment, tout au long de la série, le personnage va évoluer.

2. Hypothèses

Cette question lie le genre d'Arya Stark avec ses meurtres. Nous voulons, de manière plus précise, voir s'il y a une corrélation entre le genre et le meurtre dans le cas de ce personnage fictif. Arya Stark est une femme, et dans le monde de Westeros elle est incluse dans des formations faites normalement pour les hommes, ou elle apprend à tuer (comme avec son maître d'escrime, qu'elle n'était pas censée avoir en tant que femme noble).

L'hypothèse qui nous guide et qui pourra être vérifiée ou falsifiée, est que le genre d'Arya Stark varie avec l'évolution de ses meurtres. Plus précisément, plus le personnage commet de meurtres, plus son expression de genre devient masculine.

VI Méthodologie

Dans cette partie méthodologique, nous allons parler des choix décisionnels qui ont été faits grâce au livre de Van Campenhoudt et al. (2017). Nous parlerons du type de recherche, des données recueillies, de notre « terrain » de recherche, de l'échantillon, et de la méthode de recueil des données.

1. Type de recherche

Nous allons faire une recherche de type hypothético-déductive ; nous avons déjà donné nos hypothèses, et nous sommes parties avec des connaissances littéraires. Nous allons tenter de vérifier ou falsifier ces hypothèses avec notre terrain (Van Campenhoudt et al., 2017). Nous pensons qu'il est préférable d'être armé avant de faire notre analyse, pour mieux comprendre les enjeux de la série. Ici, comme la théorie est développée avant le terrain, elle viendra en appui à nos données empiriques, et le tout nous permettra de répondre à notre question de recherche.

2. Type de données recueillies et choix du terrain

Pour pouvoir répondre à notre question de recherche, nous avons recueilli des données qualitatives, qui proviennent du média de la série *Game of Thrones*, qui représente le personnage Arya Stark, car nous ne nous intéressons qu'à ce personnage-ci.

Il était donc nécessaire de s'intéresser à la série *Game of Thrones*. Nous aurions pu regarder comment Arya Stark est représentée dans les jeux vidéos par exemple, mais les jeux vidéo sont inspirés de la série et/ou du livre. Il nous semble plus intéressant d'étudier la série directement.

Nous aurions pu également nous intéresser aux livres ; cependant, les livres ne sont pas encore terminés, alors que la série l'est. Et la finalité de la série nous intéresse tout particulièrement, pour voir l'évolution complète d'Arya Stark. Enfin, nous souhaitons nous intéresser à une représentation télévisée de la série *Game of Thrones*, car nous nous sommes concentrés sur les représentations partagées à la télévision (F.R. Leavis, 1930 ; Gramsci 1992 ; S.Hall, 1997 ; Barker et Jane, 2016).

3. L'échantillon

Ce que nous allons observer nécessite de nous poser la question de ce que nous cherchons à voir précisément, quels sont les indicateurs que nous voulons analyser.

Ici, la question porte sur l'expression de genre d'Arya Stark et sur ses meurtres, et c'est ce que nous voulons étudier.

Pour mieux observer l'évolution du personnage, nous avons décidé de nous intéresser à l'ensemble de la série, c'est-à-dire 8 saisons qui ont environ 10 épisodes par saison, ce qui fait au total 74 épisodes (IMDb, *Game of Thrones*, 2011). Cependant, c'est un champ d'étude beaucoup trop large, alors nous avons décidé de faire une sélection.

Pour opérer cette sélection, et toujours pouvoir observer l'expression de genre d'Arya Stark ainsi que ses meurtres, il a été décidé de faire un premier visionnage de la série pour choisir des scènes spécifiques.

Les scènes ont été choisies sur deux critères significatifs :

→ le passage à l'acte criminel (meurtre)

Ce premier critère signifie que nous allons sélectionner toutes les scènes où Arya Stark tue quelqu'un, ce qui correspond à 7 scènes.

→ L'appellation « Lady » pour le personnage Arya Stark

Pour le deuxième critère, nous allons nous intéresser à toutes les scènes où des personnages s'adressent à Arya Stark avec la dénomination lady, et quand elle se nomme « lady ».

Nous aurions pu nous pencher sur les vêtements que le personnage porte, ou encore sa coupe de cheveux, qui peuvent être des moyens d'exprimer son genre. Cependant, comme l'univers est différent du nôtre, il nous a semblé préférable nous attarder sur la façon dont le personnage est perçu par les autres personnes de l'univers, comment est-ce que Arya Stark réagit à ces perceptions, et comment est-ce qu'elle se perçoit.

Arya Stark fait partie de la noblesse de Westeros, c'est une lady, qu'elle l'accepte ou non (S. Carroll, 2018). Le terme lady est une marque de féminité, et de noblesse qui plus est (S. Goguen, 2012). Nous aurions pu regarder toutes les fois où le personnage est dénommé avec des adjectifs genrés (boy, girl, woman, lady...) mais c'est un travail beaucoup trop conséquent (qui représente quatorze scènes rien que dans les deux premières saisons) et pas assez précis. À la place, il a été décidé de s'attarder uniquement aux moments où des

personnages s'adressent à Arya Stark en la dénommant « lady », et quand elle parle de son statut de lady. Cela nous permet de voir comment est-ce que le personnage réagit à cette dénomination, si elle l'accepte ou si elle refuse ce terme, et peut-être pourquoi est-ce qu'elle accepte ou refuse cette dénomination (grâce à l'analyse des scènes).

Les scènes où Arya Stark est dénommée lady (en sa présence) et où elle parle de son statut de lady représentent treize scènes.

4. Méthode de recueil des données

Nous avons déjà expliqué ce que nous voulions observer lors de ce travail, et sur quel personnage. À présent, il nous reste à expliquer comment nous allons procéder à cette observation.

Comme nous allons procéder à une observation directe, c'est-à-dire qu'il n'y aura pas d'interaction avec les participants, nous allons faire un carnet de visionnage pour pouvoir décrire notre observation. Concrètement, pour chaque scène, il y aura une description de ce qu'il est possible de voir, les interactions entre les personnages, qui interagit avec qui, comment sont les interactions... Par la suite, ce récit d'observation pourra être analysé et lié à la littérature en lien avec le sujet. L'analyse pourra se faire scène par scène, mais aussi de manière transversale, c'est-à-dire toutes les scènes ensemble. Cela nous permettra de voir s'il y a des thèmes communs qui ressortent entre les scènes, ou non.

La méthode d'analyse que nous utilisons donc consiste à faire ressortir des thèmes dans ce que nous observons. Ainsi, la méthode que nous avons utilisée est une analyse thématique, comme décrit par Paillé & Mucchielli (2021).

5. Choix de présentation des données

Nous avons fait le choix particulier de présenter nos résultats comme un cheminement, nous partageons nos interrogations qui évolue au fur et à mesure de l'avancement du mémoire. Ce qui signifie que dans la présentation des résultats, ce mémoire n'est pas écrit comme si tous les résultats étaient connus dès le début. Cela permettra de guider le lecteur dans notre cheminement, qui progresse avec le temps, pour que le lecteur puisse comprendre le trajet de notre pensée.

VII Conclusion

Dans cette introduction, nous avons vu l'objet que nous allons étudier et de quelle manière nous allons le faire. Nous allons nous intéresser au personnage d'Arya Stark dans *Game of Thrones*, dans le but de voir comment est traitée une femme tueuse dans les médias. Avec Arya Stark, nous espérons aussi voir s'il y a lien entre la masculinité et la violence. Dans ce travail, nous allons nous intéresser à la tueuse dénommée Arya Stark, à ses meurtres, et à son expression de genre.

Cependant, nous ne pouvons pas commencer à parler de notre objet d'étude sans définir quelques termes avant. Il est nécessaire d'éclaircir des points tel que la fantasy, aussi appelé le courant fantastique (nous utiliserons ces deux mots indifféremment)¹. Nous parlerons ensuite du sous-genre de la fantasy dont fait partie *Game of Thrones*.

La deuxième partie sera une partie théorique uniquement, car il est nécessaire de poser certaines définitions avant de pousser notre réflexion. À partir de la troisième partie, les résultats des analyses seront inclus à la théorie, et on pourra commencer à parler de notre personnage.

1 Il existe une différence entre les termes fantasy et fantastique car ce sont deux courants littéraires différents, simplement parce qu'ils ont été créés dans deux pays différents. Pour nous, la différence est minime et non significative.

Deuxième partie : Cadrage des idées

Dans cette partie, nous allons donner beaucoup de définitions, pour nous aider à mieux comprendre comment est construit *Game of Thrones*. C'est une série qui appartient au genre fantastique, que nous allons commencer par définir. Puis nous verrons que *Game of Thrones* fait partie d'un sous genre de la fantasy qui est la gritty fantasy, que nous allons définir également.

I Le courant fantastique et son impact sur notre monde

Dans cette partie, nous allons commencer par donner trois définitions de la fantasy, avant de voir la théorie de l'escapism qui est reliée au courant fantastique. Ensuite, nous allons parler de la culture, dont font partie les médias, et pourquoi la culture impacte notre identité. Toute cette partie a pour but de montrer que les médias fantastiques (et plus précisément *Game of Thrones*) nous impactent, en tant qu'individus.

1. La fantasy a un lien avec le monde réel

L'apparition de la littérature fantastique coïnciderait avec le début des travaux des philosophes des lumières, d'après Bozzetto et Huftier (2004). En effet, les nouvelles avancées de cette époque auraient permis de dévoiler de nombreux mystères, notamment avec la création de l'encyclopédie qui synthétise l'ensemble des connaissances humaines (art, sciences...). Mais ces nouvelles connaissances n'ont pas réussi à mettre la lumière sur tout les savoirs, car beaucoup reste encore à découvrir, aujourd'hui encore. Cela a laissé une part d'ombre, auquel la science n'avait pas encore répondu. Cette part d'ombre, ne pouvant être expliquée aurait été explorée par les récits fantastiques.

Très vite, comme le courant littéraire prenait son essor, plusieurs autrices et auteurs ont tenté de définir le fantastique. Il existe une farandole de définitions, qui même aujourd'hui n'arrêtent pas d'évoluer. On peut voir se créer de multiples catégories et sous genre de la fantasy. Parmi les plus connues et les plus larges, nous allons utiliser trois définitions sur lesquelles nous nous baserons pour la suite de ce travail.

Tout d'abord, P.G. Castex (1951) introduit la définition suivante :

« le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (p.8)

Cette définition implique déjà une différenciation entre les récits mythologiques, ou de fées, et le récit fantastique. P. G. Castex (1951) exprime le fait que le récit fantastique est inscrit dans le réel de tout un chacun. Plus précisément, les histoires fantastiques nous plongeraient dans un environnement familier, emprunts de pans de la réalité. Puis, sur cette base familière, des histoires imaginaires sont écrites.

Ensuite, de T. Todorov (1973) nous explique que, pour lui, le fantastique est une histoire qui se passe dans notre monde, mais dans lequel le personnage principal fait face à une expérience qui n'a pas sa place dans le monde réel. Le personnage, et/ou le lecteur, se questionne sur la véracité de l'événement en question. Ce questionnement est un moment d'incertitude, pendant lequel le personnage choisi d'agir ou non. Spécifiquement ce moment d'incertitude, c'est là où se tient le fantastique d'après T. Todorov (1973). C'est le fait qu'un personnage, est habitué aux lois et aux normes de notre monde, soit confronté à des actes qui dépassent notre réalité, et place le personnage dans un moment de flottement, ou rien n'est assuré.

Ainsi, T. Todorov (1973) exprime comme P. G. Castex (1951) que le concept du monde fantastique doit être en partie pensé à travers notre réalité. Cela permettrait au lecteur d'avoir une place dans le récit.

Avec ces deux définitions, nous avons déjà un semblant d'explication du genre littéraire fantastique. Ce serait un récit, inventé, qui représente des choses que nous n'avons pas dans notre réel, mais qui pour autant ont lieu dans un monde fort similaire avec le nôtre.

I. Bessière (1974) nous permet de préciser certains points. Le récit fantastique s'oppose au conte, car « le conte rejette la réalité » (p.17), et le fait que le conte rejette la réalité permet de mettre en avant des valeurs qui deviennent alors absolues (le bien est forcément bon, et le mal est terriblement mal). Le conte est un récit dit « apologue », c'est-à-dire qui vise à exprimer une leçon de morale, à travers une loi qui est universelle. Il n'y a jamais d'exception aux lois universelles des contes. Cela n'est possible que si ce récit n'est pas en contact avec la réalité, car la réalité questionne sans arrêt cette binarité du bien et du mal.

Au contraire, le fantastique représente lui des histoires singulières, et uniques, ce qui permet de questionner la ou les lois en vigueur.

En clair, le conte merveilleux est si loin du réel que l'on ne peut pas s'y identifier, et c'est quelque chose qui était déjà énoncé par P.G. Castex (1951). Pour lui, on pourrait donner aux récits mythologiques une dimension de dépaysement de l'esprit que l'on ne peut pas donner au récit fantastique.

Au contraire, notre réalité se retrouve dans le fantastique, avec nos peurs et nos angoisses. Ce genre de récit est construit pour nous rappeler fortement notre monde, mais aussi pour être totalement différent de notre monde. Voir notre réalité d'un œil neuf et extérieur nous permet de nous interroger sur notre vécu de tout les jours, de prendre du recul sur la vie que nous vivons.

Comme nous l'avons dit plus haut, il existe beaucoup d'autres définitions, que nous pourrions citer pour être peut-être plus précis au risque de nous enfermer dans quelque chose de trop précis. Plutôt que de passer trop de temps à définir un genre littéraire qui ne cesse d'évoluer, il serait intéressant de s'interroger sur ce que des livres fantastiques veulent nous partager. Les mondes fantastiques sont souvent remplis de merveilles, de monstres, de chevaliers, de rois et de reines. Si on ne regarde pas plus loin, les récits fantastiques n'ont aucun lien avec notre réel. Cependant, les trois définitions que nous avons citées s'accordent toutes pour dire que les récits fantastiques sont irréels mais surtout réels. Nous savons que *Game of Thrones* appartient à une des sous-catégories du fantastique (A. Bark Persson, 2022 ; H. Young, 2015 ; C. Shiloh, 2015), et on peut se demander quels sont les liens entre ce monde médiéval et notre monde réel.

2. Théorie de l'escapism

Dans cette partie, nous voulons consolider ce que nous avons déjà vu auparavant : les mondes fantastiques sont inspirés de notre réalité. L'escapism est une théorie assez répandue qui est en désaccord avec cette proposition. Dans cette partie nous allons définir l'escapism, et nous allons voir si cette théorie s'applique à *Game of Thrones*, via notamment les analyses de E. Rainer (2014) qui a étudié l'escapism et la série *Game of Thrones*.

Le professeur de littérature anglaise E.Rainer (2014) nous parle de la théorie selon laquelle les récits de fantasy n'existeraient que pour nous permettre de nous échapper de notre monde réel. C'est une théorie regroupée sous le terme « escapism », c'est-à-dire chercher à se distraire de la réalité ou de la routine (L. Konzack, 2017). Cette théorie implique donc que, en consommant des médias fantastiques, une personne va s'échapper, s'engouffrer dans une autre réalité, qui n'a rien à voir avec la nôtre, et qui va la dépayser totalement. H. R. Roine (2016) ajoute que la fantasy est trop souvent perçue comme des récits représentant de mondes lointains et féeriques.

E. Rainer (2014) désapprouve ce postulat. Il pense que, au contraire, les mondes fantastiques ont beaucoup plus en commun avec notre réalité que ce que nous pouvons penser. Il nous décrit dans ces mondes féeriques des notions de politique qui sont très semblables aux nôtres, ou encore la représentation de religion étrangement ressemblantes à l'une ou l'autre religion présente dans notre société. Nous allons donner des exemples plus précis, avec la série *Game of Thrones*, que E. Rainer (2014) analyse dans son écrit.

En effet, rien qu'au niveau géographique, E.Rainer (2014) nous montre des similitudes entre le continent de Westeros et le Royaume-Uni, qui est un exemple assez flagrant de la réutilisation de notre monde réel pour construire un monde fictif.

Figure 4: Carte du Royaume-



Uni (carte royaume unis wikipedia - Recherche Google, s. d.)



Figure 3: Carte du monde de *Game of Thrones* (Interactive *Game of Thrones* Map with Spoilers Control, s. d.)

On peut voir que ces deux cartes se ressemblent, et E. Rainer (2014) ne doute pas un seul instant que G. R. R. Martin se soit inspiré de la géographie du Royaume-Uni pour créer la carte de son monde.

Mais les points communs entre Westeros et la société occidentale ne s'arrête pas là. E. Rainer (2014) analyse aussi la politique dans le monde de *Game of Thrones*. La religion, par exemple, y est un sujet constant. Dès le début, nous apprenons qu'il y a au moins deux religions principales, une ancienne et une nouvelle. Puis nous apprenons qu'il existe une multitude d'autres religions, qui ont plus ou moins d'influence politique sur les différents royaumes. E. Rainer (2014) fait un lien entre ce monde et le nôtre, via l'utilisation des religions, qui ont un impact sur la politique.

H.R. Roine (2016) ajoute, dans sa thèse sur la création des mondes fantastiques, que le fait d'insérer dans un monde fictif des dynamiques humaines permet de toucher plus fortement les lecteurs émotionnellement. Cela nous ramène à P.G. Castex (1951) qui explique que le fantastique permet, au contraire du merveilleux, de faire ressortir des émotions intenses. Il donnera l'exemple de l'angoisse, ou encore même de la terreur. Ces exemples nous permettent d'appuyer encore plus sur le fait que le fantastique n'est pas un monde totalement déconnecté du nôtre, et par la même occasion, que la théorie de l'escapisme n'a pas sa place dans ce mémoire.

3. La culture façonne notre identité

Nous allons chercher à voir ici le lien entre la culture et les médias. Nous avons vu pour l'instant que nous pouvons retrouver des similitudes entre *Game of Thrones* et notre monde. Nous cherchons ici à montrer que la série *Game of Thrones* nous impacte aussi au-delà de ce que nous pouvons penser ; cette série s'inspire de faits réels, et en retour elle nous impacte dans notre identité, comme nous allons le présenter tout de suite.

3.1 La culture

Si le monde fantastique est impacté par le réel, est-ce que le réel est impacté par des créations médiatiques ? S.Hall (1997) s'intéresse à l'étude des cultures, c'est-à-dire plus précisément aux représentations qui nous entourent et qui créent de la culture. La culture,

selon S.Hall (1997), est un ensemble de significations que l'on partage, en tant que société. Par exemple, si nous parlons une même langue que d'autres personnes, nous partageons un même sens pour les mots. Une langue est un ensemble de système de représentation que nous partageons. La culture est diffusée par les médias (livre, série, film...) qui, de ce fait, deviennent de la culture.

Barker et Jane (2016) nous parlent également de la culture, dans un ouvrage à but pédagogique. Ils reprennent beaucoup de théorie sur la culture, et l'utilisation de la culture par tout un chacun. Selon eux, la culture est un sujet politique, et ils analysent cette culture sous un prisme marxiste.

Plus précisément, Barker et Jane (2016) expliquent que la priorité des êtres humains dans notre société est mise sur la production de biens, à travers le travail, pour leur permettre de subvenir économiquement à leur besoins. Ainsi, étant donné que la priorité est donnée à la production de biens, les autres aspects de la vie (culture, politique...) sont également régies par les relations économiques. Cela signifie que les relations entre les êtres humains sont des relations sociales organisées par des questions de pouvoir et de conflit. Cela organise hiérarchiquement différentes classes sociales, en fonction du pouvoir que chacune détient dans la société. La culture n'y réchappe pas, et change en fonction des classes sociales. Nous allons voir comment est-ce que la culture se définit selon les classes sociales.

3.2 : La culture dominante

S. Hall (1997) analyse la culture des classes sociales dominante, ou en d'autre terme les classes sociales qui exercent un pouvoir sur les autres. En tant que dominante, cette classe sociale a la possibilité de créer de la culture, de décider ce qui est bon ou de ce qui ne l'est pas.

Si on reprend la définition de la culture que nous avons vu juste avant, cela signifie que les classes dominantes sont les classes qui définissent, par exemple, l'essence même de ce qu'est censé être une femme. Cela fait partie de la culture, puisque c'est un ensemble de significations qu'une population donnée partage.

S.Hall (1997) ajoute que l'on pense souvent au pouvoir comme une violence physique, alors qu'en réalité détenir le pouvoir consiste aussi à avoir le pouvoir sur les représentations de certaines choses ou certaines personnes. Un pouvoir de classer, un

pouvoir de poser des stéréotypes sur certaines choses ou populations. Ici, un stéréotype est défini comme le fait de s'emparer de quelques caractéristiques remarquables d'une personne, d'exagérer et de simplifier ces traits, et enfin de réduire tout ce qui concerne cette personne à ces simples caractéristiques. Cela est une technique qui permet de classer, définir ce qui est normal ou non, et d'exclure tout ce qui ne l'est pas. Les stéréotypes, toujours d'après S. Hall (1997), sont une manière de maintenir l'ordre social et symbolique.

Gramsci (1992) théorisait déjà cela en expliquant comment, à travers la culture, la classe sociale dominante cherche à garder le pouvoir qu'elle a sur les autres classes sociales. Cela passe par différents pans de la culture, tel que l'Église, les écoles, mais aussi les médias. Donc, les classes sociales dominantes ont le pouvoir, à travers les médias, de donner certains stéréotypes à certaines populations.

Cela signifie que ce que nous avons dans nos médias, la façon dont les personnages sont représentés dans *Game of Thrones* par exemple, est défini par les classes sociales dominantes. La culture dominante pousse ses représentations à travers le monde, sur les autres classes sociales.

3.3 : Culture populaire et culture de masse

L'existence d'une culture dominante inclut l'existence d'une culture dominée, que l'on nomme culture populaire. Elle est définie par S.Hall (1997) par les musiques populaires, la littérature, les loisirs et divertissements des gens « ordinaires ». La culture populaire représente l'opposé de la culture dominante, et donc si la culture dominante représente tout ce qui est bien, alors la culture populaire représente tout ce qui est dévalorisant, selon le point de vue de la culture dominante.

Barker et Jane (2016) ajoutent que, même si effectivement la culture populaire peut être ce qui reste, c'est-à-dire ce qui reste après que la culture dominante a choisi ses formes de culture préférée ; la culture populaire peut aussi faire référence à la culture produite en masse par les industries culturelles (que l'on appelle culture de masse). Ces industries, comme leur nom l'indique, cherchent majoritairement à faire vendre leur produit et à amasser des richesses, et c'est quelque chose qu'elles peuvent faire via la transmission massive d'information dans les médias.

Cela sous-tend que la culture populaire, à l'origine, dans notre société capitaliste, a été principalement produite à des fins commerciales.

La culture de masse serait aussi le message que les populations dominantes veulent faire passer aux populations dominées. S. Hall (1997) nous donne un exemple, qui est que bon nombre de médias produisent en masse des contenus qui allouent une place spécifique aux femmes, tels que les magazines pour femmes, des show télévisés pour femmes. A titre de comparaison, il n'y a pas d'espace désigné spécifiquement pour les hommes, car tous les espaces leur appartiennent. Ce n'est pas une distinction excessivement visible, mais c'est une différence entre les femmes et les hommes qui est présente dans la production de masse des médias, et cet exemple nous permet de voir les messages que les médias font passer ; pour cet exemple-ci, le message est que les hommes possèdent tout les espaces, alors que les femmes n'ont accès qu'à certains espaces bien précis.

Pour F.R. Leavis (1930), la production en masse de culture est liée avec la standardisation des sociétés. Il prend l'exemple des films, qui étaient, au moment de la publication de son article, la principale forme de divertissement. D'après lui, regarder un film correspond à regarder l'illusion d'une autre vie, remplis de stimuli émotionnels très forts et très simples. Cela aurait pour conséquence d'influer sur nos standards de vie, et donc nos vies en général. D'après ce texte, la production de masse est un outil manipulateur, et qui influe beaucoup plus loin que sur nos seuls achats commerciaux.

3.4 : Conclusion : l'identité

Cela nous permet de revenir au fait que la culture, et donc les médias, jouent un rôle sur l'identité des personnes présentes dans cette culture (S.Hall, 1997 ; Barker et Jane, 2016). Ce serait même, d'après S.Hall (1997), un cercle, ou plus précisément le « circuit of culture » (p.xviii), qui lie l'identité, la production, la consommation, la régulation, et les représentations des conduites sociales entre elles. L'identité serait donc formée de qui nous sommes, et du groupe social auquel nous appartenons.

Si nous reprenons ce que nous venons d'expliquer, l'identité serait largement influencée par la culture à laquelle nous appartenons, qui elle-même est influencée par les classes sociales dominantes de notre société. Cette influence peut se faire via les médias, et cela inclut la télévision (Barker et Jane, 2016).

La série *Game of Thrones* n'en est pas exclue, et selon ce que nous venons d'expliquer, et surtout vu la large diffusion de la série, *Game of Thrones* serait un moyen d'influencer les identités des personnes présentes dans notre société. La façon dont est représentée Arya Stark est un message pour les classes populaires, un message qui explique comment une femme a le droit d'être et d'agir.

II La Gritty Fantasy une la réalité historique des violences ?

Maintenant que nous avons posé le décor de la fantasy, nous allons pouvoir rentrer plus en détail dans la série *Game of Thrones* et dans le sous-genre dont cette série fait partie. *Game of Thrones*, comme nous l'avons vu dans la première partie avec plusieurs exemples, a été créé sur base de notre monde réel, et comme nous l'avons vu dans la partie sur la culture, *Game of Thrones* est empli de représentations qui sont fait pour impacter la population.

Ce que nous allons chercher à voir ici, c'est de tout d'abord définir la gritty fantasy (auquel appartient *Game of Thrones*, comme l'expliquent plusieurs autrices telles que A. Bark Persson (2022), H. Young (2015), et S. Carroll (2015)), puis nous parlerons de la vérité historique derrière laquelle se cache les auteurs de gritty fantasy, et enfin nous allons voir comment est ce que ces caractéristiques se retrouvent dans *Game of Thrones*.

Nous allons voir que *Game of Thrones* baigne dans un climat de violence « nécessaire » et « historique », et que cette violence ambiante nous permet d'observer dans quel univers est bercé Arya Stark.

1. Les caractéristique de la gritty fantasy

Nous allons d'abord voir comment différents autrices et auteurs définissent la gritty fantasy et pourquoi ce sous-genre de la fantasy a été écrit en réponse aux œuvres qui ont suivis celles de Tolkien. Puis nous verrons que la gritty fantasy, qui dit s'inspirer de la réalité historique, n'est en fait pas très historiquement correcte.

1.1 : Sous-genre de la fantasy

G. Polack (2015) présente la gritty fantasy comme un univers de mondes sombres, violents (autant physiquement que moralement) et sales, à tel point que cela éclipserait les éléments joyeux présent dans son récit.

Il est aussi possible d'utiliser le terme grim ou grimdark pour parler de *Game of Thrones*, qui est défini dans les *Cahiers de civilisation médiévale* (2019/4 (n° 248), s. d.) comme un sous-genre de la fantasy avec un « plus haut niveau de violence, un plus bas niveau de magie, des personnages plus nuancés, un abandon de la lutte manichéenne contre un Mal suprême » (p.376). Dans cette même revue, *Game of Thrones* est par ailleurs considéré comme étant de la grimdark (un synonyme de gritty), et c'est aussi quelque chose que G. Polack (2015) exprime. Les deux termes (gritty et grimdark) ne seront pas différenciés dans la suite de notre propos.

H. Young (2015) nous explique que la gritty fantasy aurait été inventée pour contrer un mouvement littéraire précis : le mouvement qui fait des mondes médiévaux des lieux romantiques (que nous allons définir dans le prochain paragraphe). Un écrivain très connu de ce mouvement romantique est Tolkien, avec ses œuvres le *Hobbit* (Tolkien, 2012) et le *Seigneur des anneaux* (Tolkien, 1988). Tolkien est un auteur clé de la fantasy, car c'est un des premiers auteurs de fantastique, et H. Young (2015) nous apprend qu'il s'est inspiré des mythes Européens, mais aussi de l'histoire Européenne. Le *Seigneur des anneaux* comprend des créatures imaginaires, telles que des dragons, ou encore des araignées géantes (M. Kemmer, 2014).

Après l'œuvre de Tolkien, qui est une version très spécifique des mondes du Moyen-âge, beaucoup de récits ont tenté de reproduire ce qu'il avait créé. Cela est passé par tout un courant d'ouvrage où le Moyen-âge était romantisé ; c'est-à-dire où le monde médiéval était enjolivé, ou tout ce qui aurait pu choquer avait été retiré. S. Carroll (2015), qui est une experte en littérature de fantasy, nous explique que le but de la gritty fantasy serait de représenter plus fidèlement la réalité. De montrer les violences, les agressions, les crimes, de montrer de la saleté dans les rues et sur les gens, de montrer les difficultés de la vie. La vérité serait ainsi représentée dans des ouvrages de gritty fantasy, sans aucun filtre.

A. B. Persson (2022) ajoute que la gritty fantasy, en s'opposant aux formes postérieures de fantasy, déconstruit les formes de bien et de mal, et la nostalgie des mondes médiévaux qui était présente dans certaines œuvres. Le tout en montrant toute la violence qui était, d'après les auteurs, bien présente historiquement.

1.2 : La vérité historique

Étant donné que ces auteurs semblent vouloir reprendre une « vérité » concernant l'époque du Moyen-âge, on peut se questionner sur le bien-fondé de cette vérité. U. Eco (1995) parle plutôt d'un monde néo-médiéval dans ces œuvres fantastiques, c'est-à-dire la récupération d'un monde médiéval que les auteurs se réapproprient.

L'auteur nous décrit deux époques historiques distinctes dans le Moyen-âge. La période entre la fin de l'empire romain, jusqu'aux années 100, qui était une succession de crises, remplies de violences, par exemple dues aux chocs des différentes cultures qui ont fusionnées. Une deuxième période s'étend des années 100 jusqu'à l'époque des humanistes, qui est un mouvement de la Renaissance, période de renouveau, totalement différente de la première période. La première période pourrait être celle qui correspond aux mondes fantastique de la gritty, mais elle est très courte comparé à toute la durée du Moyen-âge.

Cependant, U. Eco (1995) nous décrit dix types de Moyen-âge que l'on peut trouver dans les récits fantastique. Chacune de ces catégories possède des caractéristiques très précises, et celle qui nous intéresse tout particulièrement est la catégorie numéro 3, qui parle d'un monde médiéval « shaggy » (p.69) ou hirsute. C'est un monde barbare, un âge sombre rempli de hors-la-loi, une terre de force virile, une terre brute. À aucun moment dans sa définition, il n'est question d'une quelconque réalité historique. De plus, par définition, un monde fantastique ne peut pas être réel, peu importe combien il contient de notre réalité.

Le Moyen-âge aurait été fantasmé dès qu'il a disparu, et le fait qu'on ne cesse de vouloir y retourner serait d'après U. Eco (1995) expliqué par le fait que nous avons besoin de connaître nos origines. Il emploie la métaphore d'un patient qui parle de son enfance à un psychologue, pour comprendre ses traumatismes actuels. Car même si nous tenons de la période antique des grandes idées philosophiques, des critères de beauté, et même un sens

de la tragédie au théâtre, c'est le Moyen-âge qui nous aurait appris à utiliser tous ces concepts. Et quand nous y réfléchissons, nous sommes entourés de vestiges du Moyen-âge tel que les cathédrales. Cette recherche de nos origines serait donc liée avec l'envie de créer et de consommer des récits emplis de « vérité », car nous cherchons des récits fiables sur lesquels nous reposer, des récits emprunts d'un réalisme qui nous ressemble.

1.3 : Un tournant dans les médias fantastiques

Il est important de noter que le fait d'associer les termes *gritty* et réalisme ne provient pas d'un quelconque lien entre les deux, car la réalité n'est pas uniquement sombre, et comme l'a montré U.Eco (1995), la réalité historique ne correspond pas aux textes fantastiques. Mais plutôt, d'après A. B. R. Elliot (2015), le lien entre *gritty* et réalisme existe pour marquer une réelle opposition entre le courant de la *gritty fantasy* et les œuvres qui ont amené une vision romantique du Moyen-âge.

A. B. R. Elliot (2015) se questionne sur la place que tient le Moyen-âge dans la culture populaire, et la raison de l'augmentation de la production de récits *gritty*. Il se demande si la violence des médias médiévaux est une réponse aux romances qui ont suivi le travail de Tolkien (considérées trop douces), ou si c'est une réflexion des propres violences de notre société.

L'augmentation de ces médias est telle que c'est devenu quelque chose de normal, de mettre de la « réalité » violente dans les médias. Il y a, d'après cet auteur, une banalisation de la violence dans les médias qui parlent d'époque médiévale.

Cela pourrait même aller plus loin, d'après S. Carroll (2018), car l'ouvrage de Tolkien même serait trop simpliste, pour les audiences d'aujourd'hui. Ceci fait écho au fait que les téléspectateurs sont influencés par les médias, et évoluent avec eux (F.R. Leavis, 1930 ; Gramsci 1992 ; S.Hall, 1997 ; Barker et Jane, 2016).

L'ouvrage de George R. R. Martin amènerait ce dont les spectateurs ont besoin, c'est-à-dire, d'après les textes, de la violence pure et brute (S. Carroll, 2018). Donc, les besoins des spectateurs évoluent, et l'auteur de *A Song of Ice and Fire* leur propose aussi des nouveautés, sous des biais que l'on n'imagine peut-être pas au premier abord : on peut prendre comme exemple certains changements politiques en contraste avec Tolkien,

comme la mise au premier plan de certains personnages féminins, ce qui n'était pas le cas chez Tolkien. Ce qui est sûr, c'est que *Game of Thrones* a grandement influencé le genre de la fantasy néo-médiévale, jusqu'à peut-être même dépasser les influences de Tolkien. Cela inclut une plus grande représentation des valeurs de George R. R. Martin, empruntées de pouvoir, d'impérialisme, et d'individualisme (S. Carroll, 2018), ce qui fait de cet auteur, « the American Tolkien » (p.2).

D'après ce que nous venons de voir, *Game of Thrones* s'annonce également comme un récit violent et brutal, mais nous allons voir ce qu'il en est, et quelle a été la volonté de l'auteur G. R. R. Martin en écrivant *A Song of Ice and Fire*.

2. La violence de *Game of Thrones*

S. Carroll (2015) reprend les paroles de l'auteur George R. R. Martin, où ce dernier explique vouloir écrire son œuvre *A Song of Ice and Fire* dans le but de produire un texte plus réaliste, autant du côté historique que sociologique. Cette autrice nous explique que par la même occasion l'auteur de *Game of Thrones* dénigre les récits plus romantiques qui ont suivi l'œuvre de Tolkien. Il les qualifie de récits Disneyland, une rhétorique qui lui permet de hiérarchiser les œuvres fantastiques en plaçant son genre, c'est-à-dire la gritty fantasy, comme le meilleur genre de fiction qui existe pour adulte (étant donné que les récits post-Tolkien sont préférables pour les enfants d'après lui, comme les histoires Disney).

Cependant, l'autrice nous montre aussi que malgré les critiques, assez fortes, qu'il émet envers le genre romantique des mondes médiévaux, George R. R. Martin ré-utilise les personnages stéréotypés présents dans les mondes post Tolkien. Puis, il va totalement les détruite dans la suite de son œuvre.

S. Carroll (2015) nous donne pour exemple le stéréotype de la princesse, ou du chevalier, qui sont repris, puis totalement défigurés. Un personnage qui correspond totalement au stéréotype de la princesse est un personnage hyper féminin, très sensible, et qui croit en un monde idéal. Cependant, très vite les princesses voient leur croyance en l'amour et l'honneur totalement détruite par les autres personnages. Les princesses sont battues et violentées.

Et avec le personnage, ce sont les spectateurs qui voient leurs croyances remises en question ; cela bouscule totalement le public de voir un personnage construit sur une base aussi romantique être autant malmené (S. Carroll, 2015).

H.Young (2015) est plus crue dans ses propos, expliquant que l'auteur de *A Song of Ice and Fire* aurait idéalisé une version du Moyen-âge, et que cela aurait conduit à l'illustration de scènes violentes et problématiques telles que des scènes de viol et d'incestes, et d'après elle surtout beaucoup de scènes qui illustrent des violences envers les femmes. C'est une approche plus prononcée que celle de S. Carroll (2015), bien qu'en 2018, le discours de cette dernière s'intensifie. Elle exprime qu'à ses yeux, l'authenticité historique du récit est un argument utilisé quand la violence de la série est questionnée (S. Carroll, 2018). S'il y a beaucoup de représentation de scènes violentes, ce serait par soucis de précision historique. Son discours, en un certain sens, rejoint celui de U. Eco (1995) car elle dit que les croyances concernant la violence du monde médiéval sont fondés sur une partie bien spécifique du Moyen-âge, et que les auteurs et réalisateurs, malgré leur soucis de réalisme, omettent souvent de mentionner le reste du fonctionnement des mondes médiévaux, tel que les lois médiévales, ou encore les systèmes de classes sociales qui existent à cette époque.

3. Conclusion

Dans cette partie, nous avons vu comment George R. R. Martin imagine les récits médiévaux, et à quel point il a à cœur de représenter une vérité historique violente. Il fait partie d'un courant plus grand, qui aujourd'hui et depuis un certain temps inonde les médias et montre une représentation très brutale et problématique de ce qu'est censé être la vie « réelle ». Plusieurs auteurs ont d'ailleurs démontré qu'historiquement les mondes médiévaux n'étaient pas à ce point violent, et que cette agressivité n'était pas justifiée (U.Eco, 1995 ; H.Young, 2015).

Jusqu'à présent, nous avons étudié beaucoup de définition, et nous allons maintenant commencer à parler de *Game of Thrones* et de ce qui se passe dans le récit. Par la suite, nous allons commencer à nous intéresser au personnage principal de ce travail, Arya Stark. Il existe plusieurs façons d'être une femme, et différentes façons dont les femmes sont

représentées dans les médias. Et c'est de tout cela dont nous allons évoquer dans la suite de cet écrit.

Troisième partie : Développement et analyse du matériel empirique

Dans cette troisième grande partie, nous allons nous intéresser au genre et aux meurtres d'Arya Stark. Nous allons partir à chaque fois d'exemples qui nous permettront de mieux comprendre le personnage d'Arya et l'analyse que nous en ferons par la suite.

I Le genre

Dans cette partie sur le genre, nous allons commencer par donner quelques définitions. Puis nous allons voir comment est-ce que le genre est représenté dans les films et les séries en général, ensuite nous allons nous intéresser plus précisément au genre dans *Game of Thrones*, puis enfin au genre d'Arya Stark. Tout les exemples que nous aurons donnés avant nous aideront à mieux comprendre la façon dont est construit notre personnage principal.

1. Quelques points d'éclaircissement

Le but dans cette partie n'est pas de faire le tour de la littérature sur la question du genre, mais plutôt d'expliquer deux trois subtilités que nous avons déjà évoquées, et dont nous allons avoir besoin, pour être plus précis dans ce travail.

1.1 : l'expression de genre

Dans la problématique de ce mémoire, nous parlons de « l'expression de genre » d'Arya, sans jamais vraiment préciser ce dont il s'agit.

Selon J. Butler (1990), le genre et le sexe sont deux choses bien différentes, le sexe étant les attributs génitaux des personnes, c'est-à-dire le sexe génital. Le genre est la signification culturelle de ce sexe génital, que nous attribuons aux personnes en fonction de leur sexe. Si une personne naît avec une vulve, nous lui attribuerons le genre femme, mais

certaines personnes qui sont nées avec une vulve ne se reconnaissent pas dans le genre femme. Cela signifie que le genre et le sexe sont deux choses distinctes.

Ensuite, J. Butler (1990) va plus loin en nous expliquant que le genre est un ensemble d'actes qui créent l'idée d'un genre, des actes qui permettent de produire et de maintenir des caractères associés à un genre ou à un autre.

« Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self. » (J. Butler, 1990) (p.179)

Donc, avoir certains comportements, certaines façons de parler, de s'asseoir, de marcher, ont une signification sociale qui veut dire « je fais partie de tel genre, je m'identifie comme ceci ». Et continuer de produire ces comportements en les associant à un genre (dire « je marche comme cela parce que je m'identifie à tel genre ») contribue à maintenir ces caractères comme appartenant à un certain genre.

Autrement dit, «gender is a performance» (p.178). C'est une performance que tout un chacun met en place dans sa vie de tous les jours. Cette performance peut être exprimée via les mouvements du corps, la façon dont on s'habille, dont on se maquille, via nos cheveux... Et cette performance permet d'associer ces comportements à un genre.

Ainsi, le genre, en étant une performance, sert à exprimer ce que l'on est à l'intérieur de soi. Et ce que l'on est à l'intérieur de nous peut être différent du sexe biologique.

L'American Psychological Association (APA) (2015) exprime la même chose, en expliquant que l'identité de genre, c'est-à-dire qui nous sommes à l'intérieur, peut être différent de notre expression de genre et de notre sexe biologique. Et c'est totalement en lien avec ce que J. Butler (1990) exprimait, en disant que le genre est avant tout une performance ; on peut exprimer n'importe quel genre, peu importe notre sexe, et peu importe notre identité de genre. Ainsi donc il faut différencier l'identité (qui nous sommes à l'intérieur), notre sexe génital, et notre expression de genre (ce que nous choisissons de montrer par nos actes ou des choix esthétiques).

C'est pour cela que nous nous intéressons à l'expression de genre d'Arya, car c'est quelque chose qui est visible, quelque chose que nous pouvons étudier. À moins de pouvoir demander directement au personnage comment elle se définit, il serait malvenu d'exprimer son identité de genre. C'est elle seule qui peut exprimer son identité de genre. Cependant, l'expression de genre est soumise à certaines normes dans notre société, notamment les normes patriarcales et hétérosexuelles, que nous allons définir.

J. Butler (1990) soutient que l'expression de genre n'a pas de limites, et surtout qu'elle peut dépasser les limites des dominations masculines et hétérosexuelles qui ont été imposés dans notre société. J. Butler (1990) nomme d'ailleurs cette domination masculine hégémonique le patriarcat. R. Connell (2005) nous aide à préciser le terme patriarcat ; « the dominant position of men and the subordination of women » (p.77). Le patriarcat serait un régime de domination, qui favorise les hommes blancs hétérosexuels et méprise les femmes (ainsi que toutes les autres populations qui ont moins de pouvoir que les hommes blancs hétérosexuels). La théorie de cette autrice est en réalité beaucoup plus complexe, et décrit notamment différents types de masculinités avec des niveaux de pouvoir différents. Mais nous nous arrêterons sur le fait que le patriarcat profite majoritairement aux hommes blancs hétérosexuels, au détriment du reste de la population.

J. Butler (1990) avait aussi exprimé le fait que le genre et la sexualité sont liés. Ici ne se positionne pas dans le débat de qui, entre le genre et la sexualité, impacte l'autre. Cependant c'est ce que fait M. Wittig (1992), en expliquant que pour elle une femme est une femme quand elle relationne avec un homme. Il existe la théorie inverse, ou le genre impacte la sexualité (S. Jackson, 1996), et la théorie ou le genre proviens de multiples sources (I. Clair, 2013), sur lesquelles nous ne nous attarderons pas.

D'après M. Witting (1992), notre société est une société hétérosexuelle, ce qui amène la binarité de genre homme et femme, qui sont différents et complémentaires. En effet, si la société est hétérosexuelle, il ne peut exister que les hommes et les femmes, qui sont opposés et interdépendants. Si un homme possède certaines caractéristiques de genre, les femmes ne les posséderont pas. Si un homme est viril, une femme ne l'est pas. Cela va dans l'autre sens également ; si une femme est douce, un homme ne peut pas l'être. La

douceur et la virilité seront perçues dans notre société comme complémentaires, car l'une appartient aux hommes et l'autre aux femmes (M. Wittig, 1992).

En clair, le fait que la société soit hétéro-normative impacte les normes de genre, en plaçant le féminin et le masculin en opposition et en complémentarité. Et le fait que la société soit patriarcale place les femmes dans un rôle de subordination par rapport aux hommes.

1.2 :Post-féminisme : une double représentation des femmes

Nous ne pouvons pas aller plus loin avant d'avoir défini ce qu'est le post féminisme. C'est un courant que nous utiliserons plus tard, et c'est surtout une grille de lecture qui va nous permettre de mieux comprendre les exemples de médias que nous donnerons par la suite. Les notions que nous allons aborder dans cette partie sont complexes et vastes, et nous allons tenter de les résumer au mieux.

R. Gill (2007) est une professeure d'analyse sociale et culturelle, et elle a travaillé sur le post-féministe dans son article de 2007. Elle a aussi travaillé dans l'article de Banet-Weiser et al. (2019), en collaboration avec Sarah Banet-Weiser et Catherine Rottenberg qui sont toutes deux professeures en communication.

R. Gill (2007) a voulu donner une définition unique du post-féminisme, suite à de nombreux articles et de nombreux débats sur ce terme et, plus largement, l'analyse de différents médias que l'on peut retrouver dans la culture populaire (les magazines, les films, les séries...). Ce terme est important car il permet de définir certaines choses que l'on peut voir dans la représentation des femmes. Autour du terme post-féminisme, il y a tout un débat sur la transformation du féminisme et la transformation des médias et plus important encore, la relation entre les deux.

L'autrice conclut, après sa recherche, que le post-féminisme est avant tout une réponse au féminisme. C'est une nouvelle forme de pensée qui est apparue dans les années 1990, pour parler d'une contradiction dans la représentation des femmes dans les médias (Banet-Weiser et al., 2019). Les médias post-féministes, ce sont des idées du féminisme qui sont à la fois approuvées et à la fois désapprouvées (R. Gill, 2007).

R. Gill (2007) nous explique que dans les médias, les femmes prennent une place de pouvoir, mais en même temps leur corps est présenté comme un objet sexuel : c'est là un exemple type du post-féminisme, qui approuve les idées féministes (en donnant une place de pouvoir aux femmes) et par la même occasion va à leur rencontre (en sexualisant forcément le corps des femmes, dans des situations où ce corps n'a pas à être sexualisé). Nous allons pouvoir appliquer cette grille de lecture au personnage d'Arya Stark.

A. B. Persson (2023) choisit de lier le post-féminisme au néolibéralisme, et elle n'est pas la seule à faire ce lien. Banet-Weiser et al. (2019) ont toutes travaillé sur le post-féminisme et les liens avec le néolibéralisme.

Ainsi, dans l'article de Banet-Weiser et al. (2019), le néolibéralisme est défini comme un ensemble de politique économique qui cherche à produire un maximum de capital. Par capital, on entend richesse. Cela passe par une gestion de l'individu, et un individu est un capital humain. Un capital humain signifie ici la capacité des humains à être productifs pour fournir des richesses, autrement dit des sujets qui peuvent permettre un accroissement du capital, c'est-à-dire un accroissement des richesses. Dans cette définition de Catherine Rottenberg (Banet-Weiser et al., 2019), tout est réduit à des indicateurs de marché.

Les femmes, dans cette économie néo-libérale, sont vues comme des sujets entrepreneuriaux, c'est-à-dire de la main d'œuvre, mais ce n'est pas tout. Le néolibéralisme, pour exister, a besoin de capital humain (c'est-à-dire suffisamment d'humains pour faire tourner l'économie et le marché). Ce capital humain, pour croître, dépend de la reproduction (faire des enfants) et du travail du soin (pour prendre soin des enfants, par exemple). Cette économie néolibérale, pour continuer de fonctionner, a décidé que ces tâches seraient le travail des femmes.

Pour que les femmes acceptent de remplir ces rôles, l'économie néolibérale a mis en place tout un système de communication. Le néolibéralisme s'arrange pour que des femmes vues comme impressionnantes et inspirantes soient dans les métiers du soin (infirmières, mères au foyer...), ce qui pourrait inspirer d'autres femmes à faire comme elles (Banet-Weiser et al., 2019). De cette manière, il y a des figures modèles, impressionnantes et inspirantes, qui encouragent les femmes à faire des enfants et/ou à choisir des métiers qui sont dans le soin. Ces figures modèles aident inconsciemment au bon fonctionnement du néolibéralisme et à la double exploitation du corps des femmes.

Ici, les autrices lient le néolibéralisme et le post-féminisme, car ils dépendent tout deux des médias pour être partagés, vus et entendus. De plus, nous pouvons voir que dans les médias, le post-féminisme reprend les idées du néolibéralisme, car, comme l'a dit R. Gill (2007), il y a des femmes très fortes qui sont représentées, mais elles gardent certaines caractéristiques conservatrices représentatives du néolibéralisme et nécessaires au bon fonctionnement du néolibéralisme.

A. McRobbie (2004) nous explique que ces médias post-féministes ne peuvent pas totalement être pris comme un rejet flagrant et sérieux du féminisme. Cependant, il y a des rapports de pouvoir qui se créent, entre les genres, notamment dans certaines scènes présentent dans les médias (scènes de plaisir, scènes de relaxation...). Ces médias populaires, d'après l'autrice, veulent donner une liberté restreinte aux femmes, une liberté bien définie, qui inclut toujours la nécessité de faire des enfants, de se marier avec un homme.

Mais, cette représentation de femme fortes semblerait avoir l'effet inverse : l'autrice nous parle du fait que, dans la vie réelle, les femmes prennent leur temps pour choisir le bon partenaire, et donc qu'elles ont des enfants de plus en plus tard.

2: Les femmes dans les films et séries de fantasy

Dans cette partie, nous allons nous intéresser à la façon dont les femmes sont représentées dans les films et séries fantastiques, et sous trois thèmes particuliers ; nous allons d'abord voir que les femmes finissent majoritairement dans un mariage hétérosexuel à l'exception du personnage d'Arya, puis nous allons voir les caractéristiques physiques et comportementales des femmes (ainsi que d'Arya), et enfin nous verrons qu'il existe plusieurs catégories dans lesquelles on peut classer les personnages féminins. Nous allons essayer de voir dans quelle catégorie pourrait rentrer Arya Stark.

2.1 : Le mariage hétérosexuel qui mène au bonheur, sauf pour Arya

M. M. Hatcher (2007) et C. Hansen (2021) ont tous les deux travaillé sur les personnages du *Seigneur des anneaux* de Tolkien, et ils nous ont tous les deux parlés de la représentation des femmes dans cette œuvre, qui est un sujet important.

Ils nous décrivent que les trois femmes du *Seigneur des Anneaux* occupent, d'une façon ou d'une autre, une place de pouvoir dans la société. Cependant, elles vont toutes finir par la perdre (M. M. Hatcher, 2007 ; C. Hansen, 2021). En échange de cette perte de pouvoir, ces femmes ont obtenu un mariage, avec un homme (C. Hansen, 2021), et un rôle passif (M. M. Hatcher, 2007), ou la femme attend docilement le retour de l'homme aimé.

Même la plus grande guerrière de Tolkien va déposer son épée, et arrêter de se battre, lorsqu'elle se marie avec un homme de renom (C. Hansen, 2021). C. Hansen (2021) ajoute que le mariage est là pour permettre à cette guerrière d'abandonner les éléments de transgression dont elle faisait preuve, c'est-à-dire le fait qu'elle se battait alors qu'elle était une femme

Dans ce que nous décrivent M. M. Hatcher (2007) et C. Hansen (2021), les femmes ne sont en couple qu'avec des hommes, ce qui signifie que dans le *Seigneur des Anneaux* les femmes contractent seulement un mariage hétérosexuel.

Cette hétérosexualité a été également relevée dans l'ouvrage de B. Hesse (2014), qui s'intéresse à un autre film fantastique (*The Nightmare before Christmas*). Cette autrice nous parle du « traditionnel happy ending consisting of a stable heterosexual union » (p50), que l'on pourrait retrouver dans beaucoup de médias fantastiques. L'autrice explique que les personnages féminins ont trop souvent tendance à finir dans une union hétérosexuelle, stable et éternelle. Il n'y a aucun mal à cela, c'est plutôt le fait qu'il n'y a aucunes autres options représentées qui est critiqué. Ce mariage hétérosexuel est également la seule chose qui semble pouvoir rendre heureuses les personnages féminins.

Dans la série *Game of Thrones* (S08E04) et l'analyse que nous en avons fait, nous pouvons voir qu'Arya a une rencontre romantique. Cette rencontre se fait avec un homme, donc nous nous situons dans une relation hétérosexuelle. Mais, à la différence des exemples que nous avons vu plus haut, Arya Stark va refuser le mariage avec cet homme.

Dans la saison 8 épisode 4 Gendry, vient alors d'être fait seigneur de la maison Baratheon (il n'a normalement aucun droit d'héritage car il est un bâtard). Sa première action en tant que seigneur consiste à aller trouver Arya Stark, pour lui dire qu'elle est belle, qu'il l'aime, et il va mettre un genou à terre pour la demander en mariage. Arya va alors s'agenouiller en face de lui, l'embrasser, et refuser son offre de mariage. Ce qui nous intéresse ici est que Arya refuse ce « traditionnel happy ending consisting of a stable heterosexual union » (p50) décrit par B. Hesse (2014). Elle va à l'encontre de ce mariage avec un homme, ce qui

nous sort de cette tradition du mariage hétérosexuel, qui arrive normalement dans les films et séries fantastiques.

Tout le début de cette scène est en accord avec l'image d'une relation romantique heureuse ; mais à la fin, nous sommes surpris, en tant que spectateur, du refus d'Arya.

Nous pouvons faire un rapprochement avec ce que nous avons vu plus tôt. S. Carroll (2015) nous a parlé du fait que G. R. R. Martin aime utiliser les stéréotypes qui proviennent des récits de Tolkien, et les transformer, les détruire totalement. C'est en réalité ce qu'il se passe ici aussi avec la vision du mariage romantique, qui existe dans la littérature de Tolkien (M. M. Hatcher, 2007 ; C. Hansen, 2021) ainsi que plus largement dans la littérature fantastique (B. Hesse, 2014). Arya Stark aurait aussi pu choisir d'abandonner son épée pour se marier avec un homme noble, mais ce n'est pas le choix qu'elle fait. Arya est une exception, à cette fin heureuse couronnée d'un mariage (hétérosexuel).

Le personnage d'Arya permet, par cela, de montrer qu'il existe une possibilité de s'épanouir sans contracter un mariage hétérosexuel.

Nous allons maintenant étudier dans la partie suivante les caractéristiques physiques et comportementales communes dans la représentations des femmes dans la fantasy, et nous allons voir si notre personnage possède ou non ces attributs.

2.2 : Les caractéristiques physiques et comportementales des femmes

B. Hesse (2014) nous parle des critères de beauté des femmes dans *The Nightmare before Christmas*. Ce film montre une femme aux grands yeux, avec des cheveux longs, des formes voluptueuses, une taille fine, des petites mains et des petits pieds. L'autrice nous précise que ce sont des critères de beauté qui sont très difficilement atteignable dans la réalité, sauf au prix, peut-être, de sa santé.

Ensuite, au niveau comportemental, les personnages féminins sont décrit par B. Hesse (2014) comme des demoiselles en détresse qui ont besoin d'être secourues par un homme fort. Et c'est quelque chose qui est repris par C. Knirsch (2014), qui a également analysé des séries fantastiques (sur les vampires plus précisément). C. Knirsch (2014) explique que les textes fantastiques sont remplis d'idées particulièrement conservatrices, notamment au

niveau du comportement des femmes ; elles sont représentées comme des mères de familles parfaites, qui sont prêtes à tout sacrifier pour le bien être de leur enfant, et qui sont mêmes prêtes à se battre pour leur famille.

Cela n'est pas sans nous rappeler la dualité du post-féminisme, qui représente des femmes fortes, mais qui utilisent leur force pour prendre soin de leur famille (A. McRobbie, 2004 ; R. Gill, 2007 ; Banet-Weiser et al., 2019).

Cependant, C. Knirsch (2014) nous parle aussi de certaines représentations beaucoup moins conservatrices, avec des notions de combat de classe sociale (chercher à s'élever socialement) ou encore de combat féministe (refuser de se faire payer un verre par un homme par exemple).

Nous pouvons faire un lien avec l'analyse de la série que nous avons faite. Pendant la grande majorité de la série, Arya n'est pas décrite comme spécialement belle, elle a les cheveux courts, ses formes (si elle en a) ne sont pas mises en valeur, elle porte des vêtements larges. De plus, elle est décrite comme une enfant, « a little lady » (S01E05 ; S03E04 ; S03E06 ; S04E01).

Au niveau du comportement, elle est loin d'être comme la demoiselle en détresse décrite par B. Hesse (2014). Très tôt, Arya apprend à se battre (S03E06 ; S06E05). Elle n'a pas d'enfant et pas non plus d'époux, car elle a refusé la demande en mariage de Gendry (S08E04).

Cependant, ce qui est intéressant c'est que la demande en mariage de Gendry bouleverse la vision que nous avons d'Arya. Le spectateur perçoit Arya comme une enfant pendant la majorité de la série. Nous ne pouvons pas imaginer qu'elle soit belle ou même désirable. Mais Gendry, dans la saison 8 épisode 4, nous amène à reconsidérer cela, comme si les réalisateurs de la série voulaient nous faire prendre conscience qu'Arya pouvait être belle. Le spectateur cherche alors la beauté chez Arya.

On peut mettre cela en lien avec l'étude de S. Green (2019) sur une série télévisée, qui met en scène une super-héroïne fantastique. Cette super-héroïne, même si elle s'habille comme elle le souhaite (avec des vêtements larges), est tout de même sexualisée ; cela signifie qu'elle a des lèvres rouges, la peau pâle, et qu'on peut la voir dans plusieurs scènes de sexe tout au long de la série. Arya devient sexualisée à partir de la saison 8, car elle apparaît dans un rapport sexuel avec Gendry, et ce rapport sexuel le conduira à la demander en mariage (S08E04).

Et il est vrai que selon les personnages que nous avons vu auparavant, le personnage d'Arya Stark montre certaines avancées dans la représentation des femmes; elle refuse le mariage, elle ne dépend pas d'un homme, elle n'est pas spécialement dans le soin des autres, n'a pas un corps mince avec une grosse poitrine, et n'est pas une demoiselle en détresse. Mais nous pouvons aussi analyser le personnage d'Arya avec une vision post-féministe (A. McRobbie, 2004 ; R. Gill, 2007). Même si Arya déjoue beaucoup de normes de genre, elle finit tout de même par être sexualisée et vue sous le prisme du désir d'un homme (S08E04). Tout comme le décrit S. Green (2019), il y a des avancées, mais les personnages sont encore toutefois sexualisés.

2.3 : Les catégories qui définissent les personnages féminins

Plus précisément encore, plusieurs autrices se sont rendues compte que les représentations des femmes dans les films et séries représentaient plusieurs catégories bien définies, que nous allons d'abord décrire.

Barker et Jane (2016) reprennent le texte de D. Meehan (1983), qui a conduit une étude quantitative sur les représentations des femmes à la télévision aux Etats-Unis, et qui était professeure en communication de masse et en communication politique. L'autrice propose dix catégories de représentations de personnages féminins qu'elle a analysées. Parmi celles-ci, nous trouvons une catégorie de femme qui se rebelle, qui n'a pas de sexualité, et qui n'a pas tellement de caractéristiques féminines (représenté comme un garçon manqué). À l'inverse, une autre des dix catégories représenterait une femme qui est à la maison, qui est attirante, et qui est docile. La première catégorie pourrait correspondre au personnage d'Arya Stark, alors que la deuxième catégorie serait son exact contraire.

La sexualité d'Arya Stark est passagère, et elle refuse toute relation romantique (S08E04). Cependant il faut remarquer que pour cette raison, la relation romantique qu'elle a eu, toute passagère qu'elle ait été, fait d'Arya un personnage qui ne correspond pas tout à fait à la catégorie de femme qui se rebelle.

Elle ne semble pas correspondre à une autre catégorie décrite par D. Meehan (1983). Et elle dit elle-même dans la saison 7 épisode 7, à sa sœur Sansa, « I was never going to be as

good as a lady as you, so I had to be something else » (S07E07). Arya refuse de correspondre aux cases dans lesquelles on l'a mise, en l'occurrence la catégorie de lady.

De plus, Arya Stark n'est pas féminine, elle est même décrite par les philosophes Y. Tasker et L. Steenberg (2016) comme un garçon manqué. Nous ne manquerons pas de revenir sur ce point, avec ces mêmes autrices.

Selon la classification de D. Meehan (1983), Arya Stark est une femme rebelle, une femme masculine, une femme qui sort des cases.

3. Conclusion

Les représentations de femmes que nous avons vu sont liées à certaines normes : il semble important qu'une femme contracte un mariage hétérosexuel, tout comme une femme doit être belle et une mère de famille aimante et forte (M. M. Hatcher, 2007; C. Hansen, 2021; B. Hesse, 2014; C. Knirsch, 2014).

Cependant, le personnage d'Arya Stark semble ne pas coïncider avec ces normes-ci. Arya Stark refuse le mariage hétérosexuel (S08E04), elle est décrite comme une enfant (S01E05; S03E04; S03E06; S04E01) plutôt que comme une belle femme, et elle correspond à la catégorie de femme rebelle décrite par D. Meehan (1983).

L'analyse que S. Green (2019) a fait de son héroïne semble également correspondre à l'analyse que nous avons fait d'Arya Stark ; c'est un personnage plein de force, et qui ne correspond pas aux codes imposés (beauté, féminité...), tout en conservant néanmoins certains codes, notamment le fait que le personnage finit par être rendue désirable à travers sa relation hétérosexuelle avec un homme.

4 : Le genre dans *Game of Thrones*

Vats et al. (2023) étudient les dominations de genre dans l'univers de *Game of Thrones*. Ils définissent le continent de Westeros comme représentatif des normes de genre traditionnelles de l'époque médiévale (ou pour être plus précis, d'un monde néo-médiéval (U. Eco, 1995)). Dans cette société, on attend des hommes qu'ils soient des guerriers et des dirigeants, alors que les femmes n'existent que comme épouses et mères.

S. Goguen (2012), une professeure en philosophie, nous parle de l'impact de la chevalerie et de ses règles dans *Game of Thrones*. De manière plus large, la chevalerie peut aussi être comprise comme de la courtoisie. Ainsi, ce sont les règles, de la chevalerie, et de la courtoisie qui prévalent dans la société de *Game of Thrones*.

Pour essayer d'y voir plus clair, autant dans ces normes de genre que dans les règles de la courtoisie, nous allons parler tout d'abord des hommes dans *Game of Thrones*, car, comme Arya est décrite comme un garçon manqué (Y. Tasker et L. Steenberg, 2016), nous devons nous intéresser à la masculinité dans cette série. Puis, nous parlerons des femmes nobles, ce qu'est Arya Stark.

4.1 : Les hommes dans *Game of Thrones*.

Dans cette partie nous allons proposer une définition de la chevalerie, suivi d'un exemple qui nous sera utile dans la suite de ce travail.

S. Goguen (2012) décrit la chevalerie comme un ensemble de règles qui sont associées, de manière générale, à des règles de courtoisies. Dans tous les cas, cela revient à la règle générale suivante: protéger ceux qui ne peuvent pas se protéger eux-même. Cette règle générale est suivie par d'autres règles plus précises, telles que protéger l'honneur d'une dame, par exemple.

S. Goguen (2012) se questionne sur le bien fondé de choisir un groupe social (tel que les femmes) à protéger, plutôt que d'aider ce groupe social à gagner du pouvoir pour qu'il puisse se protéger seul. En effet, le principe d'aider les femmes parce qu'elles ne sont pas assez fortes pour s'occuper d'elles même n'est pas sans nous rappeler le sexisme bienveillant décrit par Glick et Fiske (1997), qui considère les femmes comme plus faibles et encourage des comportements tel que le fait de leur tenir la porte (sous l'excuse de la galanterie ou de la courtoisie).

Mais, du côté des hommes, un chevalier est un protecteur, une personne juste et vertueuse. Le statut de chevalier s'accompagne d'obligations, tel que prendre soin des plus faibles, mais aussi d'un statut plus élevé qui donne du pouvoir.

Nous avons vu avec S. Carroll (2015) que G. R. R. Martin se plaît à reprendre le stéréotype du chevalier, qui croit à l'honneur et à la gloire, beau de l'intérieur comme de l'extérieur. Un chevalier est un combattant qui prête obéissance totale à son roi, à la vérité, à la

chasteté, et à l'amour pur. Sont également promues des valeurs telles que la noblesse, la virilité, et la fidélité.

Cependant, S. Carroll (2015) nous avait expliqué à quel point l'auteur de la saga avait prit soin de totalement détruire cette image parfaite du chevalier. Les chevaliers possèdent du pouvoir et de la renommée, mais ils en abusent assez régulièrement (S. Goguen, 2012). Les deux autrices (S. Goguen, 2012 ; S. Carroll, 2015) sont d'accord pour dire qu'il y a beaucoup trop de poids sur les épaules de ces chevaliers, qui ont prêté beaucoup trop de serments pour pouvoir tous les respecter. S. Carroll (2018) décrit les hommes nobles de Westeros comme violents, et cette violence est attendue de leur part ; si un homme est incapable de violence, son honneur est bafoué. Dans cette perspective, d'après S. Goguen (2012), la personne qui est la plus éthique dans tout le récit de *Game of Thrones* n'est pas un chevalier, c'est une femme. Cela nous conduit à rappeler que toutes les caractéristiques du chevalier que nous avons cités sont attribués aux hommes, dans l'univers de *Game of Thrones* (protection, justice, mais aussi pouvoir).

S. Johnston (2021) s'intéresse à la masculinité dans *Game of Thrones*, et nous parle beaucoup de Sandor Clegane (surnommé le Limier ou *the Hound*). Ce personnage est important dans notre analyse, car il apparaît à plusieurs reprises avec Arya (S03E04, S03E10, S04E01, S08E02). C'est un personnage qui représente une masculinité pleine de pouvoir, car c'est un personnage armé, grand et fort.



Figure 5: Sandor Clegane, dit le Limier (IMDb, *Game of Thrones*, 2011)

Sandor Clegane est décrit par S. Johnston (2021) comme hypermasculin. Elle propose une définition de ce terme en expliquant qu'il s'agit d'une imitation et d'une exagération d'une personnalité machiste.

Une personnalité machiste ressent le besoin de paraître fort et dominant dans les interactions avec d'autres hommes, avec les femmes, et avec tout ce qui l'entoure. La violence est perçue comme un comportement acceptable pour montrer son pouvoir. Enfin, c'est une personnalité qui n'a pas peur du danger.

Il existe donc dans *Game of Thrones* une masculinité qui serait une version exagérée de la personnalité machiste, avec un besoin de paraître encore plus fort, encore plus dominant, encore plus violent que les chevaliers, sans aucune peur du danger.

4.2. Les femmes dans *Game of Thrones*

Comme nous l'avons vu avec M. Wittig (1992), les femmes et les hommes sont complémentaires et opposés. Cela signifie qu'il existe une autre facette des règles de la chevalerie, qui impacte aussi les femmes.

La lady est aussi décrite par S. Goguen (2012). Celle-ci nous explique que le système de la chevalerie et de la galanterie a créé les « lady », c'est-à-dire des femmes nobles.

Si l'on reprend le texte de S. Carroll (2015), on peut y trouver l'archétype de la princesse, de la femme noble par excellence. Le personnage de la princesse est fortement relié au thème de l'amour, l'amour romantique et l'amour noble. La princesse est issue d'une famille noble ou devient noble grâce à une union, et elle est belle. Une princesse, c'est une lady.

S. Goguen (2012) décrit plus précisément le statut d'une lady. Une lady a un statut d'un chevalier, ou d'un homme adulte. Une lady a le statut d'un enfant, d'une personne sur qui on doit veiller car une femme noble adulte n'a pas les mêmes droits qu'un homme adulte. Une lady peut être perçue comme quelqu'un d'honorable, mais ne le sera jamais autant qu'un chevalier. Le chevalier a la possibilité d'aider les autres, alors que ce n'est pas le cas d'une lady, qui n'est pas quelqu'un d'autonome.

Cependant nous avons un contre-exemple à cela, qui est également repris par S. Carroll (2018). Dans notre analyse, nous avons pu voir la scène de la saison 7, épisode 4, où Arya vient réclamer un entraînement à l'épée avec Brienne de Tarth (une guerrière renommée).

Le combat entre ces deux femmes est brut et violent, et le résultat du combat est serré. On ne sait pas réellement qui a l'ascendant sur l'autre, mais une chose est sûre ; elles sont toutes les deux en état de se battre et de se défendre. Arya transcende ici la catégorie de la lady de par ses prouesses à l'épée.



Figure 6: Combat entre Brienne et Arya (IMDb, *Game of Thrones*, 2011)

Y. Tasker et L. Steenberg (2016) parle des femmes violentes dans *Game of Thrones*, et parmi elles nous retrouvons Arya Stark. Elle est dépeinte comme un personnage qui cherche la vengeance tout le long de la série, en raison de la mort de son père. Cela signifie qu'Arya Stark, en plus de refuser d'être une lady, est un personnage qui emploie la violence, et qui cherche la vengeance.

Les femmes violentes sont, d'après Y. Tasker et L. Steenberg (2016), une figure récurrente des récits fantastiques. Cependant, même si elles sont plus représentées qu'avant, elles restent une figure rare dans le cinéma non fantastique.

Il y a eu plusieurs vagues de femmes violentes dans les films et série fantastiques. Tout d'abord, nous avons des femmes guerrières, qui représentaient une menace pour les stéréotypes de genre. Car comme elles sont fortes, et possèdent du pouvoir, elles ont d'abord été représentées comme masculines, un peu comme des hommes déguisés en femmes. Leur hétérosexualité était d'ailleurs remise en question, car comme ces femmes correspondaient plus à des hommes qu'à des femmes, il était envisageable qu'à l'instar des hommes, elles aiment également les femmes.

Puis, en continuant avec l'article de Y. Tasker et L. Steenberg (2016), nous pouvons voir qu'il y a eu une vague plus féminine de guerrière, mais qui était énormément sexualisée ; c'est-à-dire doté d'un caractère plus sexuel, plus érotique. Ces guerrières étaient hétérosexuelles, pour la majorité d'entre elles.

Cependant, Y. Tasker et L. Steenberg (2016) qualifient les femmes de *Game of Thrones* comme masculines et non sexualisées, ce qui change des représentations de guerrières féminines récentes dans les médias. S. Carroll (2018) nous décrit d'ailleurs qu'il est rare que des femmes soient autorisées à prendre des rôles masculins, tant dans la société que dans les médias.

Y. Tasker et L. Steenberg (2016) nous aident à repérer la masculinité de Brienne et d'Arya grâce aux vêtements que portent ces personnages, apparentés à des vêtements d'hommes et pas du tout séduisants. Cependant, Arya et Brienne ne sont pas perçues comme des hommes non plus. Elles sont menacées de viol, notamment à Brienne, par des hommes qui veulent reprendre le contrôle sur elle. Car en s'habillant comme un homme, elle semble vouloir prendre le pouvoir dans la société patriarcale de Westeros.

Nous ne parlerons cependant pas plus en détail des viols dans le récit de G. R. R. Martin, car notre personnage (Arya Stark) n'est pas directement concerné par des questions de viols.



Figure 7: Brienne de Tarth (IMDb, *Game of Thrones*, 2011)

Selon S. Carroll (2018), les guerrières qui tentent de renverser les normes de genre et du patriarcat se mettent à l'écart des autres femmes qui ne peuvent pas échapper à celles-ci.

Cela place ces guerrières dans un monde où elles ne jouissent pas la compagnie des autres femmes.

Cependant, cet argument a des limites ; car de manière générale, dans l'oeuvre de G. R. R. Martin, il n'y a pas de réelle communauté de femmes. Quasiment tous ses personnages femmes sont isolées les unes des autres.

Les guerrières sont isolées des communautés de femmes, et il est intéressant de voir qu'elles sont aussi isolées des communautés d'hommes, d'après l'analyse de S. Carroll (2018). Les guerrières n'ont leur place nulle part.

Dans notre analyse de l'appellation « lady », nous avons pu voir que les femmes avec qui Arya est en contact sont Brienne, notamment via la scène d'entraînement dont nous avons déjà parlé (S07E04), sa sœur Sansa et une servante (S01E03 ; S07E07). Arya est également en contact avec une personne de la communauté des « sans visage » dans la saison 6 épisode 5, mais on ne peut pas vraiment affirmer que celle-ci est une femme, car dans cette communauté d'assassins une femme peut prendre le visage d'un homme et vice versa.

Autrement, Arya n'est en contact qu'avec des hommes (S01E05 ; S02E02 ; S03E04 ; S03E05 ; S03E06 ; S04E01 ; S08E01 ; S08E02 ; S08E04). On peut voir qu'Arya est souvent en contact avec des communautés uniquement composées d'hommes (The night watch, The Brotherhood), et qu'elle est parfois seule avec un homme (son père, le Limier, Gendry).

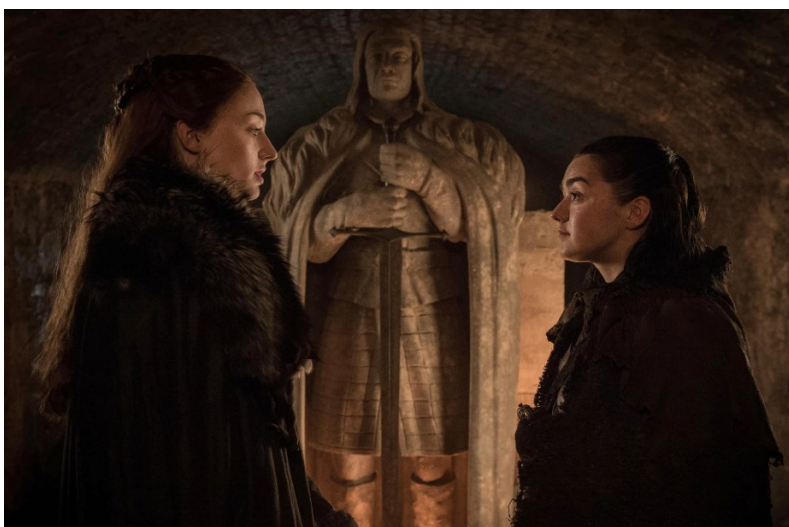


Figure 8: Sansa et Arya, à Winterfell, dans la crypte familiale. (IMDb, Game of Thrones, 2011)

Y. Tasker et L. Steenberg (2016) décrivent Arya comme une brillante guerrière, et comme un personnage complexe qui défie plusieurs catégories en même temps. Elle est décrite comme un garçon manqué et une femme adolescente, comme un personnage emprisonné et libre, qui cherche la justice et en même temps la vengeance.

Cependant tout chez elle n'est pas masculin ; la façon dont elle se bat par exemple, contient une forme de féminité. Arya a appris à se battre avec un maître de danse, une technique plutôt associé au genre féminin. Mais la technique de combat d'Arya est plus complexe qu'une technique unique ; elle a beaucoup appris des différentes personnes qu'elle a croisé, qui avaient tous des techniques différentes. Elle a par exemple appris des techniques barbares du Limier. Sandor Clegane a d'ailleurs été décrit par Y. Tasker et L. Steenberg (2016) comme une figure paternelle pour Arya. Elle finira cependant par le laisser pour mort, après un duel qu'il a perdu.

S. Carroll (2018) nous explique qu'Arya cherche à sortir de la société patriarcale. Elle partira d'ailleurs pour poursuivre sa formation d'assassin, en dehors de la société de Westeros, qui entravait ses faits et gestes, pour la société beaucoup plus égalitaire de Braavos. Cependant, S. Carroll (2018) développe l'idée selon laquelle Arya ne fait rien pour aider les autres femmes de Westeros à échapper aux rôles imposés par cette société patriarcale. Arya ne cherche pas à aider les femmes. Elle ne chercherait qu'à s'élever au-dessus de cette société qui l'entrave.

Au début de la série, Y. Tasker et L. Steenberg (2016) expliquent qu'Arya est représentée comme un garçon manqué, et les autrices ignorent quelle pourrait être son expression de genre en grandissant. Le fait qu'une enfant, ou une adolescente, décide d'utiliser une expression de genre masculine, est vu dans la culture comme une personne incertaine et à la recherche de son identité ; une enfant masculine représente une moindre menace pour la société qu'une femme masculine.

B. Creed (1995) analyse les représentation de garçon manqué dans les films et les séries, et nous explique que le fait qu'une enfant soit un « garçon manqué », n'est très souvent que passager, et permet dans le narratif du personnage de la faire devenir une femme adulte féminine. Il arrive d'ailleurs souvent que les personnages abandonnent leur expression de genre masculine pour l'amour d'un homme.

C'est quelque chose que nous allons tenté de voir dans l'analyse de notre série, et des 13 scènes que nous avons choisi d'analyser.

Enfin, une dernière chose que soulève les philosophes Y. Tasker et L. Steenberg (2016), est une caractéristique importante d'Arya et de son personnage. Elle se déguise de manière récurrente dans la série. Ainsi, au début de la série, elle se déguise en garçon pour échapper aux forces armées qui la recherchent. Cependant, son plus beau déguisement, et le plus utile, est qu'elle se déguise comme quelqu'un du peuple. Elle ne porte pas des vêtements de noble ou des habits soignés, alors qu'elle est Arya Stark, une lady d'une grande famille.



Figure 9: Arya Stark déguisée en garçon du peuple (S02E02). (IMDb, Game of Thrones, 2011)

5. Conclusion

Nous avons vu dans cette partie le genre masculin dans *Game of Thrones*, via l'exemple du Limier, qui est une figure paternelle pour Arya (Y. Tasker et L. Steenberg, 2016) et dont elle a tiré des enseignements, puis nous nous sommes penchés sur le genre féminin, via Brienne et Arya.

Nous avons vu d'où venait cette appellation « lady », et nous savons maintenant que c'est lié aux règles de la chevalerie. Nous avons vu ce qu'était la chevalerie, pour les hommes tout d'abord, puis ce que cela impliquait pour les femmes. Enfin, Arya Stark, n'a pour l'instant été présentée que comme une enfant masculine ; dans la suite de ce travail nous allons voir plus en détail comment évolue son expression de genre au fur et à mesure qu'elle grandit.

II. Arya, masculin ou féminin ?

Nous avons analysé 13 scènes où Arya se fait appeler lady en sa présence, et une scène où elle se désigne elle-même comme « lady », et nous allons maintenant faire un retour global sur ce que nous avons pu analyser.

Arya Stark, dès le début de la série, alors qu'elle n'est encore qu'une enfant, semble déjà ne pas correspondre aux normes sociales. Dans la saison 1 épisode 3, on peut la voir manier un couteau alors qu'elle est à table avec sa sœur et une servante. Arya est réprimandée, et comme elle ne cesse pas, la servante prononce les paroles suivantes : « Arya would rather act like a beast than a lady ». Ici, dès qu'Arya utilise un couteau et a recours à la violence, ce qui est plutôt l'attribut d'un homme, elle n'est plus une lady. Mais elle n'est pas non plus nommée comme étant un homme : la servante dit qu'elle est une bête.

Une jeune femme, une noble, qui ne respecte pas son rôle de lady, sera perçue comme un être qui n'est pas humain, et non pas pourvue de caractéristiques masculines. Il est tellement mal vu qu'une femme ne respecte pas son rôle de lady (S. Goguen, 2012 ; S. Carroll, 2015) que si elle ne le fait pas, elle est déshumanisée. Car, une femme qui a le comportement d'un homme est une menace à la société, comme l'ont décrit Y. Tasker et L. Steenberg (2016). Une lady a un rôle bien précis à jouer, et il est impensable qu'elle puisse prendre un autre rôle que celui qui n'est pas le sien.

Par la suite, elle est perçue comme une enfant, et passe du temps avec des groupes sociaux inférieurs à la noblesse, qui ne respectent pas les règles de la chevalerie.

Une scène qui nous montre la différence flagrante de classe sociale entre Arya et les autres personnages figure dans la saison 2 épisode 2. Arya et le forgeron Gendry discutent ensemble, et Arya, alors déguisée en garçon, avoue à Gendry sa véritable identité : tout d'abord qu'elle est une femme, et face à ça, Gendry ne réagit pas vraiment, il le savait déjà. En revanche, elle avoue ensuite qu'elle est Arya de la maison Stark.

La réaction de Gendry est alors très intéressante : pour lui, il doit le respect aux ladies, et son comportement change. Le fait qu'Arya soit une femme ne change rien au comportement que Gendry doit avoir envers elle, mais si Arya est une femme noble, alors son statut social l'oblige à se comporter autrement devant elle.

Ainsi, il l'appelle « my lady », s'excuse d'avoir eu des mots grossiers devant elle, et quand elle le bouscule car elle ne veut pas se faire appeler lady, il répond « that's not very ladylike ». Pour lui, la violence ne fait pas partie du comportement qu'une lady devrait avoir. Arya semble ne pas aimer le changement dans le comportement de Gendry, et S. Carroll (2018) nous rapporte d'ailleurs que dans le livre de G. R. R. Martin, la distinction de classe entre elle et Gendry dérange Arya.

La différence de classe sociale entre Gendry et Arya marque beaucoup ce premier. Il refuse de suivre Arya, lors de la saison 3 épisode 5, alors qu'elle lui propose et qu'elle lui offre d'être sa famille. Celui-ci lui rétorque qu'il ne pourra jamais être sa famille, car elle est une lady, et qu'il n'est pas noble. Son comportement change d'ailleurs radicalement quand il devient noble, c'est-à-dire à la saison 8 épisode 4, où juste après s'être fait anoblir, il va demander Arya en mariage. On peut se demander s'il a toujours été attiré par Arya et s'il réprimait son désir en raison de leur différence de statut social.

Notons également que dans la saison 2 épisode 2, Gendry demande à Arya si elle est une lady. Elle répond : « No. I mean, yes, my mother was a lady and my sister... »

Ici, on peut penser qu'Arya différencie le statut de lady et le comportement de lady. Comme sa mère et sa sœur, elle est noble, elle est une lady. Cependant, elle a toujours refusé d'agir comme telle, comme elle le dit déjà dans la saison 1 épisode 3 à son père : « I don't want to be a lady ».

Le statut de lady dérange Arya, peut importe avec qui elle interagit. Dans la saison 7 épisode 7, elle avoue qu'elle a toujours su qu'elle ne pourrait pas être une lady comme sa sœur Sansa.

Elle ne semble pas avoir de difficultés à être une femme. Dans la saison 2 épisode 2, le comportement violent d'Arya ne choque pas Gendry avant qu'il sache qu'elle est noble. Cela nous fait penser que la violence chez les femmes non nobles ne semble pas un problème. En revanche, chez une lady, c'est différent, et c'est précisément quelque chose qui semble déranger Arya. Car elle veut pouvoir utiliser des comportements qui lui sont interdits, elle veut pouvoir être violente.

À plusieurs moments dans la série, le comportement violent d'Arya est réprimé ; dans la saison 1 épisode 3 comme nous l'avons vu plus haut, mais aussi dans la saison 7 épisode 4.

Dans cette scène, Arya veut s'entraîner à l'épée avec Brienne. Cette dernière refuse tout d'abord de s'entraîner avec elle, l'appellant « my lady », « I can go and find the master of arms for you my lady », « you can't use that my Lady it's too small » (en parlant de l'épée d'Arya). Ce n'est qu'après l'insistance d'Arya, et une certaine dose de provocation, que Brienne accepte de se battre avec elle. Arya se voit refuser l'accès à un comportement masculin, même de la part d'une autre femme qui n'est pas non plus conforme aux normes de genre.

Enfin, il y a certaines personnes (des hommes majoritairement) qui ont aidé Arya à s'épanouir dans son rôle de garçon manqué, puis de femme violente. Il s'agit de personnes qui n'avaient cure de son statut social et l'on entraîné plus loin sur le chemin qu'elle avait parcouru. Nous pouvons citer l'épisode 6 de la saison 3, où Arya est en train de tirer à l'arc, et où un des hommes du Brotherhood lui donne des conseils pour qu'elle tire mieux : il s'adresse à elle avec l'appellation « little lady ». Le fait qu'elle soit une lady et qu'elle manie une arme d'homme ne pose ici aucun problème ; c'est tellement acceptable qu'il l'aide à s'améliorer. Cela fait écho à la saison 2 épisode 2 : le statut de lady n'est pas un problème en soit pour Arya, mais les normes qui y sont liés (l'interdiction de porter une arme par exemple) l'est.

Enfin, le Limier a énormément joué sur le comportement d'Arya. Dans la saison 4 épisode 1, on peut les voir tous les deux sur un cheval. Arya demande un poney, et il lui répond « the little lady wants a pony ? » ce à quoi elle répond « the little lady wants away from your stench ». Dans ce dialogue, le terme lady est utilisé de manière dérisoire, dans la bouche des deux personnages.

Ce qui est sûr, c'est que sa rencontre avec le Limier lui a donné une vulgarité qu'elle ne possédait pas avant. Cela est illustré dans la saison 8 épisode 2, où Arya se retrouve avec le Limier et un partisan du Brotherhood. Elle prononce alors ces mots : « I'm not spending my final hours with you two miserable old shits », des propos vulgaires qui auraient pu tout droit sortir de la bouche du Limier.

Arya est une femme, cela ne fait aucun doute. En revanche, elle ne veut pas être associé au fait d'être une lady. Elle le dit tout le long de la série, du début jusqu'à la fin. Son comportement et son expression de genre ont été façonnés par des personnes qui ont croisé

son chemin, tout au long de la série. Et comme elle a majoritairement croisé le chemin d'hommes, on pourrait croire qu'elle s'est approprié leur comportement, et qu'elle a appris d'eux. Elle est brute et violente, autant dans son vocabulaire que dans son comportement. Et plus la série avance, plus elle devient masculine.

On peut faire un parallèle avec le texte de S. Johnston (2021) et le concept de l'hypermasculin. Arya n'a peur de rien, et n'hésite pas faire preuve de violence autant dans son vocabulaire que dans ses actes. Ce qui est sûr, c'est que son personnage ne correspond pas à ce que devrait être la lady telle que décrite par S. Goguen (2012) et S. Carroll (2015). Arya Stark se rebelle contre ces normes qui lui ont été imposées, et si elle n'avait pas été sexualisée par sa relation avec Gendry, alors elle correspondrait totalement à la figure de la rebelle, sans féminité, sans sexualité, décrite par la professeure en communication D. Meehan (1983).

Conclusion

Nous avons vu dans cette partie, qui reprenait majoritairement notre analyse, qu'au début de la série Arya est un garçon manqué, et que grâce aux divers enseignements qui lui sont prodigués elle devient une femme masculine. La masculinité, chez elle, se voit à travers la violence dont elle fait preuve. Elle sait manier un poignard et une épée, (S01E03 ; S07E04), bouscule Gendry (S02E02), et est grossière dans ses paroles (S08E02).

Nous avons vu qu'Arya refuse d'être associée au terme lady, parce que comme nous l'avons vu avec S. Goguen (2012) et S. Carroll (2015), une lady ne peut pas être violente. En revanche, Arya n'a aucun problème avec le fait d'être une fille, et elle se revendique comme telle lors de la saison 2 épisode 2.

III Le meurtre dans *Game of Thrones*

Nous arrivons à la dernière partie de ce mémoire, dans laquelle nous allons parler du meurtre dans *Game of Thrones*. Nous allons d'abord donner une brève définition de ce qu'est un meurtre, puis nous allons voir deux catégories de meurtrier, qui proviennent toutes deux de l'étude de L. Downing (2013).

Au début de nos recherches sur le meurtre, nous sommes tombés sur l'article de L. Downing (2013), qui nous a appris que les meurtriers et meurtrières peuvent être perçus dans notre société comme des monstres, ou des héros. Cet article ne discute pas des médias fantastiques, mais il nous semblait intéressant de partir de la réalité pour analyser les meurtres d'Arya Stark. Car, comme nous l'avons vu plus haut, la fantasy et la réalité sont deux mondes qui s'entrecroisent (P.G. Castex, 1951 ; T. Todorov, 1973 ; I. Bessière, 1974). Puis, dans ces deux parties nous ajouterons des sources spécifiques à *Game of Thrones* et nous livrerons notre analyse.

L. Downing (2013) nous a appris que les tueurs et les tueuses peuvent être perçus comme des monstres, et cela est dû selon elle à la psychiatisation croissante des meurtriers depuis le XIX^e siècle, qui fait des tueurs et des tueuses des malades mentaux qui ne peuvent pas se contrôler. Notre première partie portera sur les monstres dans *Game of Thrones*.

L. Downing (2013) nous explique que dans certains cas, un tueur peut se transformer en héros, de par une habile manipulation médiatique, thèse également développée par L. Wattis (2022). Notre deuxième partie se portera sur les héros dans *Game of Thrones*.

1. Le meurtre

Nous allons définir le meurtre comme l'action de tuer quelqu'un. Meurtre, homicide et assassinat sont des synonymes, et signifient tous le fait de tuer quelqu'un.

Un homicide signifie tuer un être humain, volontairement ou non. Un meurtre signifie tuer une personne sans préméditation, et un assassinat est le fait de tuer quelqu'un en ayant prémédité ce meurtre. (Larousse, s. d.).

2 : Arya Stark en tant que monstre

Dans cette partie nous allons parler de différentes définitions du monstre que nous allons directement lier avec notre analyse des meurtres d'Arya Stark. Nous allons commencer par parler de la vengeance chez les monstres, puis du physique effrayant des monstres. Ensuite, nous parlerons du fait qu'ils sont inarrêtables de par leur force et/ou leur statut social, puis du fait qu'Arya a appris à tuer auprès du Limier. Enfin nous évoquerons le fait que les monstres femmes ont un statut particulier.

S. Carroll (2018) nous décrit des figures des monstres dans *Game of Thrones*, et H. Young (2015b) nous décrit des figures de monstres dans la fantasy. S. Carroll (2018) tient d'abord à nous préciser que la figure de monstre qu'elle retrouve dans *Game of Thrones* est une vision très stéréotypée des monstres. Elle nous parle d'une créature, ni morte ni vivante, qui tue uniquement dans le but de se venger, et sans distinction, sans pitié (enfant, vieillard...). Une créature qui sait réfléchir, et qui utilise la ruse pour piéger ses victimes. Pour H. Young (2015b), un monstre est aussi une personne qui commet des crimes, tel que le meurtre. Et qui commet des crimes avec cruauté, en y prenant plaisir.

Nous avons, dans la série, analysé 7 scènes où Arya Stark tue quelqu'un. Sur 7 meurtres, Arya en commet 4 pour se venger (S03E10 ; S04E01 ; S05E10 ; S06E10). Y. Tasker et L. Steenberg (2016) corroborent également le fait qu'Arya commet beaucoup de meurtre par vengeance. Plus précisément, les autrices expliquent que sa quête de vengeance ferait d'elle, au fur et à mesure de l'avancement de la série, un personnage qui devient de plus en plus monstrueux. Elle cherche, d'après les autrices, non seulement la vengeance, mais une vengeance violente. Son appétit progressif pour cette vengeance violente lui donnerait des airs de plus en plus sociopathe, d'après les mots des autrices (« sociopathic in her appetite for violent revenge » p.185). Ici, par sociopathe, elles expriment le fait qu'Arya semble éprouver de plus en plus de plaisir à tuer, une vengeance dont elle se délecte.

Et effectivement nous avons vu que plus elle tue, plus ses meurtres deviennent sordides. Une scène particulièrement barbare est celle de la saison 6 épisode 10, où pour se venger du seigneur Frey, elle a auparavant tué ses deux fils, qu'elle a découpés et cuisinés pour pouvoir les servir à manger à leur père.

Cette scène, n'est pas le seul meurtre cruel qu'elle commet. Dans la saison 5 épisode 10, elle veut tuer Meryn Trant, celui qui a assassiné son maître de danse. Elle approche cet homme avec un visage que nous ne connaissons pas, une technique qu'elle a appris de la communauté des « sans visages ». Puis, lorsqu'elle est seule avec lui, elle retire son masque, qui révèle son visage. Elle se jette sur lui et lui crève les yeux.

Elle va le poignarder à de multiples reprises, et le faire souffrir. Elle lui explique spécifiquement pourquoi elle le tue. Pendant un court instant, elle s'agenouille à côté de lui, et elle regarde au loin. Ils sont alors côte à côte, tous les deux agenouillés, et cette scène nous laisse un arrière-goût intense, comme si les deux personnages étaient tous les deux en train de prier. Par après, elle va lui révéler qu'elle est Arya Stark et elle va l'égorger. Cette scène, où Arya se venge de façon si cruelle, nous rappelle la définition de H. Young (2015b) et de S. Carroll (2018) sur les monstres qui ont soif de vengeance et qui commettent des crimes atroces.



Figure 10: Arya et Meryn Trant agenouillé dans l'épisode 10 de la saison 5 (meryn trant arya stark saison 5 episode 10 - Recherche Google, s. d.)

Pour les meurtres de la saison 5 épisode 10 et la saison 6 épisode 10, elle avait traqué les personnes qu'elle voulait tuer, et elle avait mis en place des techniques pour les assassiner (contrairement à ses deux premiers meurtres où elle n'avait pas employé de technique particulière). Plus précisément, dans ses deux derniers meurtres, elle changeait d'apparence physique pour mieux approcher ses victimes. Elle les accostait sous un autre visage, et avant de leur porter le coup fatal, elle révélait son identité. Cela nous rappelle les analyses respectives de H. Young (2015b) et de S. Carroll (2018), qui ont défini un monstre comme un être d'apparence effrayante, magique, impossible à avoir naturellement (comme des

yeux rouges par exemple). Ici le fait qu'Arya ait la capacité d'influer ainsi sur son physique la rend monstrueuse, la rend imprévisible, inarrêtable, et effrayante. Et c'est également ce qu'explique H. Young (2015b), où un monstre est une personne intouchable, de par sa force physique.

Cette définition de H. Young (2015b) est particulièrement intéressante, car grâce à sa force physique, le monstre est une personne imbattable. Cela nous rappelle la définition que S. Goguen (2012) nous a donné des chevaliers, en les décrivant comme des personnes qui abusaient souvent du pouvoir qui leur était impartis. Cela signifie qu'une personne qui commet des crimes peut être inarrêtable physiquement, et/ou une personne qui possède un statut qui le place au dessus des lois (un seigneur ou un chevalier par exemple).

Nous savons qu'Arya est une femme noble, et qu'elle possède le titre de lady. Elle est une Stark, une enfant d'une des sept plus grandes familles de Westeros. En tant que noble, elle possède un statut qui la place au dessus des lois.

Nous pouvons voir que lorsque qu'elle tue pour se venger, elle s'arrange pour que ses victimes découvrent son identité à un moment ou un autre (en déclinant son identité dans la majorité des cas). Dans notre analyse, elle n'est pas punie pour ses crimes et ce pourrait être pour plusieurs raisons : soit parce qu'elle ne se fait pas prendre, soit parce que son nom l'autorise à commettre des meurtres en toute impunité. Dans tous les cas, elle a pu commettre le meurtre de la saison 7 épisode 7 parce qu'elle est une femme de la maison Stark. Elle a tué un traître à sa famille, et elle a pris la place de bourreau pour exécuter la sentence (nous reviendrons d'ailleurs sur cette scène très intéressante dans la partie suivante).

De plus, Arya a été formé pour tuer. Nous pouvons voir cela via l'apprentissage à Braavos chez les sans visage, mais aussi auprès du Limier. Arya est inarrêtable, de par son éducation qui l'a rendue agile et féroce, et de par son nom qui la place au dessus des lois. Selon la définition de S. Goguen (2012) et H. Young (2015b), Arya est un monstre.

En effet pour l'instant nous avons parlé des meurtres les plus sanglant d'Ayra, mais les deux premiers crimes qu'elle a commis n'étaient pas prémédités, et moins barbares. On peut d'ailleurs voir que le Limier l'aide à commettre ses premiers meurtres. Cela nous fait penser que le Limier a eu un impact significatif sur le parcours criminel d'Arya Stark.

Le premier meurtre d'Arya a lieu dans la saison 3 épisode 10, où elle a entendu des soldats se vanter d'avoir tué son frère et sa mère. Elle va alors sauter de cheval, pour aller poignarder un des combattants. Elle manquera par ailleurs de se faire tuer par les autres soldats ; heureusement, le Limier est arrivé à temps pour tuer les hommes encore en vie. Il est intéressant de remarquer que le Limier ne l'a pas réprimandé pour ce crime, au contraire, il lui a dit « Next time you're going to do something like that, tell me first ». Cela nous rappelle ce que nous avons vu à la partie précédente, où nous avons vu avec Y. Tasker et L. Steenberg (2016) que le Limier a un rôle paternel pour Arya, et qu'elle a beaucoup appris de lui pour devenir violente. Le Limier fait partie de ces hommes pour qui le statut noble d'Arya n'a pas d'importance, et le fait d'être une lady n'est pas incompatible avec la brutalité dont Arya fait preuve, même quand il s'agit de tuer.

Cet apprentissage donné par le Limier est d'ailleurs utile à Arya dans sa quête de vengeance. Dans la saison 4 épisode 1, Arya et le Limier tombent par hasard sur un groupe de soldats devant une auberge ; l'un de ces soldats avait tué un ami d'Arya, quelques épisodes auparavant. Ils rentrent tous dans la taverne, et discutent. Le reste des soldats ne font pas vraiment attention à eux car ils se préparent à violer la fille du patron. Finalement, après plusieurs joutes verbales, c'est le Limier qui initie le combat entre lui et le groupe de soldats. Il se bat féroce, seul contre plusieurs hommes adultes. Arya finit par venir l'aider, et elle en profitera pour assouvir son besoin de vengeance, et tuer l'homme qui avait fait du mal à son ami.

Nous pouvons voir que dans ces deux scènes, Arya est capable de tuer parce qu'elle est protégée par le Limier (S03E10 ; S04E01), ce qui la rend aussi intouchable. D'une certaine manière, même au début de son parcours criminel, Arya correspondait déjà à la définition du monstre de H. Young (2015b).

Enfin, d'après S. Carroll (2018), il est rare qu'un monstre soit une femme dans *Game of Thrones*.

Il est intéressant de lier cela à ce que nous expliquait S. Carroll (2018), en montrant qu'Arya cherche à se retirer de la société patriarcale de Westeros ; elle s'en va, littéralement, poursuivre son apprentissage d'assassin au-delà de la mer. Selon la définition de A. Carter (1978), une femme est un monstre si elle est libre dans un monde opprimé. Arya, en se libérant de la société de Westeros, devient un monstre. A. Carter (1978) ajoute également que la liberté de ces monstres est un privilège pour ces personnes, et en utilisant

sa liberté elle prive les autres de leur propre liberté. Elle propose la thèse que la liberté la plus extrême serait le meurtre. Cela ne fait que renforcer l'idée selon laquelle Arya serait un monstre.

Mais, quand une femme commet un crime, un mécanisme très précis se met en place, d'après J. Aldridge (2022) et son travail sur la représentation des femmes monstrueuses. Selon elle, les tueuses sont souvent déshumanisées, tout simplement parce qu'elles outrepassent les normes sociales associées aux femmes. Ainsi, elles doivent répondre au double crime qu'elles ont commis : d'une part le fait de transgresser les normes de genre en commettant un acte violent, et d'autre part le fait d'avoir commis un meurtre.

De part toutes les autrices que nous venons de citer et grâce à notre analyse, nous pouvons dire qu'Arya est un monstre. Nous pouvons nous interroger pour savoir si ce statut de monstre est exacerbé lorsqu'il s'agit d'une femme tueuse.

Cependant, nous avons vu précédemment (dans l'analyse du titre de lady) qu'Arya a des relations sociales avec d'autres personnes, et qu'elle n'est pas détestable. Arya Stark n'est pas seulement une tueuse sanguinaire, c'est aussi une sœur, une partenaire, une amie. Elle est plus qu'un monstre, et nous allons essayer de mieux comprendre son personnage via le prisme du héros dans la prochaine partie.

3 : Arya Stark l'héroïne

Nous avons parlé de 4 meurtres commis par Arya Stark, mais il en reste 3 que nous n'avons pas encore évoqués : il s'agit des meurtres de la saison 6 épisode 8, saison 7 épisode 7, et saison 8 épisode 3. Nous allons évoquer la possibilité qu'Arya soit une héroïne, via tout d'abord la description de la quête d'une héroïne, puis la description de trois épisodes de la série (S06E08 ; S07E07 ; S08E03), qui va nous amener au fait qu'Arya est une héroïne imparfaite, comme théorisé par H. H. Hastrup (2016).

D'après S. Carroll (2018), le fait d'être un héros est plutôt un chemin, une quête, qu'une façon d'être. Ce ne sont pas seulement les caractéristiques de la personne qui compte, mais le voyage qu'elle a traversé, ce qu'elle a perdu et retrouvé le long du chemin.

Il existe différentes formes de quête. S. Carroll (2018) nous parle d'une quête de rédemption, qui amène un personnage à se transformer en héros. Il y a un élément

déclencheur, par exemple le personnage commet un crime, ce qui va lui faire perdre sa crédibilité et son pouvoir, et il va ensuite chercher à se racheter. La quête, c'est une perte de pouvoir, que la personne cherche à retrouver. Le moment où la personne retrouve son pouvoir, à la fin de sa quête, alors elle devient une héroïne.

Dans l'épisode 8 de la saison 6, Arya commet son premier meurtre qui n'est pas motivé par la vengeance. Au contraire, il s'agit ici d'une défense que l'on pourrait qualifier de légitime, où Arya se fait courser par une femme « sans visage », se blesse pendant la poursuite, et se retrouve retranchée dans une maison. Elle n'a d'autre choix que de la tuer si elle veut s'en sortir, car le meurtre d'Arya a été ordonné, et la sans visage ira jusqu'à l'autre bout du continent pour la tuer.

Cependant, on peut faire un lien entre ce meurtre (S08E06), et la quête d'une héroïne qui inclut le combat avec un « dragon ». Ce dragon est une métaphore utilisée par S. Carroll (2018) pour parler de l'antagoniste de l'histoire, et qui doit être vaincu dans une quête. Cette mise à mort du « dragon » est aussi expliquée par R. Schubart (2016) comme étant une tâche qui paraît impossible.

Ce meurtre serait alors une tâche nécessaire dans la quête d'Arya car tout le long de cette course-poursuite elle paraît faible et épuisée, ce qui nous fait penser qu'elle n'a pas de pouvoir. Puis, à la scène suivant le meurtre, elle ramène le corps de la femme sans visage au temple. On lui annonce alors que le meurtre qu'elle vient de commettre lui donne le titre de sans visage, titre qu'elle refuse. Elle va alors revendiquer de nouveau son identité : « a girl is Arya Stark of Winterfell, and I'm going home ». Elle retrouve son identité, et en quelque sorte son pouvoir. Cela ne veut pas dire qu'Arya est devenue une héroïne avec ce meurtre, mais au moins qu'elle avance sur son chemin de vie.

Si on élargit notre regard, nous pouvons voir d'autres indices de la quête d'Arya dans le reste de notre analyse. R. Schubart (2016), qui a travaillé sur une héroïne dans *Game of Thrones*, nous explique qu'une quête peut commencer au début d'une vie ; il nous dit : « A hero, whether male or female, must learn humility. » (p.111). Cependant, si une personne commence sa vie en tant que victime, alors elle connaît déjà l'humilité. Une quête peut alors commencer par apprendre à se protéger, à sortir de cette position de victime.

Selon que les personnages sont des hommes ou des femmes, les quêtes ne sont souvent pas les mêmes. Un homme aura tendance à perdre son pouvoir, ce qui le mènera à commencer une quête, alors qu'une femme commencera plutôt sa quête au début de sa vie, sans pouvoir.

En effet, la quête des hommes et des femmes seraient différentes, et c'est quelque chose que théorise également S. Carroll (2018). Elle nous explique que les héroïnes sont intrinsèquement différentes des héros. En effet pour les femmes, le voyage vers l'héroïsme est rempli d'obstacles, la majorité liée au patriarcat ; pour devenir une héroïne, elle doit renverser ce système qui l'opprime. Nous l'avons vu d'ailleurs plus haut, Arya n'est pas une exception dans ce cas-ci. Elle finit par s'affranchir totalement de ce système patriarcal en partant se former en dehors du continent de Westeros, ce qui serait aussi une progression dans sa quête.

Mais il y a également une autre dimension à la quête d'Arya. Comme le nomment Tasker et L. Steenberg (2016), Arya suit une autre quête qui est bien à elle : « her quest for vengeance » (p.185), qui est en réalité liée à sa quête pour reprendre son pouvoir et quitter la société patriarcale. Cette quête a commencé depuis la mort de son père, quand elle avait moins de 10 ans. Cela correspond tout à fait aux définitions des quêtes d'après R. Schubart (2016) et S. Carroll (2018). D'abord jeune et vulnérable, elle a appris à avancer dans sa quête, à l'aide des différentes personnes autour d'elle (tel que le Limier). Et sa quête l'amène à quitter le système patriarcal de Westeros, vers celui de Braavos, où elle trouvera des armes qui vont l'aider à se venger. Elle sera alors capable d'accomplir le reste de sa quête, c'est-à-dire tuer les personnes qui lui ont fait du tort. Puis, une fois que sa quête de vengeance est terminée, elle devient quelqu'un d'autre (S07E07 ; S08E03).

L'épisode 7 de la saison 7 est très intéressant, car Arya tue, mais pas par vengeance. Arya est de retour à Winterfell, et elle a retrouvé sa sœur Sansa. Ensemble, elles ont tendu un piège à Lord Baelish, dans le but de le juger pour les crimes qu'il a commis envers la maison Stark. C'est un piège, car au début de la scène on pourrait croire que c'est Arya qui est en train de comparaître devant l'assemblée, alors qu'en réalité au dernier moment, Sansa (qui dirige l'assemblée) se tourne vers Lord Baelish. Cette scène est intéressante, car Sansa ordonne l'exécution de Lord Baelish pour trahison, et c'est Arya qui exécute ce jugement.

Arya devient alors le bourreau, elle commet un meurtre sous les ordres de quelqu'un. C'est la première fois qu'elle fait cela, elle agit sous les ordres de sa sœur, sous les ordres d'une autre femme. On peut revenir encore au texte de S. Carroll (2018), qui explique qu'une femme masculine et violente n'était généralement pas en contact avec d'autres femmes ; ici, ce n'est pas le cas d'Arya qui fonctionne de concert avec sa sœur, et agit pour sa sœur.

S. Carroll (2018) avançait également l'argument selon lequel une héroïne devait s'opposer au patriarcat, se sortir du patriarcat, pour réussir à devenir une héroïne. Elle ajoutait que même si cette héroïne réussissait dans sa quête, cela ne signifie pas l'abolition du patriarcat et la libération des autres femmes. Mais Arya aide sa sœur, la supplée, pour l'aider à punir un homme (Lord Baelish) qui essaye de la contrôler. Cela signifie qu'elle essaye d'aider les autres femmes qui sont opprimées par le patriarcat.

Ce n'est d'ailleurs pas la première fois qu'Arya aide une femme. Dans l'épisode 1 de la saison 4, Arya et le Limier entrent dans une taverne où Arya reconnaît un homme qu'elle veut tuer. Cet homme était dans la taverne avec d'autres soldats, et ils s'apprêtaient à violer la fille du patron. En tuant tous ces hommes, Arya et le Limier sauvent la fille du patron. Il est difficile de savoir si Arya et le Limier ont voulu sauver la fille, ou s'ils ont juste voulu tuer les soldats ; mais le résultat est que la fille a été épargnée.

À deux reprises, Arya est venue en aide à une femme dans cette série. C'est peu, mais on peut y voir une tentative d'Arya de sauver ces femmes du système patriarcal dans lequel elles sont dominées.

S. Carroll (2018) soutient la théorie de Yuval-Davis (1997), qui nous explique que la fonction de ces femmes puissantes n'est toutefois pas de sauver l'ensemble des autres femmes, et cela expliquerait pourquoi Arya n'aide que deux femmes. Leur but est de paraître forte, mais pas forte au point de renverser le patriarcat, ni de libérer toutes les femmes. Peut-être que dans *Game of Thrones*, il n'était pas envisageable de montrer une femme forte qui renversait totalement le système de domination patriarcal.

Cependant, il est important aussi de se rappeler que, comme l'avait décrit S. Carroll (2018), les communautés de femme sont très rares dans la série *Game of Thrones*. Arya n'a donc pas forcément croisé beaucoup de femmes sur son chemin.

Mais revenons-en au fait qu'Arya est une héroïne : Arya est une exception, à tel point que c'est elle qui va tuer le plus grand méchant de la série ; le Roi de la nuit, roi des marcheurs

blancs, qui contrôle les morts vivants. En effet, dans la saison 8 épisode 3, l'ennemi immortel du nord, le Roi de la nuit, avec son armée de mort-vivants, prennent d'assaut Winterfell, le château des Stark. Ils se battent pendant toute la durée de l'épisode, mais les humains ne gagnent pas. Ils sont surpassés par le nombre de morts-vivants, le Roi de la nuit arrive à entrer avec son armée dans le château. Il y a eu beaucoup de morts, et les personnages principaux semblent tous être sur le point de mourir. Puis, alors que tout semblait perdu, Arya réussit à tuer le Roi de la nuit, grâce à une technique qu'elle avait répétée pendant son entraînement avec Brienne (S07E04). Et en tuant le Roi de la nuit, Arya sauve, si ce n'est le monde, au moins toutes les personnes présentes dans le château.



Figure 11: Arya Stark qui s'apprête à tuer le Roi de la nuit (IMDb, *Game of Thrones*, 2011)

On peut évidemment faire un lien entre la fin d'une quête et la figure d'une héroïne. Arya avait tué, lors de la saison 6 épisode 8, son « dragon » personnel, pour lui permettre de s'élever, et elle remplit lors de la saison 8 épisode 3, son rôle d'héroïne en tuant le monstre immortel qui avait promis de répandre la mort sur le continent. Cependant, est-ce que Arya est une réelle héroïne si elle a causé tant de souffrance par avant ?

Pour H. H. Hastrup (2016), un héros est un personnage qui doit sauver le monde d'un être maléfique, mais que dans *Game of Thrones*, il y a plusieurs héros dans l'histoire, et que le bien ne triomphe pas toujours sur le mal.

L'autrice remarque que les héros qui commettent le moins de crimes dans *Game of Thrones* sont en réalité ceux qui meurent le plus vite ; et il ne reste que des héros imparfaits. Les héros imparfaits sont des personnes qui commettent des crimes, mais aussi de bonnes actions; des personnes justes, mais aussi violentes. Des personnes craintes.

Arya serait donc aussi une figure héroïque de la série *Game of Thrones*, mais une héroïne spéciale. Une héroïne imparfaite, comme théorisée par H. H. Haastrup (2016). Arya commet des crimes, motivés par la vengeance, mais elle permet aussi de vaincre l'ennemi du royaume. Arya n'est pas totalement une héroïne, de par tout les meurtres sanglants qu'elle a commis. Elle reste cependant une héroïne, car elle a sauvé le royaume.

Cette théorie de l'héroïne imparfaite s'explique aussi par le fait que G. R. R. Martin apprécie de jouer avec les stéréotypes (S. Carroll, 2015) : nous avons vu qu'Arya est un monstre, et elle correspond aux définitions stéréotypées du monstre décrit par S. Carroll (2018). Il semble intéressant de voir qu'un autre stéréotype n'est pas respecté dans cette série, et que Arya, qui correspondait pourtant si bien à la figure du monstre, prends un virage dans sa vie, et devient une héroïne plutôt qu'un monstre.

4 : L'autre facette d'Arya Stark

Nous n'avons pas analysé le reste de la série, et il serait intéressant de le faire pour savoir si Arya est glorifiée comme un héros doit l'être. H. H. Haastrup (2016) nous explique qu'un héros ou une héroïne remportent quelque chose après avoir réussi leur quête ; un homme gagne un royaume, par exemple, et une femme, un mari.

Cependant, lors de l'épisode 4 de la saison 8, après la bataille, tout le monde est en train de célébrer la victoire. Gendry vient retrouver Arya en dehors de la salle de banquet. Si Gendry doit partir de la salle de banquet pour la chercher, cela signifie qu'elle n'était pas en train de célébrer avec les autres. Cela pourrait nous laisser croire qu'elle ne souhaite pas être glorifiée, et/ou qu'elle n'est pas récompensée par les autres.

On peut ici faire un lien avec le texte de Aldridge (2022) qui nous explique que les femmes sont plus souvent déshumanisées en tant que meurtrières et ne sont pas traitées de la même façon que les hommes, et le texte de L. Downing (2013) qui explique que ce sont plus

souvent les hommes qui sont élevés au rang de héros (quand nous parlons de meurtrier) que les femmes.

Cela correspond également à ce que décrit J. A. Salmonson, (1979), quand elle nous dit que les femmes dans la fantasy sont vues comme soit impuissantes, méchantes, ou absentes. Et ces catégories empêchent les femmes d'être perçues comme des véritables héroïnes dans la fantasy, peu importe les actes dont elles font preuves; les femmes sont moins souvent des héroïnes que les hommes.

Ou alors, peut-être qu'Arya n'a jamais été écrite pour être une héroïne, mais pour rester dans l'ombre. L'épisode 7 de la saison 7 marque un tournant dans son personnage, car tout d'un coup elle se transforme en bourreau, elle devient l'arme de sa sœur. Et dans l'épisode 3 de la saison 8, elle est aussi une arme, agissant brutalement et de manière rapide, tuant le Roi de la nuit. Al-Musawi et Ijam (2026) avaient déjà théorisé qu'une part d'Arya Stark était une arme. Et elle n'y est pas arrivée seule ; son entourage l'a formé pour qu'elle devienne une arme. On peut citer son maître de danse, qui lui explique qu'elle n'est ni un garçon ni une fille, mais qu'elle est une épée, l'épée avec laquelle elle se bat. Les auteurs décrivent le fait qu'Arya se perçoit elle-même comme une arme.

Dans tout les cas, qu'Arya soit une arme ou non, une héroïne ou un monstre, il est important de remarquer qu'elle prend les armes dans une société patriarcale, ce qui est d'après J. A. Salmonson (1979), un acte de révolution.

« the very act of women taking up sword and shield, to a society like our own which is ruled predominantly by men, is an act of revolution, whether performed in fact or in art. » (p.14)

Arya est une rebelle, selon le travail de classification de D. M. Meehan (1983), et elle cherche effectivement à se rebeller contre la société patriarcale qui lui a causé tant de torts.

5. Conclusion

Nous avons tout d'abord vu qu'Arya correspondait à la figure du monstre, à travers plusieurs définitions (A. Carter, 1978 ; S. Goguen, 2012; H. Young, 2015 ; S. Carroll, 2018) et via l'analyse que nous avons fait de la série *Game of Thrones*.

Mais ce n'est pas tout. Elle est plus qu'un monstre, car son meurtre de la saison 6 épisode 10 nous fait penser à la quête qu'une héroïne doit traverser, comme théorisée par S. Carroll (2018) et R. Schubart (2016), et son meurtre de la saison 8 épisode 3 nous fait penser au combat ultime entre l'héroïne et le mal incarné décrit par H. H. Haastrup (2016). Peu à peu, le personnage d'Arya se transforme, pour devenir la femme qui tuera le Roi de la nuit et sauvera le royaume.

Cependant, comme elle a commis des crimes atroces par avant, Arya correspondrait plutôt à la figure de l'héroïne imparfaite, théorisée par H. H. Haastrup (2016).

Enfin, comme l'ont montré Al-Musawi et Ijam (2026), Arya possède aussi une autre facette que nous entrevoyons. La continuité de tous ces épisodes permet de voir qu'Arya se transforme petit à petit en arme. Elle apprend tout d'abord à tuer sous la protection du Limier, puis par elle-même. Elle apprend ensuite à se battre pour se défendre, et enfin, elle se bat pour défendre les autres.

IV Conclusion générale :

Nous allons d'abord reprendre tout le cheminement réflexif de ce mémoire, puis nous répondrons à la problématique. Ensuite, nous énoncerons les limites de ce mémoire, et nous ouvrirons notre travail vers de plus larges réflexions.

1. Arya Stark ou la figure post-féministe de la guerrière ?

Dans la deuxième partie de notre mémoire, nous avons tout d'abord montré que la fantasy s'inspire de notre monde réel (P.G. Castex, 1951 ; T. Todorov, 1973 ; I. Bessière, 1974), puis que les médias fantastique (film, série) pouvaient avoir un impact sur notre identité (S.Hall, 1997 ; Barker et Jane, 2016).

Ensuite, nous avons vu que notre société patriarcale oppresse les femmes (J. Butler, 1990 ; M. Wittig, 1992 ; R. Connell, 2005), et que cette oppression est notable dans des représentations de femmes dans les films et les séries fantastiques (via l'injonction au mariage, à l'hétérosexualité, à la reproduction...) (B. Hesse, 2014 ; C. Knirsch, 2014).

Cette dualité dans la représentation des femmes est typique de la représentation post-féministe (A. McRobbie, 2004 ; R. Gill, 2007 ; Banet-Weiser et al., 2019). On peut retrouver certaines idées féministes (une femme forte, avec du pouvoir, des responsabilités), mêlées à des idées conservatrices (la sexualisation de ces personnages, le travail du soin ou le soin de la famille).

L'apparition de cette théorie post-féministe dans ce mémoire est un résultat, car nous ne pensions pas, à l'origine, analyser Arya sous ce prisme. Cependant, certaines autrices que nous avons lues utilisaient le post-féminisme (A. McRobbie, 2004 ; A. Bark Persson, 2022), et nous nous y sommes intéressés. C'est assez stimulant de voir Arya sous ce prisme.

Arya Stark est une femme forte, qui cherche à s'émanciper de son propre titre de noblesse car il la contraint trop. C'est une guerrière, qui transcende les normes de genre, et qui n'hésite pas à faire preuve de violence. Elle est une représentation d'une femme masculine et forte dans la fantasy (S. Goguen, 2012 ; S. Carroll, 2015 ; Y. Tasker et L. Steenberg,

2016). Une telle représentation nous permet d'envisager que les mœurs de la société seraient plus à même d'accepter une femme masculine dans notre monde, et nous pouvons affirmer cela car le fantastique s'inspire du réel, et que les médias (film, série...) impactent notre identité en tant qu'individus.

Cependant, Arya Stark est demandée en mariage, à la suite du rapport sexuel qu'elle a eu avec Gendry. Cette sexualisation est inattendue pour les spectateurs, car Arya a longtemps été une enfant, puis une guerrière. Il serait intéressant de regarder à partir de quelle saison elle est appelée « beautiful », combien de fois cela arrive, et qui l'appelle de la sorte (des hommes, des femmes, des gens qu'elle connaît...?).

Nous nous sommes questionnés sur la nécessité de sexualiser ce personnage, fort et indépendant, et nous avons envisagé la possibilité que dans une représentation post-féministe, une femme, aussi effrayante soit-elle, devrait rester une personne désirable et désirée sexuellement, par un homme qui plus est.

De plus, le fait qu'Arya ne soit pas vraiment une héroïne est interloquant. D'après S. Carroll (2018), tuer un marcheur blanc relève déjà de l'héroïsme, et Arya a tué le Roi de la nuit, le roi de tout les marcheurs blancs. Pour autant, elle n'est pas récompensée pour sa bravoure. La seule chose qu'elle se voit offrir, c'est une demande en mariage. Plusieurs autrices nous disent que les femmes sont rarement élevées au rang d'héroïnes. (A. Salmonson, 1979 ; L. Downing, 2013 ; J. Aldridge, 2022)

Cela renforce l'idée que nous avons, d'une représentation post-féministe à double tranchant. Arya est une femme forte, mais elle est néanmoins sexualisée. Elle tue le plus grand méchant de l'histoire, mais elle n'est pas réellement élevée au rang d'héroïne.

Ainsi, nous pouvons envisager le fait qu'Arya soit la représentation post-féministe d'une guerrière.

Cependant, il ne s'agit que d'une possibilité, et il ne faut pas perdre de vue les autres arguments que nous avons donnés : tout d'abord Arya a été sexualisée, mais elle a aussi refusé la demande en mariage de Gendry, ce qui fait qu'Arya n'a pas un « traditionnel happy ending consisting of a stable heterosexual union » (p50) décrit par B. Hesse (2014), et c'est un grand progrès pour la représentation des femmes dans les médias fantastiques.

Nous avons aussi mis en avant la possibilité qu'Arya ne soit pas une héroïne, car elle est en réalité une arme au service des autres (Al-Musawi et Ijam, 2026). Dans la saison 7 épisode 7, elle est une arme au service de sa sœur, mais il serait intéressant de voir pour qui est-ce qu'elle agit dans la saison 8 épisode 2. Nous ne pouvons pas le voir car ce passage n'était pas dans les extraits que nous avons choisis.

2. Réponse à la problématique

Nous nous intéressons à la façon dont évoluent conjointement l'expression de genre et les meurtres d'Arya Stark.

Nous avons vu dans notre première analyse que l'expression de genre d'Arya Stark ne correspond en rien à celle d'une lady si nous nous appuyons sur la description de S. Goguen (2012). Arya est violente, autant physiquement que verbalement, d'après nos observations et d'après le texte de Y. Tasker et L. Steenberg (2016) qui parlent des meurtres cruels qu'Arya commet par vengeance. De plus, d'après les mêmes autrices, elle porte des vêtements d'homme.

Cependant, si elle refuse le titre de lady, elle ne refuse pas celui de femme. Nous pouvons le voir dans l'épisode 2 de la saison 2, Arya avoue à Gendry qu'elle est une femme. Elle se revendique comme une femme, mais elle refuse d'être associé au terme lady.

Nous avons pu voir qu'Arya est un garçon manqué au début de la série, et qu'elle évolue en une figure de femme violente. Nous avons d'ailleurs fait un parallèle entre la figure hypermasculine de S. Johnston (2021) et le comportement d'Arya Stark qui se rapproche de cette figure hypermasculine. Plus précisément, Arya a beaucoup appris du Limier, qui est une figure hypermasculine et extrêmement brutale, la violence dans *Game of Thrones* étant l'attribut des hommes.

Arya Stark est devenue une femme violente à cause des hommes qui l'entourent. Elle est d'ailleurs majoritairement entourée d'hommes, dans les scènes que nous avons analysées. Notre analyse nous montre qu'elle a appris de ces hommes et de leur violence, notamment celle du Limier.

Concernant les meurtres, nous savons qu'Arya a commis ses premiers meurtres sous la protection du Limier, et qu'il ne la réprimandait pas. Lors de son premier meurtre, il lui dit « Next time you're going to do something like that, tell me first ». Il n'y a pas de colère, ni de jugement, ni même de réprimande dans le comportement du Limier. Cela nous fait penser que, en plus d'avoir appris à Arya comment devenir violente, il l'a aussi encouragé à tuer (ou du moins, il ne l'a pas empêché).

Les meurtres d'Arya, qui ont majoritairement été motivé par sa vengeance, comme décrit par Y. Tasker et L. Steenberg (2016), deviennent de plus en plus cruels. Elle commence par simplement tuer, sans préméditation, puis elle met en place des techniques pour mieux atteindre ses cibles, et torture ses victimes avant de les tuer.

Ainsi, nous pouvons observer qu'il y a une évolution de l'expression de genre d'Arya, et de ses meurtres. Elle monte en violence et dans le monde de *Game of Thrones*, comme dans notre société, la violence est fortement associé à la masculinité.

Notre hypothèse était la suivante : que le genre d'Arya Stark varie avec l'évolution de ses meurtres. Plus précisément, plus le personnage commet des meurtres, plus son expression de genre devient masculine.

Nous pouvons affirmer que le genre et les meurtres ont une évolution conjointe, et que l'évolution du genre et des meurtres d'Arya Stark, dépendent surtout de sa rencontre avec le Limier. Nous ne savons pas si les meurtres ont influencé son expression de genre ou l'inverse, mais nous savons que le Limier a eu un fort impact sur la masculinité d'Arya Stark en général, qui se retrouve sous toute la violence qu'elle dégage.

2. Limites

Dans ce mémoire, nous avons beaucoup parlé de notions féministes, et nous avons abordé quelques notions de classes sociales. Nous aurions pu parler plus en détail de la classe sociale, principalement parce que c'est ce qui pose un problème dans la relation entre Gendry et Arya. Ce résultat-ci a été très surprenant. Il n'était pas envisagé, de base que la classe sociale pouvait avoir un si fort impact dans les relations qu'Arya Stark pouvait entretenir, et c'est un sujet qui aurait mérité plus d'approfondissement.

De plus, nous n'avons pas parlé de la race dans la fantasy, alors que c'est un très gros sujet, approché par l'autrice H. Young (2015). Ce mémoire est vu sous un prisme féministe blanc, et analysé par une personne blanche. H. Young (2015) critique Tolkien ainsi que G. R. R. Martin pour être un récit fait par et pour une population blanche. La remarque minimale à faire ici est que tous les personnages que nous avons croisés pendant notre analyse étaient blancs. Mais tout comme le conflit de classe sociale, peut-être que ce sujet aurait mérité plus d'approfondissement, car il y a tout de même des personnes racisées dans la série, et il peut paraître étonnant qu'ils ne croisent pas le chemin du personnage que nous avons choisi d'analyser.

Enfin, nous pouvons tirer des conclusions uniquement sur les scènes que nous avons analysées, et pas sur l'entièreté de la série. Il est important de prendre cela en considération en regardant les résultats présentés.

3. Ouverture

Nous avons été surpris par plusieurs de nos résultats.

Une première chose qui nous a surpris est les différences de classe sociales dans *Game of Thrones*. Comme la majorité des protagonistes sont nobles dans cet univers, nous ne savons pas réellement comment sont les femmes qui ne sont pas nobles. Il serait intéressant de pousser notre recherche sous cet angle-là, et de regarder plus en détail les différences de classes sociales dans la série, et du rapport entre classe et féminité.

Une deuxième chose qui nous a surpris dans notre analyse est l'épisode 7 de la saison 7. Cet épisode est un épisode charnière, où Arya ne tue pas pour se défendre ou se venger, mais pour exécuter un ordre. Cette scène montre qu'Arya a évolué et est devenu une autre personne. Comme nous l'avons dit plus haut, Arya a tout d'abord appris à tuer pour assouvir son envie de vengeance, puis pour se défendre, et à la fin elle tue pour défendre les autres. La possibilité qu'Arya soit plus qu'une tueuse en série, une héroïne ou un monstre, nous laisse entrevoir la possibilité qu'elle soit une arme.

Dans l'épisode 7 de la saison 7, il a aussi un autre détail qui nous met sur cette voie. Arya dit à sa sœur Sansa, lorsqu'elles sont sur les rempart : « I was never going to be as good as a lady as you, so I had to be something else. »

Mais nous ne savons pas ce qu'elle a voulu devenir. Notre analyse nous laisse penser qu'elle est devenue une arme, de par l'entraînement qu'elle a suivi et la direction dans laquelle les personnes autour d'elle l'ont poussée. Mais nous ne pouvons pas réellement l'affirmer, et il serait intéressant de faire de plus amples recherches sur ce sujet. On pourrait par exemple s'intéresser à l'impact des visions de son frère Bran Stark sur Arya, ou encore le fait que lors de l'épisode 3 de la saison 8, la prêtresse rouge guide Arya vers le Roi de la nuit.

Le personnage d'Arya Stark est définitivement un personnage exceptionnel, qui transcende les catégories que nous avons vues tout le long de ce travail. Elle amène avec elle la possibilité qu'une femme se libère du système patriarcal, et puisse être forte et violente, masculine et désirable. En montrant cette nouvelle image de guerrière à l'écran, le personnage d'Arya Stark nous laisse entrevoir un monde où les femmes peuvent se définir elles-mêmes, et sont libres d'exister à leur guise.

Bibliographie :

Aldridge J. (2022). *Serial Killer “Monster” Woman (?) : Aileen Wuornos on Trial and on Screen*. In Fanning, S. E., & O’Callaghan, C. (2022). *Serial Killing on Screen : Adaptation, True Crime and Popular Culture*. Springer Nature.

Al-Musawi, I. A. A., & Ijam, D. M. M. (2026). Inside the Fictional Mind : A Cognitive Stylistic Analysis of Arya Stark’s Mental Models in the Series of “A Song of Ice and Fire”. *Journal Of Cultural Analysis And Social Change*, 1228-1242.

Banet-Weiser, S., Gill, R., & Rottenberg, C. (2019). Postfeminism, popular feminism and neoliberal feminism ? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in conversation. *Feminist Theory*, 21(1), 3-24.

Barker, C., & Jane, E. A. (2016). *Cultural studies : Theory and Practice*. SAGE.

Bessière, I. (1974). *Le récit fantastique ; la poétique de l’incertain*. Paris: Larousse. Print.

Bozzetto, R., & Huftier, A. (2004). *Les frontières du fantastique : approches de l’impensable en littérature*. Presses Universitaires de Valenciennes.

Bucklew, C. (2022). *The House at the End of the World: Seriality, Death, and the Collapse of Meaning in Twin Peaks*. In Fanning, S. E., & O’Callaghan, C. (2022). *Serial Killing on Screen : Adaptation, True Crime and Popular Culture*. Springer Nature.

Butler, J. (1990). *Gender trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. Other.

Cahiers de civilisation médiévale 2019/4 (n° 248). (s. d.). Consulté 9 mars 2026, à l’adresse <https://shs.cairn.info/revue-cahiers-de-civilisation-medievale-2019-4>

Carroll, S. (2018). *Medievalism in A Song of Ice and Fire and Game of Thrones*. Boydell & Brewer.

- Carter, A. (1978). *The Sadeian woman : And the Ideology of Pornography*.
- Castex, P.-G. (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. J. Corti.
- Clair, I. (2013). Pourquoi penser la sexualité pour penser le genre en sociologie ? *Cahiers du Genre*, n° 54(1), 93-120.
- Connell, R. (2005). *Masculinities*. Polity.
- Creed, B. (1995). *Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys and Tarts*. In Grosz, E. et Probyn, E. (1995). *Sexy Bodies: the Strange Carnalities of Feminism* (London: Routledge, 1995), (p86-103).
- Downing, L. (2013). *The Subject of Murder : Gender, Exceptionality, and the Modern Killer*. University of Chicago Press.
- Eco, Umberto, (1995). *Faith in Fakes: Travels in Hyperreality*. Minerva.
- Elliot, A. B. R. (2015), "Our Minds Are in the Gutter, But Some of Us Are Watching Starz..." Sex, Violence, and Dirty Medievalism. In Young, H. (2015). *Fantasy and Science-fiction Medievalisms : From Isaac Asimov to a Game of Thrones*. (p.97-116).
- Gill, R. (2007). Postfeminist media culture. *European Journal Of Cultural Studies*, 10(2), 147-166.
- Glick, P., & Fiske, S. T. (1997). Hostile and Benevolent Sexism. *Psychology Of Women Quarterly*, 21(1), 119-135.
- Goguen, S. (2012). "THERE ARE NO TRUE KNIGHTS": THE INJUSTICE OF CHIVALRY. In Jacoby, H. (2012). *Game of Thrones and Philosophy : Logic Cuts Deeper Than Swords*. John Wiley & Sons.
- Gramsci, A. (1992). *Prison notebooks*. Columbia University Press.

- Green, S. (2019). Fantasy, gender and power in Jessica Jones. *Continuum*, 33(2), 173-184.
- Guidelines for psychological practice with transgender and gender nonconforming people. (2015). *American Psychologist Association*, 70(9), (p832-864).
- Haastrup, H. H. (2016). *Power play and family ties : hybrid fantasy, network narrative, and female characters*. In Gjelsvik, A., & Schubart, R. (2016). *Women of Ice and Fire : Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements*. Bloomsbury Academic.
- Hall, S. (1997). *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publications Limited.
- Hansen, C. (2021). The monstrous feminine : Ungoliant, Shelob, and women in Tolkien's Middle-Earth. *Crossroads A Journal Of English Studies*, 34(3), 4-15.
- Hatcher, M. M. (2007). Finding Woman's Role in « The Lord of the Rings ». *Mythlore*, 25(3/4 (97/98)), 43-54.
- Hesse B., (2014). Conservative and Countercultural Elements in Tim Burton's *The Nightmare Before Christmas*. In Sedlmayr, G., & Waller, N. (2014). *Politics in Fantasy Media : Essays on Ideology and Gender in Fiction, Film, Television and Games* (p43-56). McFarland.
- Jackson, S. (1996). Récents débats sur l'hétérosexualité : Une approche féministe matérialiste. *Nouvelles Questions Féministes*, 17(3), 5-26.
- Jacoby, H. (2012). *Game of Thrones and Philosophy : Logic Cuts Deeper Than Swords*. John Wiley & Sons.
- Johnston, S. (2021). Abjection, Masculinity, and Sacrifice : The Reek of Death in Game of Thrones. *Men And Masculinities*, 25(3), 459-476.

Kemmer, M. (2014). « The Politics of Post- Apocalypse: Interactivity, Narrative Framing and Ethics in Fallout 3 ». In Sedlmayr, G., & Waller, N. (2014). *Politics in Fantasy Media : Essays on Ideology and Gender in Fiction, Film, Television and Games*. McFarland. (p.97-117).

Knirsch C., (2014). Subversive or Conservative? Vampires and Ideology in the *Twilight Series* and *True Blood*. In Sedlmayr, G., & Waller, N. (2014). *Politics in Fantasy Media : Essays on Ideology and Gender in Fiction, Film, Television and Games* (p57-71). McFarland.

Konzack L., (2017). Escapism. In Wolf, M. (2017). *The Routledge Companion to Imaginary Worlds* (p246-256). Routledge.

Leavis, F. R. (1930). *Mass Civilisation and Minority Culture*.

Lowder, J. (2012). *Beyond the Wall : Exploring George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire, From A Game of Thrones to A Dance with Dragons*. BenBella Books.

Martin, G. R. R. (1997). *A Game of Thrones*. Random House Worlds.

McRobbie, A. (2004). Post-feminism and popular culture. *Feminist Media Studies*, 4(3), 255-264.

Meehan, D. M. (1983). *Ladies of the Evening : Women Characters of Prime-time Television*.

Paillé, P., & Mucchielli, A. (2021). Chapitre 12. L'analyse thématique. Collection U, 5, 269-357.

Persson, A. B. (2022). Notes towards gritty fantasy medievalism, temporality, and worldbuilding. *Fafnir: Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research*, 9(2), 69-81.

Persson, A. B. (2023). *Steel as the Answer ? : Viking Bodies, Power, and Masculinity in Anglophone Fantasy Literature 2006-2016*.

Polack G. (2015), Grim and Grimdark. In Young, H. (2015). *Fantasy and Science-fiction Medievalisms : From Isaac Asimov to a Game of Thrones*. (p.77-95).

Poscheschnik, G. (2018). Game of Thrones—A psychoanalytic interpretation including some remarks on the psychosocial function of modern TV series. *The International Journal of Psychoanalysis*, 99(4), 1004-1016.

Rainer E., (2014). Fantasy as Politics: George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire. In Sedlmayr, G., & Waller, N. (2014). *Politics in Fantasy Media : Essays on Ideology and Gender in Fiction, Film, Television and Games* (p85-96). McFarland.

Roine, H. (2016). Lectio praecursoria : Imaginative, Immersive and Interactive Engagements. The Rhetoric of Worldbuilding in Contemporary Speculative Fiction. *SHILAP Revista de Lepidopterología*.

Salmonson, J. A. (1979). *Amazons !* New York : Daw Books ; [Scarborough, Ont.] : New American Library of Canada.

Schubart, R. (2016). *Woman with dragons : Daenerys, pride, dans postfeminist possibilites*. In Gjelsvik, A., & Schubart, R. (2016). *Women of Ice and Fire : Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements*. Bloomsbury Academic. (p105-129).

Sedlmayr, G., & Waller, N. (2014b). *Politics in Fantasy Media : Essays on Ideology and Gender in Fiction, Film, Television and Games*. McFarland.

Shiloh C. (2015), Rewriting the Fantasy Archetype. In Young, H. (2015). *Fantasy and Science-fiction Medievalisms : From Isaac Asimov to a Game of Thrones*. (p.59-76).

Siniša F. (2023), A Criminological View of Crime and Criminal Act. *J Forensic Sci & Criminal Inves.*, 16(4).

Tasker, Y. et Steenberg, L. (2016). *Women warriors from chivalry to vengeance*. In Gjelsvik, A., & Schubart, R. (2016). *Women of Ice and Fire : Gender, Game of Thrones and Multiple Media Engagements*. Bloomsbury Academic. (p.171-192)

Todorov, T. (1973). *The fantastic : A Structural Approach to a Literary Genre*. Cleveland : Press of Case Western Reserve University.

Tolkien, J. (2012). *The Hobbit*. HarperCollins.

Tolkien, J. (1988). *The Fellowship of the Ring : The Lord of the Rings : Part One*. Del Rey.

Van Campenhoudt, L., Marquet, J., & Quivy, R. (2017). *Manuel de recherche en sciences sociales*.

Vats, S., Barkha, Davis, J., Wilson, M., Johnson, R., Brown, S., Martin, K., Anderson, L., Patel, A., Williams, R., Rodriguez, E., Gomez, M., Robinson, L., Garcia, H., Thompson, P., Smith, L., Smith, E., & White, T. (2023). Gender Domination in Game of Thrones : A Comprehensive Analysis. *International Journal Of Progressive Research In Engineering Management And Science*.

Wattis, L. (2022). *The Diminished Figure of the Serial Killer in A Confession*. In Fanning, S. E., & O'Callaghan, C. (2022). *Serial Killing on Screen : Adaptation, True Crime and Popular Culture*. Springer Nature. (p57-78)

Wittig, M. (1992). *The Straight Mind and Other Essays*.

Young, H. (2015). *Fantasy and Science-fiction Medievalisms : From Isaac Asimov to a Game of Thrones*.

Young, H. (2015b). *Race and Popular Fantasy Literature : Habits of Whiteness*.

Yuval-Davis, N. (1997). *Gender and Nation*. Thousand Oaks: Sage Publications.

Sites internet consultés :

Arya Stark. (2025). In *Wikipédia*. https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Arya_Stark&oldid=229541532

Carte royaume uni wikipedia—Recherche Google. (s. d.). Consulté 14 mai 2026, à l'adresse <https://fr.wikipedia.org/wiki/Mod%C3%A8le:Carte/Royaume-Uni>

Game of Thrones. (2026). In *Wikipédia*. https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Game_of_Thrones&oldid=235264116

Interactive Game of Thrones Map with Spoilers Control. (s. d.). Consulté 14 mai 2026, à l'adresse <https://quartermaster.info/>

IMDb [en ligne]. « Game of Thrones », consulté le 24/03/26. URL : https://www.imdb.com/fr/title/tt0944947/?ref_=nv_sr_srg_0_tt_8_nm_0_in_0_q_game%20of%20thrones

(IMDb, *The Lord of the Rings : the fellowship of the ring*, 2001) consulté le 18/04/2026. URL : https://www.imdb.com/fr/title/tt0120737/ref_=nv_sr_srg_0_tt_5_nm_3_in_0_q_the%20lord%20of%20the%20ring

Larousse, É. (s. d.). *Définitions : Meurtre - Dictionnaire de français Larousse*. Consulté 9 mai 2026, à l'adresse <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/meurtre/51078>

Meryn trant arya stark saison 5 episode 10—Recherche Google. (s. d.). Consulté 10 mai 2026, à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=00B_wf5uEgo

Annexes :

S01E03 – genre

Visionnage Séquence 1 : 10 min 52 sd Scène avec Arya, Sansa et une servante. Elles sont à table, en train de manger. Arya ne cesse de planter un couteau sur la table, elle a l'air fâchée. La servante lui dit « enough of that young lady, eat your food », ce à quoi elle répond « i'm practicing », Sansa demande « practicing for what », et Arya répond « the prince ». Cette scène a lieu peu de temps après que le prince Jeoffrey a fait tuer un ami d'Arya, et sa sœur Sansa avait pris le parti de son fiancé (le prince). Séquence 2 : 11 min 18 sd Toujours la même scène, la servante fait sortir Arya de table alors que son père rentre dans la pièce, et la servante rajoute « Arya would rather act like a beast than a lady ». Arya ne dit rien, et baisse les yeux. Son père l'envoie dans sa chambre. Séquence 3 : 13 min et 5 sd Arya et son père sont dans la chambre d'Arya ; il la découvre avec son épée, regarde l'épée, et lui dit : « little ladies shouldn't play with swords », ce à quoi elle répond « I wasn't playing, and I don't want to be a lady ».	Analyse Séquence 1 : Le mot « young lady » est utilisé comme pour rappeler Arya à l'ordre sur le fait qu'une lady n'est pas censée avoir ce genre de comportement. Arya exprime elle même que ce genre de comportement, elle l'a pour apprendre à faire du mal au prince (ou le tuer?). → il y a déjà des traces de violences dans son comportement ; c'est un garçon manqué : E.Rainer (2014) ; S. Carroll (2018) ; Y. Tasker et L. Steenberg (2016) Séquence 2 : Arya agirait donc comme une bête, un monstre même pas humain, en plantant un couteau dans la table. Ce comportement n'est pas fait pour elle, et elle en perd son caractère humain. → S. Goguen, 2012 ; S. Carroll, 2015 ; la lady ne peut pas être masculine. → Arya est avec deux femmes (S. Carroll, 2018) Séquence 3 : Arya exprime ici clairement le fait qu'elle n'a pas envie d'être une lady, et elle exprime aussi le fait qu'elle comprend que l'épée n'est pas un jouet et qu'elle veut apprendre à s'en servir. → Arya est avec un homme (son père) (S. Carroll, 2018)
---	---

S08E04 - genre

Visionnage	Analyse
Séquence 1 : 21 min 07 Après la bataille, Gendry est fait seigneur de la maison Baratheon. Il court rejoindre Arya (avec qui il avait couché avant la bataille). Il se met à genoux pour la demander en mariage. Il lui dit : « I don't know how to be lord of anything. I hardly know how to use a fork. All I know is that you're beautiful, and I love you, and none of it will be worth anything if you're not with me. So be with me. Be my wife. Be the Lady of Storm's End. » Arya répond : « You'll be a wonderful lord, and any lady would be lucky to have you. But I'm not a lady. I never have been. That's not me. »	Séquence 1 : Ici Arya refuse non seulement l'appellation Lady mais elle refuse aussi la position que Gendry lui offre. Arya est perçue comme belle et désirable, au point où Gendry lui dit qu'il l'aime. Et Arya refuse catégoriquement sa demande en mariage, sans une once d'hésitation. → S. Carroll (2015) et les stéréotypes dont G. R. R. Martin s'inspire (B. Hesse, 2014). Ici tout commence bien, puis le stéréotype est complètement cassé, et Arya refuse.

S08E03 - crime

Visionnage	Analyse
Séquence 1 : 1h 12 min Pendant cet épisode, Daenerys et Jon Snow ainsi que la famille Stark se battent contre les marcheurs blancs, l'ennemi immortel qui promet leur mort à tous. La bataille semblait perdue, les marcheurs blancs et le Roi de la nuit à leur tête sont entrés dans Winterfell, et s'apprêtent à tuer Bran Stark. Tout les autres personnages sont également sur le point de mourir d'une façon ou d'une autre. La situation est désespérée, et on voit Arya voler au-dessus des marcheurs blancs et vers le Roi de la nuit. Il se retourne et l'attrape par la gorge, empêchant Arya de le tuer. Alors elle laisse tomber son poignard, le récupère avec l'autre main, et l'enfonce dans le corps du Roi de la nuit, qui explose ainsi que tout les marcheurs blanc. Les morts vivants tombent tous.	Séquence 1 : Alors que la situation semblait perdue, c'est à Arya que revient le rôle de sauver la bataille ; elle tue le Roi de la nuit, et toutes les créatures qu'il a créées meurent avec lui. → héroïne : H. H. Hastrup (2016) ; S. Carroll (2018)

Sergent Eugène

Juin 2026

L'évolution conjointe des meurtres et de l'expression de genre d'Arya Stark.

Promotrice : Marie-Sophie Devresse

La représentation des femmes dans les médias (film, série...) a toujours beaucoup évolué et elle évolue encore aujourd'hui. Arya Stark est une tueuse dans *Game of Thrones*, et à l'aide de l'analyse de 20 scènes de cette série nous avons observé l'expression de genre d'Arya ainsi que l'évolution de ses meurtres. Cette analyse est appuyé d'un corpus théorique qui nous permet de voir que la société de Westeros reflète la notre, et que dans les médias actuels les femmes sont représentés sous la dualité du post-féminisme, qui montre des femmes fortes, qui utilisent cette force pour tout ce qui est attrait aux soins (soin de la famille...). Ce corpus nous permet de voir qu'Arya Stark est une guerrière forte, violente et vulgaire, qui refuse les normes associés à son titre de noblesse, mais qui n'en est pas moins une femme. Elle commet des crimes cruels, ce qui fait d'elle un monstre, mais elle est aussi celle qui tue le Roi de la nuit, ce qui fait d'elle une héroïne. Arya est une femme qui devient de plus en plus violente, et dans *Game of Thrones*, la violence est associé à la masculinité, donc nous pouvons dire qu'elle devient de plus en plus masculine. Cependant, Arya est sexualisée dans la série, ce qui nous a poussé à envisager qu'elle est représentée selon une vision post-féministe des femmes.