Université Picardie Jules-Verne

MASTER 2 Arts Plastiques – Métiers de la Bande dessinée

La représentation des cultures et identités queers dans la *fantasy*

État des représentations des identités LGBQIA+ dans la *fantasy* contemporaine

Ciel Caffray

Remerciements

Tout d'abord, j'aimerais remercier l'équipe enseignante qui nous a accompagné tout au long de l'écriture de ce mémoire et sans qui le master n'existerait pas : Élisabeth Piot, Justin Wadlow, Céline Goubet et Guillaume Magni.

Merci à Alex Inker et à Guillaume Magni pour leur suivi sur le dossier éditorial, leurs conseils avisés et leur enthousiasme envers ce projet.

Un immense merci à Victor, dont les incroyables dessins ont donné vie à cette histoire : sans toi, Anisote n'aurait jamais été aussi drôle.

Je souhaite également remercier Thibald et Victo pour leur aide précieuse pendant l'écriture de ce mémoire, pour leurs relectures, leurs réflexions, leurs avis et leurs conseils éclairés.

Merci à l'association La Hutte Dessinée, et tout particulièrement à mes ami·es de Master Blandine, Laurent, Cedrick et Tony, pour leur bonne humeur et leur générosité.

Je tiens à remercier les auteur·ices Kochei et Lydie Tabarin, qui m'ont accordé de leur temps, partagé leurs expériences et offert leurs réflexions sur leurs œuvres et sur l'état de la représentation queer en *fantasy*.

Merci à tous·tes les auteur·ices queers, amateur·ices ou non.

Un très grand merci à la coloc, sans qui cette année n'aurait pas eu la même saveur. Merci pour le soutien et les fous rires Victor, Lou-Anne, Victo et Baptiste, ainsi qu'à *Epic: The Musical*, qui nous a accompagnés tout du long.

Merci à ma famille pour son soutien dans ce projet de devenir auteur·ice.

Et surtout, un immense merci à Plumille, qui est – objectivement – le meilleur chien de tous les temps.

Table des matières

Introduction..... 5

1. Héros et divinité : Comment l'utilisation du statut et de la magie sert-elle d'outil pour mettre en avant l'identité queer d'un personnage ?..... 10

a) Les parallèles entre le vécu queer et le vécu de lae (super) héros·ïne : En quoi les figures héroïques permettent-elles de transposer symboliquement des expériences queers dans des univers codifiés ?..... 10

1. A. a. Lae super-héros·ïnes : figure de dissimulation et de révélation : une métaphore queer ?.....11

Spider-Man : comment le motif du secret identitaire devient-il une lecture queer implicite ?..... 12

X Men : les mutants comme miroir des marginalités sexuelles et de genre ?.....14

1. A. b. La fantasy héroïque : Peut-on rendre queer les archétypes traditionnels ?. 18

La légende de Korra : l'image avant tout..... 19

Nimona : La magie interdite comme allégorie des violences subies ?..... 24

b) Symbiose entre l'identité queer et le statut du personnage : Comment la magie et le statut font-ils partie de l'identité queer ?..... 29

1. B. a. L'identité queer au service de l'évolution..... 30

Loki : La fluidité de l'identité comme champ d'exploration des identités de genre ?..... 31

1. B. b. Une affirmation de soi qui passe par un pouvoir : Quand le pouvoir devient un moyen de subversion des normes cis-hétérosexuelles..... 38

One Piece : une révolution par le genre..... 39

Nimona : la lutte pour la liberté et l'acceptation de soi..... 47

c) L'Acceptation queer dans le Worldbuilding : Dans quelle mesure les univers de fantasy peuvent-ils proposer des alternatives aux normes hétéronormées ?.....55

1. C. a. Les worldbuilding qui s'inspirent du réel..... 56

Korra : queerphobie comme héritage colonialiste..... 57

Nimona : rejet institutionnel ou personnel ?..... 60

1. C. b. Les worldbuilding qui ont leurs propres normes.....64

Prince Captif : acceptation, mais officieuse.....65

Les Fleurs les plus Dangereuses n'ont pas d'Épines : des tensions toujours présentent en sous-texte..... 68

Gradalis : acceptation totale, non-sujet..... 70

2. Créer et recevoir : Entre authenticité, limites et réception du public, quels sont les enjeux à créer et recevoir de la fantasy queer ?..... 75

a) Activisme et autobiographie en création.....76

Lydie Tabarin.....77

Kochei.....78

ND Stevenson.....80

b) Représentation à remettre en question queerbaiting et censure..... 85

2. B. a. Représentation à remettre en question.....85

One Piece : représentations intéressantes, mais non sans stéréotypes.....86

Loki : l'évolution de l'identité queer des Lokis..... 88

2. B. b. Queerbaiting et Censure.....94

Loki : une identité contredite par le scénario.....95

Supernatural : gay ? Oui, mais à quel prix ?.....98

Korra : autocensure intériorisée.....100

c) Réception du public et réception des fandoms : Dans quelle mesure la réception d'une œuvre peut-elle générer des controverses au sein même des fandoms ?.....106

2. C. a. Réception du public général.....106

L'Attaque des Titans : la relation non aboutie d'Ymir et Historia.....108

One Piece : nier l'identité trans de Yamato..... 108

2. C. b. Fandoms et relecture queer.....109

Théories et headcanons..... 111

Fanfiction : l'appropriation des œuvres par les fans..... 114

Conclusion.....121

Bibliographie.....123

Annexes..... 129

Entretien avec Kochei, auteur du Webtoon Gradalis.....129

Entretien avec Lydie Tabarin, autrice du roman Les Fleurs les plus Dangereuses n'ont pas d'Épines..... 135

Introduction

Dans le domaine de la littérature, la *fantasy* est un genre qui permet de transcender la réalité, en créant des univers fictifs. Le lecteur oublie les règles du monde réel pour explorer des mondes différents. Il existe de nombreux codes dans la *fantasy* – comme la présence de magie – les auteur·ices peuvent ainsi questionner la société et les constructions sociales de notre monde avec une approche différente en utilisant ces codes. C'est pourquoi il est intéressant de se pencher sur les représentations des cultures et des identités queers dans la *fantasy*.

Ce genre utilise comme fond la magie, les aventures et quêtes épiques et héroïques, le combat entre le bien et le mal, dans des univers imaginaires, cela offre un terrain propice à la remise en question des normes. Les auteurs ont la possibilité de dénoncer la société et de mettre en avant des expressions culturelles et identitaires alternatives, telles que les milieux queers.

D'abord, qu'est-ce que la *fantasy* ? C'est une question sujette à débat, elle n'a pas de réponse concrète. J'ai décidé de parler de la *fantasy* au sens le plus large possible, ce qui se rapproche de la définition anglophone du terme : *fantasy*.

Dans le contexte anglo-saxon, d'où proviennent la majorité des œuvres du genre, les frontières entre *fantasy*, fantastique et science-fiction sont bien plus souples que dans la tradition francophone. Comme l'explique Anne Besson dans son ouvrage *La fantasy*[1], le terme *fantastic* n'est, en anglais, que l'adjectif correspondant à *fantasy*, ce qui montre à quel point ces catégories peuvent être interchangeables, ou du moins plus poreuses. Cette approche permet d'englober des récits variés, où le surnaturel peut être omniprésent, intégré au quotidien, ou bien surgir ponctuellement. À l'inverse, dans la tradition critique française, le mot « fantastique » est souvent réservé aux œuvres dans lesquelles un élément

[1] Anne Besson, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », no 37, 2007.

surnaturel vient troubler une réalité ordinaire et cohérente, ce qui exclut de fait de nombreuses fictions populaires de *fantasy* contemporaines.

C'est-à-dire toute histoire comprenant des éléments irrationnels que ce soit léger ou l'univers entier, habituellement lorsque l'on retrouve une part de magie dans l'œuvre. Ainsi les histoires réalistes, mais qui comprennent des animaux anthropomorphiques, ne sont pas considérées comme de la *fantasy*. Par contre, les univers de super-héros avec des personnages aux pouvoirs magiques ou un système de multivers, etc, appartiennent au genre de la *fantasy*. Dans certains cas, certaines œuvres de science-fiction peuvent être considérées comme de la *fantasy*, comme *Star Wars* et son principe de force, ou encore *Doctor Who* où la *fantasy* vient souvent en complémentarité de la science-fiction. Cette approche large de la *fantasy* me permet de faire des analyses en utilisant des œuvres variées, afin de voir dedans les multiples façons d'aborder les thèmes queers.

Quant au terme « Queer », qui vient de l'anglais, il signifie « bizarre », « peu commun » ou encore « étrange ». C'est un terme à l'origine très péjoratif, il était souvent utilisé au XXème siècle pour désigner les personnes que l'on jugeait malades. Il est ensuite principalement utilisé envers les personnes faisant partie des minorités de genre et/ou sexuelles, les désignant comme hors normes, déviantes et malades, c'était une insulte très répandue. La communauté LGBTQIA+[2] est connue à travers son militantisme pour se réapproprier les insultes dont elle est victime. Cette réappropriation est un moyen de transformer la honte en identité, cela permet de diminuer l'impact de l'insulte et d'en faire même une fierté, utilisant le terme queer dans un sens positif, comme « spécial ». C'est un acte militant pour embrasser sa différence et en faire une force. Pendant longtemps, le terme reste surtout utilisé par les hommes homosexuels, mais à partir des années 1990, grâce au groupe « Queer Nation » il est utilisé de façon plus radicale, mettant en avant l'intersectionnalité dans les mouvements LGBTQIA+. Il est utilisé maintenant par les militants, car plus inclusif en englobant tous les genres et sexualités qui ne sont pas la norme, il est préféré au terme gay qui a une connotation plus libérale et principalement

[2] LGBTQIA+ : Lesbienne, gay, trans, queer, intersex, aromantique/asexuelle, et le + correspond à toutes les autres identités non conforme.

utilisé pour les hommes homosexuels. C'est un terme radical qui met en avant la destruction du genre et des normes sexuelles[3].

Pour comprendre pleinement l'intérêt d'analyser les représentations queers dans la *fantasy* contemporaine, il est nécessaire de revenir brièvement sur l'histoire et la construction du genre lui-même. La *fantasy*, telle qu'on la connaît aujourd'hui, s'est développée autour d'une tradition littéraire anglo-saxonne. Si l'on peut retrouver des éléments « proto-fantastiques » dès le XIXe siècle, notamment chez William Morris qui « crée un nouveau genre littéraire » en posant « de nombreuses règles de la *fantasy* » à travers des récits médiévalisants et magiques[4]. Cette évolution s'inscrit dans un mouvement plus large de « création de mondes » revendiquant « ses qualités d'évasion superlative », que l'on désignera plus tard sous le terme de *worldbuilding.* C'est avec J.R.R. Tolkien et son œuvre fondatrice *Le Seigneur des Anneaux*, suivie par C.S. Lewis ou encore Ursula K. Le Guin, que se construit véritablement l'imaginaire de la *fantasy* moderne. Ces auteurs ont posé les bases d'une *fantasy* « *high* » et épique, souvent imprégnée de visions mythologiques, religieuses ou manichéennes, dans laquelle le rôle du héros, les figures de pouvoir et les structures sociales sont encore très codifiés – et largement hétéronormés[5].

Les archétypes présents en *fantasy* ont pu produire des figures ambiguës, souvent en marge : le sorcier isolé, la créature monstrueuse, le prince déchu, ou encore le méchant flamboyant. Ce sont parfois ces figures – volontairement ou non – qui ont constitué les premiers archétypes queers dans la *fantasy*. Longtemps cantonné·es aux rôles de méchant·es manipulateur.rices, de personnages efféminés ou ambigus, les figures queers ont existé dans la *fantasy* à travers des stéréotypes caricaturaux : on pense aux vilains de Disney aux manières exagérées, à l'esthétique drag ou androgynes, aux sorcières solitaires ou aux créatures hybrides dont le corps même déroge à la norme.

[3] Didier Eribon, *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Larousse, 2003.
[4] Anne Besson, Frédéric Manfrin « Présentation », *Revue de la BNF,* 2019/2 n° 59, 2019. p.8-11.
[5] Anne Besson, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », no 37, 2007.

Si la SFFF[6] queer semble aujourd'hui gagner en visibilité, il serait erroné de croire qu'elle serait née récemment. Comme le rappelle Stuart Calvo dans son article *Queer : l'autre rive de la SF*[7], cette mouvance existe depuis longtemps, mais elle a été systématiquement oubliée, ignorée, voire effacée des récits dominants sur l'histoire du genre. Les auteur·ices LGBTQIA+ ont été relégué·es dans les marges, quand ils n'étaient pas activement rejeté·es.

Ce mémoire est aussi lié à ma propre démarche artistique. Je travaille actuellement sur un projet éditorial de *fantasy* queer intitulé « L'Ombre des Chouettes », qui raconte l'histoire de Mélinoé : venant d'une communauté traditionaliste, elle ignore tout du monde extérieur. Élue d'une prophétie, l'avenir de son espèce repose sur sa fertilité. Durant un voyage émancipateur, elle tombe amoureuse d'une fée et se retrouve déchirée entre devoir et désir. À travers ce projet, j'explore les injonctions à l'hétéronormativité (mariage, maternité), ainsi que l'hétérosexualité intériorisée chez la femme lesbienne, avec des personnages queers au cœur de l'intrigue, pas en marge, pas en second plan, mais comme figures centrales autour desquelles le monde s'articule, se confronte, évolue. Ce travail d'analyse me permet de nourrir ma création, de comprendre les codes déjà existants dans la *fantasy*, ce qu'ils permettent et ce qu'ils empêchent, comment je peux les détourner, les casser, ou les réinventer. C'est une manière de penser mon récit autrement, de lui donner plus de densité, plus de portée. De réfléchir, aussi, à la place du queer dans l'imaginaire, à ce que ça veut dire de créer des mondes où ces identités ne sont pas seulement tolérées, mais fondatrices.

Ce travail de recherche part d'un constat : les représentations queers, encore trop rares ou biaisées dans les récits traditionnels, trouvent dans la *fantasy* un espace d'expression singulier, à la fois libérateur et porteur de symboles puissants.

[6] Terme français qui englobe science-fiction, fantasy et fantastique, se rapproche du terme anglophone de *fantasy*.

[7] Stuart, Calvo, *Socialter hors série 8 Le réveil des imaginaires* : « Queer : l'autre rive de la SF », 2020.

Dans quelle mesure les codes de la fantasy permettent des représentations queers complexes, par l'engagement des auteur·ices concerné·es et la réappropriation des fandoms au prisme d'une industrie cis et hétéronormative capitaliste ?

Pour y répondre, ce mémoire s'organise en deux grandes parties. La première analyse la manière dont les récits de *fantasy* mettent en scène des personnages queers à travers leurs statuts, pouvoirs ou rôles narratifs, ainsi que comment ces univers fictifs remettent en question l'acceptation queer. La seconde partie s'intéresse davantage à la réception de ces œuvres, au rôle des auteur·ices queers, à la manière dont les fans se réapproprient les récits, et aux tensions entre représentation, *queerbaiting* et censure.

Ainsi, cette analyse approfondie mettra en lumière les subtilités narratives, les métaphores cachées et les représentations diverses qui contribuent à l'enrichissement du tissu culturel et identitaire au sein de la *fantasy* queer.

1. Héros et divinité : Comment l'utilisation du statut et de la magie sert-elle d'outil pour mettre en avant l'identité queer d'un personnage ?

La fiction de *fantasy* nous permet de rencontrer des personnages aux pouvoirs surnaturels ou des êtres non-humains, tels que des divinités ou simplement de races non humaines propres à la *fantasy*. Cette liberté nous permet de mettre en avant des personnages aux caractéristiques queers en utilisant des codes connus par le lecteur/spectateur, que cela soit du sous-texte, des parallèles entre le vécu queer et ses codes ou encore l'identité queer directement en lien avec ces codes. Il est aussi intéressant de voir comment les univers fictifs reprennent – ou non – notre vision des identités queers. *Comment les figures héroïques, prophétiques ou divines participent-elles à la mise en scène d'une subjectivité queer, capable de transformer les codes narratifs traditionnels ? Comment la fantasy permet-elle de représenter des identités queers en dépassant la simple visibilité pour proposer des récits d'émancipation ?*

a) Les parallèles entre le vécu queer et le vécu de lae (super) héros·ïne : En quoi les figures héroïques permettent-elles de transposer symboliquement des expériences queers dans des univers codifiés ?

Parmi l'apport des représentations queers dans la bande dessinée de *fantasy*, un des points intéressants est : *Comment le statut ou le pouvoir d'un personnage propre à la fantasy est-il une métaphore de son identité queer ?* On peut le voir d'abord avec les personnages de héros·ïnes, voire de super-héros·ïnes.

1. A. a. Lae super-héros·ïnes : figure de dissimulation et de révélation : une métaphore queer ?

Lae super-héros·ïne, par sa double identité et son parcours d'acceptation de soi, constitue une puissante métaphore des expériences queers. Son récit repose souvent sur la découverte d'une différence, d'abord perçue comme un fardeau ou un secret dangereux, avant d'être pleinement assumée comme une force. Ce processus de révélation et d'acceptation trouve un écho dans les expériences de nombreuses personnes LGBTQIA+, qui grandissent en se sentant différentes, cachant parfois leur identité par peur du rejet, avant de s'affirmer grâce au soutien d'une communauté.

De plus, lae super-héros·ïne est un individu qui évolue dans une société qui ne l'accepte pas toujours. Iel doit choisir entre se conformer, se cacher ou revendiquer son identité, avec toutes les conséquences que cela implique. Ce dilemme fait écho aux réalités du *coming out*[8] et aux discriminations que subissent les personnes queers. Certaines figures héroïques deviennent alors des symboles d'émancipation, prouvant que ce qui était vu comme une faiblesse ou une anomalie peut être une source de pouvoir et d'affirmation de soi.

Enfin, la popularité des récits super-héroïques et leur capacité à toucher un large public permettent d'aborder ces thématiques d'identité et d'acceptation de manière accessible. En mettant en scène des personnages qui doivent lutter contre l'oppression, surmonter le rejet et trouver leur propre voie, ces œuvres participent à la normalisation des vécus queers et offrent aux spectateurs des modèles d'identification puissants.

Ce parallèle entre l'identité super-héroïque et l'identité queer est particulièrement visible dans *Spider-Man : Across the Spider-Verse* ainsi que dans les comics et films *X-Men*. Ces œuvres mettent en scène des personnages qui luttent avec leur identité, souvent forcés

[8] Le *coming out* est le moment où une personne révèle publiquement son orientation sexuelle ou son identité de genre, se déclarant comme étant LGBTQ+.

de cacher une partie essentielle d'eux-mêmes par peur du rejet ou du danger. Ces œuvres illustrent ainsi comment le genre super-héroïque peut servir à raconter des histoires d'identité, de rejet et d'acceptation, résonnant profondément avec l'expérience queer.

Dans *Across the Spider-Verse*, l'arc de Gwen Stacy met en scène un parallèle explicite entre le *coming out* et la révélation de son identité héroïque, soutenu par des choix visuels et narratifs forts. De son côté, la franchise *X-Men* a toujours reposé sur la marginalisation des mutants, faisant écho aux luttes des minorités – notamment queers – à travers des personnages, des intrigues et même des allégories politiques et sociales.

Ces deux exemples illustrent comment les récits super-héroïques, au-delà de leur aspect spectaculaire, permettent d'aborder des questions identitaires profondes, rendant visibles des vécus souvent passés sous silence. À travers leur traitement des thèmes du rejet, de la différence et de l'acceptation, *Spider-Man : Across the Spider-Verse* et *X-Men* s'inscrivent dans une tradition où lae super-héros·ïne devient un symbole d'émancipation et de fierté.

Spider-Man : comment le motif du secret identitaire devient-il une lecture queer implicite ?

Spider-Man : Across the Spider-Verse[9] est un film d'animation sorti en 2023, suite du film d'animation *Into the Spider-Verse*. Dedans , Miles Morales retrouve Gwen Stacy alors qu'ils voyagent à travers plusieurs univers parallèles. Ils croisent des versions variées de Spider-Man, tout en affrontant une nouvelle menace qui pourrait déstabiliser le multivers lui-même.

Dans une scène nous suivons le point de vue de Gwen Stacy qui est en réalité Ghost-Spider (ou Spider-Gwen). Son père, chef de la police, ne cesse de se battre contre elle sans connaître sa véritable identité. Dans l'animation de l'œuvre, chaque Spider-Man vient d'univers différents, ils ont donc des styles graphiques différents les uns des autres qui

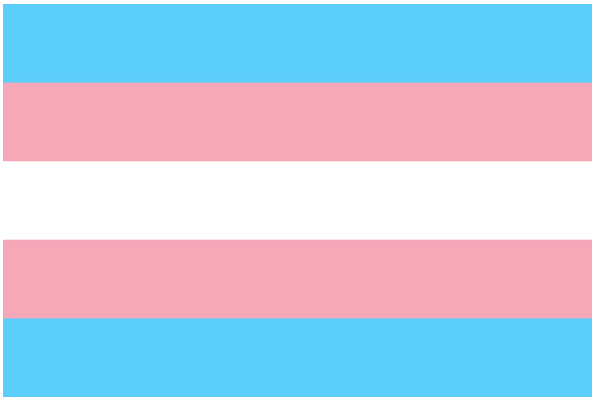
[9] Kemp Powers, Joaquim Dos Santos, Justin K. Thompson, *Spider-Man: Across the Spider-Verse*, Sony Pictures Animation, 2023.

correspondent à leurs univers respectifs. Pour celui de Gwen, les couleurs évoluent selon elle, ce qu'elle fait, ce qu'elle ressent.

Quand vient la scène où elle confronte son père sur sa véritable identité, l'image se teinte aux couleurs du drapeau de fierté transgenre. Montrant ainsi le lien entre la révélation de son identité de super-héroïne et le *coming out*. Avant cette scène, dans le film, nous pouvions déjà apercevoir des indices sur la transidentité du personnage : avec le drapeau de la fierté transgenre présent dans sa chambre sur lequel il y a le slogan « *Protect Trans Kids* », puis un badge de soutien envers les personnes trans que porte son père. Ainsi le film met en avant l'identité trans du personnage de Gwen, tout en faisant le parallèle avec son statut.



10



11

Dans *Spider-Man: Across the Spider-Verse*, l'histoire de Gwen Stacy illustre brillamment le parallèle entre l'expérience du *coming out* et la révélation de son identité de super-héroïne, utilisant des symboles visuels pour renforcer cette analogie. Ce traitement narratif, qui lie intimement le secret des pouvoirs à celui de l'identité queer, trouve un écho tout aussi frappant dans l'univers des *X-Men*. La franchise, depuis ses débuts, a établi une métaphore explicite entre la mutation et la marginalisation, où les luttes des mutants pour l'acceptation reflètent les réalités du rejet et de la discrimination vécues par les personnes LGBTQIA+.

[10] Capture d'écran de *Spider-Man: Across the Spider-Verse* à 1:53:51.
[11] Monica Helms, *Drapeau de la fierté transgenre*, 1999.

X Men : les mutants comme miroir des marginalités sexuelles et de genre ?

X-Men est une série de comics créée par Stan Lee et Jack Kirby en 1963, développée ensuite à travers de nombreux films, séries animées et dérivés. Elle met en scène un monde où certains humains, appelés « mutants », naissent avec des pouvoirs surnaturels qui les rendent différents et craints par le reste de la société.

L'univers des *X-Men* a toujours été pensé comme une métaphore des discriminations systémiques. À travers la figure du mutant, les récits abordent des enjeux de rejet, de marginalisation, de peur de l'autre, en écho aux oppressions réelles : racisme, antisémitisme, validisme... Parmi toutes ces lectures possibles, l'analogie avec les discriminations queers est particulièrement forte. Que ce soit dans les identités des personnages, les lois fictives, les discours de haine ou même les allégories corporelles, les parallèles avec les vécus LGBTQIA+ sont multiples et récurrents. Le mutant devient une figure queer, à la fois crainte, incomprise, mais aussi profondément politique.

Le mutant est ici une figure de la différence qui dérange, qui fait peur, qui remet en question les normes établies. Il incarne l'invisible qu'on veut rendre visible, puis contrôler, marginaliser, voire éradiquer. L'univers Marvel regorge d'exemples de personnages queers qui sont des mutants comme Escapade, Betsy Braddock, Rachel Summers, Darkveil, Mystique, Northstar, Pyro, Iceberg ou encore Colossus.

Dans la vision politique des camps opposés de Xavier et Magneto, on retrouve une dualité des mouvements. Là où Xavier prône l'intégration et la cohabitation pacifique, Magneto revendique une lutte plus radicale, plus politique, presque militante. Cette opposition rappelle celle que l'on retrouve dans les mouvements queers : assimilation contre subversion, invisibilité sécurisée contre fierté assumée. Le combat mutant devient un miroir de la lutte queer, avec ses tensions internes, ces stratégies divergentes et ces fractures idéologiques.



[12]

Le film *X-Men 2* illustre de manière frontale l'analogie queer. Cette scène est une parfaite illustration de l'usage de la métaphore mutante pour parler du *coming out* queer. Elle met en scène Bobby Drake (Iceberg) qui révèle à sa famille qu'il est un mutant. Dans la mise en scène et les dialogues, tout évoque directement un *coming out*. Le moment se déroule dans un cadre intime, familial, autour du salon : un espace typique de confrontations émotionnelles. La question « Depuis quand sais-tu que tu es un… » suivie d'un silence lourd, auquel Bobby finit lui-même la phrase « un mutant ? » rappelle très clairement les formulations classiques de parents découvrant l'orientation sexuelle ou l'identité de genre de leur enfant, le sujet est tellement tabou que les proches n'osent pas dire le mot.

La mère dit : « On t'aime quand même, Bobby », une phrase très souvent entendue dans les *coming out* réels, mais qui contient ici un « quand même » qui introduit une forme de distance ou de rejet. Elle ajoute que « ce problème de mutants est un peu… compliqué », ce qui suggère une incompréhension, voire une gêne, typique de discours queerphobes passifs. La caméra reste longtemps sur les regards et silences, il n'y a aucune musique, soulignant la tension et le malaise. L'échange se fait à plusieurs niveaux de distance : Bobby et sa mère sont physiquement proches, mais émotionnellement distants, pendant que d'autres membres de la famille sont en retrait, témoins silencieux. Son frère énervé, mais silencieux, finit par fuir la pièce.

[12] Bryan Singer, Michael Dougherty, *X-Men 2*, 20th Century Fox, 2003. Minute 55:46-56:15

Cette scène illustre parfaitement comment *X-Men* utilise la figure du mutant comme allégorie du queer, en particulier à travers des moments narratifs forts qui reprennent les codes émotionnels du *coming out* et de la stigmatisation.

Dans le reste du film Bobby, n'est pas montré comme queer, il a une relation avec le personnage de Malicia. C'est dans les comics en 2015 dans *All-New X-Men #40*, que la version jeune d'Iceberg, ramenée du passé, découvre qu'il est homosexuel, ce qui le pousse à confronter sa version adulte. Ce dernier admet qu'il a refoulé sa sexualité, incapable de gérer à la fois son identité mutante et son homosexualité. Grâce au soutien de son double plus jeune, il finit par s'accepter et fait son *coming out*.

Dans le film, certains groupes considèrent les mutants comme « contre-nature », et appellent à leur éradication ou à leur « guérison ». On voit des manifestations dans les rues contre les mutants. Ce discours n'est pas sans rappeler celui des courants religieux à l'égard des personnes LGBTQIA.

Il y a également la Proposition X, dans le comics *Uncanny X-Men, Vol. 1 #509*[13] une loi fictive visant à interdire aux mutants de procréer, en interdisant et obligeant toute personne porteuse du gène X de se soumettre à une contraception. Cette loi fait écho à la Proposition 8 aux États-Unis en 2008, une loi bien réelle visant à interdire le mariage entre personnes de même sexe[14]. Ce type de législation, dans la fiction comme dans la réalité, cherche à empêcher la transmission d'une identité perçue comme dangereuse, immorale ou contagieuse. À travers ces récits, *X-Men* s'impose comme une représentation politique où le queer, même quand il n'est pas nommé, est partout : dans les corps, dans les pouvoirs, dans la peur qu'ils inspirent, et dans la force qu'ils incarnent.

Tout au long des œuvres *X Men* il y a un message fort sur le fait d'assumer et d'être fier de sa différence, d'embrasser son identité, à la manière des communautés

[13] Brubaker, Ed, Matt Fraction, et Mike Carey, *Uncanny X-Men Vol. 1 #509: Sisterhood (Part 2),* Marvel Comics, 2009.

[14] Howard University School of Law, *Proposition 8. A Brief History of Civil Rights in the United States*, https://library.law.howard.edu/civilrightshistory/lgbtq/prop8. Consulté le 19 avril 2025.

marginalisées. En parallèle, il y a le « remède mutant », il est comme une métaphore de la thérapie de conversion. Cela désigne un ensemble de pratiques pseudo-scientifiques visant à modifier ou supprimer l'orientation sexuelle, l'identité ou l'expression de genre d'une personne, généralement pour la conformer à des normes hétéronormatives[15] et cisnormatives[16]. Cela peut être à travers des processus de torture psychologique et d'embrigadement, voire de torture physique à base d'électrochocs, ce sont des pratiques profondément ancrées dans des préjugés LGBTQphobes[17]. Ce remède reflète les pressions sociales qui tentent de forcer les individus à se conformer à des normes hétéronormatives et à renier leur identité fondamentale. Les personnages mutants, comme Rouge ou Wolverine, se retrouvent face à un dilemme : accepter la normalisation de leur différence ou résister pour préserver leur essence. Cela résonne avec les luttes des communautés queers pour s'affirmer et vivre librement, sans avoir à se conformer aux attentes imposées par la société. Le rejet du remède devient ainsi un acte de résistance, symbolisant la défense de l'autodétermination et de l'authenticité.

L'univers des *X-Men* explore la marginalisation des mutants comme une puissante métaphore des luttes des communautés queers, avec des récits de rejet, d'acceptation et de militantisme qui résonnent profondément avec les expériences LGBTQIA+.

[15] L'hétéronormativité est l'idée ou la pratique culturelle qui considère l'hétérosexualité comme la norme ou la seule orientation sexuelle, en excluant ou en marginalisant les autres orientations sexuelles et identités de genre. Cela implique souvent des attentes sociales qui imposent des rôles traditionnels liés au sexe et au genre.

[16] La cisnormativité est l'idée selon laquelle être cisgenre (c'est-à-dire que l'identité de genre d'une personne correspond à son sexe assigné à la naissance) est la norme, et que toute autre identité de genre, comme celles des personnes transgenres, est perçue comme déviante ou moins légitime. Cette norme sociale exclut souvent les expériences et réalités des personnes trans.

[17] LGBTQphobe (ou queerphobe) désigne une attitude, un comportement ou un système qui rejette, discrimine ou stigmatise les personnes LGBTQIA+, en niant ou en dévalorisant leurs identités et leurs droits.

1. A. b. La *fantasy* héroïque : Peut-on rendre queer les archétypes traditionnels ?

Ces exemples montrent comment le récit super-héroïque, à travers ses thématiques de double identité, de rejet et d'acceptation, constitue une métaphore puissante des expériences queers. Cependant, cette lecture ne se limite pas aux seuls comics de super-héros. On retrouve également cette dynamique dans les récits de *fantasy* plus classiques, où le statut particulier du héros peut refléter les mêmes questionnements identitaires.

Dans les récits de *fantasy*, le héros n'est pas toujours lisse ou exemplaire : il est souvent maudit, différent, porteur d'un pouvoir interdit. Ces récits mettent en scène une altérité fondatrice, qui fait écho aux trajectoires identitaires queers. Dans *Trouble dans le genre*[18] Judith Butler théorise cette altérité à travers le concept de performativité du genre : ce que nous sommes ne précède pas nos actes, mais se construit à travers eux. De la même manière, ces personnages apprennent à devenir eux-mêmes en brisant les rôles qu'on leur a imposés, et en réécrivant les normes à partir de leur propre marge.

Dans ces récits, les personnages queers trouvent une autre forme d'écho à leur vécu à travers des figures d'exception. Qu'il s'agisse d'êtres magiques traqués, de lignées royales maudites ou de héros en quête de leur véritable nature, la *fantasy* met en scène des trajectoires où la différence est à la fois une malédiction et une force. Ces récits permettent d'explorer la manière dont l'identité se construit face aux normes imposées, tout en offrant des métaphores sur l'acceptation de soi et la revendication d'une place dans le monde.

À l'image des personnes LGBTQIA+, ces héros doivent souvent cacher leur véritable nature par crainte du rejet ou de la persécution. Certains apprennent à accepter leur identité et à en faire une force, tandis que d'autres se battent contre les normes imposées pour affirmer leur existence. Ces récits posent alors une question essentielle : peut-on être soi-même dans un monde qui refuse sa différence ?

---

[18] Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Trad. Cynthia Kraus. Paris : Éditions La Découverte, 2005.

Dès lors, *comment la fantasy utilise-t-elle ses codes pour raconter des expériences queers ? Quels parallèles peut-on tracer entre le statut unique du héros de fantasy et le parcours identitaire LGBTQIA+ ?* Nous verrons comment la magie, le destin et la marginalisation deviennent des vecteurs narratifs de l'expérience queer.

Deux œuvres illustrent particulièrement bien cette dynamique : *La Légende de Korra* et *Nimona*. Dans *La Légende de Korra*, l'Avatar est une figure attendue et respectée, mais qui doit aussi lutter pour trouver sa propre voie, en dehors des attentes placées sur elle. Sa relation avec Asami, révélée progressivement, symbolise une émancipation qui dépasse son rôle d'avatar : elle marque aussi la conquête de son identité personnelle.

De son côté, *Nimona* incarne une autre facette de cette thématique. Dotée d'un pouvoir de métamorphose, elle est perçue comme une menace par une société qui rejette ce qu'elle ne comprend pas. Son récit remet en question la peur de l'altérité et la manière dont la société tente d'imposer des normes rigides à des individus qui ne rentrent pas dans ses cases.

La légende de Korra : l'image avant tout

Le dessin animé[19] ainsi que le comics[20] *La Légende de Korra* peuvent aussi exprimer un parallèle entre le surnaturel et le queer. Dans cet univers, Korra est l'Avatar, elle est la seule capable de maîtriser la magie des quatre éléments. La maîtrise d'un élément est propre à chacune des quatre nations, mais il existe une personne qui est destinée à apporter la paix, qui a la possibilité de tous les maîtriser. L'Avatar est un être qui se réincarne dans un cycle entre les quatre nations, iel peut avoir un contact avec ses vies antérieures et peut autant se réincarner comme une femme ou un homme. Korra est une femme bisexuelle découvrant sa sexualité tout en apprenant à utiliser ses pouvoirs. Dans le dessin animé, cette

[19] Michael Dante DiMartino, Bryan Konietzko, *La Légende de Korra*, Nickelodeon Animation Studio, 2012.

[20] Michael Dante Dimartino, Irene Koh, *La Légende de Korra – 1. Guerres de Territoires*, Paris, Hachette, 2023.

découverte se fait en sous-texte, la sexualité de Korra et sa relation homosexuelle ne sont confirmées que par la suite avec le comics.

Korra est représentée comme l'un des personnages les plus puissants, d'autant plus avec son statut d'avatar vénéré par la population. Ce qui est intéressant pour un personnage queer. Lorsque l'on voit un personnage queer ou qui en a les caractéristiques, ce sont très souvent des personnages secondaires ou méchants, qui utilisent les autres pour arriver à leurs fins, on retrouve rarement des personnages forts par leur propre puissance.

D'abord dans le dessin animé *La Légende de Korra*, le personnage de Korra subit dès son plus jeune âge une immense pression liée à son statut d'Avatar. Dès son enfance, elle est définie non pas comme une personne, mais comme une fonction : celle de maintenir l'équilibre du monde et de succéder à Aang, son prédécesseur légendaire. En conséquence, elle est élevée dans un cadre strict où son entraînement et ses responsabilités priment sur son développement personnel. On lui apprend qu'elle est avant tout l'Avatar, un symbole d'ordre et de stabilité, ce qui l'empêche de se construire en tant qu'individu à part entière.

Cette pression est visible dans son rapport aux autres et à elle-même. Au début de la série, Korra est convaincue que sa valeur repose uniquement sur sa puissance et ses capacités à maîtriser les éléments. Elle se définit par son rôle et cherche constamment à prouver qu'elle est digne de ce titre. Cependant, elle est confrontée à des échecs qui remettent en cause cette vision d'elle-même. Affaiblie, elle ne peut plus compter sur ses pouvoirs comme avant et doit apprendre à se reconstruire autrement. C'est à partir de ce moment qu'elle commence un véritable cheminement intérieur, cherchant à comprendre qui elle est au-delà de l'Avatar.

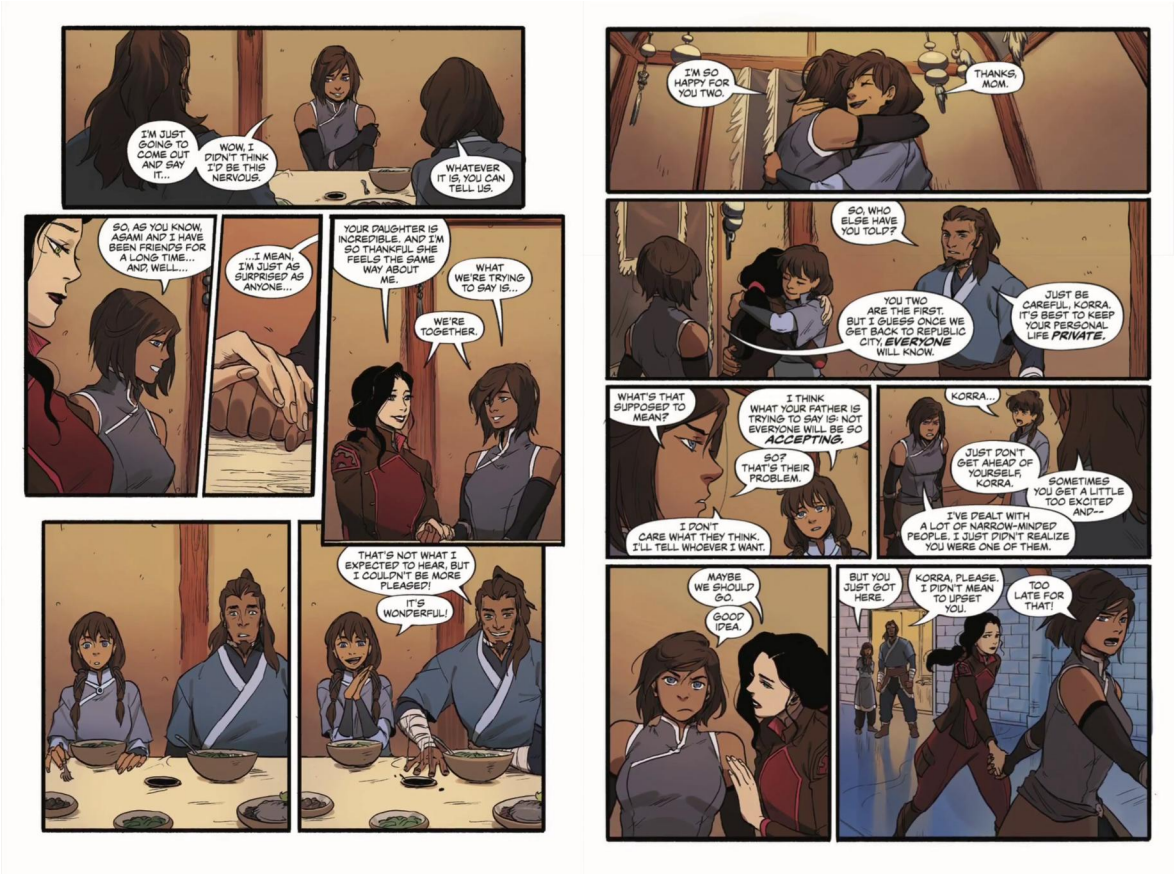
Cette évolution personnelle s'accompagne aussi d'une exploration plus intime de son identité. Au début de la série, ses relations sont principalement définies par des schémas hétéronormés, notamment à travers sa romance avec Mako. Pourtant, au fil du temps, elle se détache de ces dynamiques et développe une relation plus profonde et sincère avec Asami. Ce lien, d'abord basé sur l'amitié et le soutien mutuel, évolue progressivement vers quelque chose de plus intime, jusqu'à aboutir à la scène finale où les deux jeunes femmes partent ensemble, main dans la main.

Ainsi, l'évolution de Korra suit un double parcours : d'un côté, elle apprend à se voir comme une personne et non plus seulement comme l'Avatar ; de l'autre, cette redéfinition de son identité lui permet aussi d'accepter sa propre orientation sexuelle. Sa relation avec Asami est le point culminant de cette évolution : ce n'est qu'en s'éloignant des attentes imposées par son statut et en embrassant sa véritable identité qu'elle parvient enfin à se trouver, à la fois en tant qu'individu et en tant que personne queer.

Cette exploration de l'identité se poursuit et s'approfondit dans les comics *La Légende de Korra*[21], où l'histoire met davantage en lumière les défis de Korra et Asami en tant que couple queer dans un monde encore marqué par des normes traditionnelles. Ces œuvres prolongent ainsi la métaphore du statut et du pouvoir comme reflets des expériences queers, en montrant comment l'affirmation de soi passe par la remise en question des attentes sociétales et la quête d'un équilibre personnel.

La force et le fait que Korra soit une personne appréciée voire vénérée, ne l'empêchent pas d'avoir peur des réactions des autres personnes sur sa sexualité. La peur du *coming out* est l'une des choses les plus courantes dans le vécu des personnes queers, même en étant la personne la plus appréciée, cela ne change pas cette réalité, justement, cela ajoute une plus grande pression de l'image que l'on renvoie au monde en étant une personnalité publique.

[21] Michael Dante Dimartino, Irene Koh, *La Légende de Korra – 1. Guerres de Territoires*, Paris, Hachette, 2023.



22

On peut voir dans cette séquence Korra et Asami dire aux parents de Korra qu'elles sont en couple. On voit directement sur la case suivante l'étonnement des deux parents, montrant qu'ils n'avaient pas envisagé cette possibilité, à la fois que Korra et Asami soient en couple, mais aussi que Korra soit bisexuelle. Leur réaction est ensuite très positive, jusqu'à ce qu'ils en viennent à parler du fait que Korra veuille que le monde entier soit au courant. Les deux parents sont tout de suite inquiets de la réaction du public en apprenant que l'Avatar est bisexuelle et en relation avec une femme. Korra réagit directement sur la défensive et refuse catégoriquement de cacher qui elle est.

Ce refus des parents de Korra est quelque chose de récurrent chez les personnes queers, cela arrive souvent que la famille accepte le *coming out* de leur enfant, mais lui demande de le cacher par peur de la discrimination dont iel pourrait être victime. Bien que les intentions des parents soient fondamentalement bienveillantes, en cherchant à protéger Korra de la haine et du rejet, leur demande de dissimulation montre un aspect problématique de l'acceptation. Leur inquiétude, bien que compréhensible, perpétue une

[22] Michael Dante Dimartino, Irene Koh, *La Légende de Korra – 1. Guerres de Territoires*, Paris, Hachette, 2023, Pages 15 et 16.

forme de marginalisation indirecte en suggérant qu'il existe quelque chose de honteux dans l'identité de Korra, qu'elle devrait cacher pour être « en sécurité ». Cette attitude reflète la pression sociale qui pousse de nombreuses personnes queers à se conformer aux attentes hétéronormatives, même au sein de leur propre famille. Cacher son identité sous prétexte de protection revient à valider l'idée que l'authenticité est dangereuse, un concept qui peut renforcer la stigmatisation plutôt que de la combattre.

La peur du *coming out* que l'on observe chez Korra, même lorsqu'elle est adorée et respectée, montre à quel point l'hétéronormativité agit comme une norme structurante et violente. Adrienne Rich dans *Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*[23] parle d'« hétérosexualité obligatoire » pour désigner cette pression diffuse, mais constante – d'autant plus présente pour les communautés lesbiennes – bien que Korra soit ici bisexuelle – qui pousse à la conformité et au silence. Même lorsque l'acceptation semble acquise, la peur du regard social reste présente, inscrite dans les corps, dans les gestes, dans les silences. Ce que vit Korra est révélateur de cette tension entre l'image publique et l'intimité queer.

On peut faire le parallèle entre la sexualité de Korra et celle de Kyoshi qui est définie par le fait d'être attiré par plusieurs genres à la fois, avec leur capacité à contrôler plusieurs éléments en tant qu'avatar. C'est à la fin du dessin animé que Korra accepte totalement sa sexualité, mais aussi qu'elle finit d'apprendre à maîtriser chacun des éléments. On peut aussi se demander si la bisexualité de l'avatar n'est pas quelque chose de récurrent à chaque incarnation. Les autres Avatars, bien qu'ayant des relations hétérosexuelles, n'ont jamais dit être explicitement hétérosexuel·les. Dans le comics, nous voyons Korra s'épanouir avec Asami. L'auteur, Michael Dante Dimartino, explique qu'il voulait absolument aborder dans l'histoire l'évolution de la relation entre Korra et Asami et les difficultés qu'elles peuvent avoir liées à cela, il dit vouloir mettre autant d'attention sur leur relation amoureuse que sur le reste de l'intrigue, sans pour autant que ça fasse de l'ombre au reste de l'histoire[24].

[23] Adrienne Rich, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence » *Signs*, vol. 5, no. 4, 1980, pp. 631–660.

[24] Michael Dante Dimartino, Irene Koh, *La Légende de Korra – 1. Guerres de Territoires*, Paris, Hachette, 2023, Page 5.

Dans *La Légende de Korra*, la relation entre pouvoir spirituel et acceptation de soi offre une représentation nuancée de l'expérience queer, mêlant statut, responsabilité et exploration identitaire. Cependant, cette exploration prend une forme différente dans *Nimona*, où les thèmes du changement et de la métamorphose servent de métaphore directe pour la fluidité de genre et d'identité. En passant d'un univers de *fantasy* ancré dans des traditions spirituelles à un monde où la transformation devient une arme et un symbole de rébellion, *Nimona* poursuit la réflexion sur la marginalisation et le regard des autres, tout en mettant en lumière les conséquences des normes rigides sur les identités non conformes.

Nimona : La magie interdite comme allégorie des violences subies ?

Nimona[25] explore également la question de l'identité et du rejet à travers son héroïne, une métamorphe dont la nature même est perçue comme dangereuse par la société. À travers son pouvoir de transformation, qui symbolise une identité fluide et hors norme, l'œuvre interroge la manière dont les individus queers peuvent être marginalisés, tout en célébrant leur force et leur capacité à s'affirmer en dépit des préjugés.

L'histoire se passe dans un univers de *medieval fantasy*[26] avec des références contemporaines comme certaines technologies actuelles. Nimona est une personne se présentant sous la forme d'une enfant. C'est une métamorphe, elle a la capacité de changer d'apparence à volonté et comme elle le veut, elle a un caractère imprévisible et espiègle. Elle se porte volontaire auprès de Ballister pour devenir son apprentie. Ballister est un super-vilain cliché avec un bras de métal. Il est considéré comme le plus grand super-vilain recherché par la garde royale, notamment par le chevalier Ambrosius, son pire ennemi et ancien petit ami. Son but est de combattre l'institut royal qui comprend toutes les expérimentations du royaume et l'armée. En parallèle, des rumeurs circulent sur des

[25] ND Stevenson, *Nimona*, Dargaud, Paris, 2015.

[26] Sous-genre de la fantasy qui s'inspire de l'univers, de l'esthétique et des structures sociales du Moyen Âge, souvent avec des éléments magiques, des créatures fantastiques, et des quêtes épiques dans des royaumes imaginaires.

expériences menées par cet institut à propos d'un poison mortel, alors qu'une épidémie fait rage dans la population. Ensemble, Nimona et Ballister se lancent dans une aventure et remettent en question les notions de bien et de mal. L'histoire aborde les thèmes de l'amitié, la loyauté et les conventions de genre.

Durant toute l'histoire, les membres de l'institut – qui vouent une haine à ce qu'ils considèrent comme des monstres – essayent de capturer Nimona, expliquant qu'elle est un monstre dangereux avec son pouvoir de métamorphose et son immortalité. Les monstres représentent clairement ce qui est différent de la norme pour l'institut. Lorsque Nimona se fait attraper par l'institut, elle est enfermée et on lui fait subir des expérimentations. On la voit recevoir maints électrochocs afin de comprendre le processus de ses pouvoirs, la torturant et même la tuant à plusieurs reprises.



27

Ces deux extraits différents ci-dessus, nous montrent à quel point Nimona s'énerve et devient virulente lorsque Ballister propose de l'aider à comprendre son pouvoir. Elle devient violente, prenant le bras de Ballister ou arrachant le métal du sol avec force. Ses bras deviennent bien plus musclés et recouverts d'écailles et d'épines, comme un réflexe, on remarque que c'est toujours cette transformation précise qui se fait lors de ses provocations.

[27] Extraits des pages 41 et 125 de *Nimona*.



28

Dans cette double planche, on voit Nimona dans une sorte de cage faite d'une substance corrosive. Bien qu'elle soit immortelle, les électrochocs subis n'en restent pas moins douloureux. On voit à travers l'insert final de la page 198 – qui coupe la narration des cases classiques précédentes – la case est plus grande et dépasse vers le bas montrant la force de l'impact. Ballister aussi est victime de ces électrochocs, servant de menace pour faire coopérer Nimona. À la fin, la directrice traite Nimona de « terroriste », ce qui montre la vision qu'elle a des monstres, bien que tout ce qu'ont pu faire Nimona et Ballister soit d'essayer d'arrêter l'institut et de dénoncer leurs agissements, tout en gardant le peuple en dehors de ces combats. De plus, seule Nimona est accusée de la sorte à cause de son statut de « monstre », montrant que ce qui la dérange vraiment n'est pas ses agissements, mais son identité même.

[28] Pages 198 et 199 de *Nimona*.



29

Plus tard, nous voyons un flashback de Nimona qu'on reconnaît avec son aspect bichromatique[30], cette séquence finit comme on peut le voir ci-dessus avec Nimona, qui est victime d'expérimentations, envoyée dans un institut par ses parents. Le découpage de la planche se fait par des cases difformes, la planche paraît même arrachée en deux en son centre, montrant la violence des souvenirs. Les scientifiques sont représenté·es par des silhouettes noires dépersonnalisées entourant Nimona, ce qui montre à la fois que ses souvenirs sont concentrés sur la violence à tel point qu'elle n'a pas retenu leurs visages, mais surtout pour démoniser ces personnages. Sur le bord supérieur de la planche, iels se transforment presque en monstres, dans un amas difforme, seuls leurs bras tenant des bistouris et leurs yeux sont distincts. La partie inférieure nous montre Nimona dans une cuve, elle se fait ensuite transpercer, c'est son propre corps qui se transforme à cause de la violence subie, elle devient un monstre, ces épines – que l'on retrouve sur ses bras, lorsqu'elle repousse Ballister – sont présentes, montrant que ces passages provoquaient un rappel de son traumatisme. Les cadavres des scientifiques l'entourent et l'on observe ses parents effrayé·es. Une case insert qui représente Nimona recroquevillée nous fait comprendre qu'elle s'est retranchée dans son for intérieur pour se protéger en laissant la bête prendre le contrôle. Le dernier insert est un retour au présent où Ballister la retrouve,

[29] Pages 230 et 231 de *Nimona*.

[30] Bichromatique désigne quelque chose qui utilise ou est composé de deux couleurs. Cela peut se rapporter à des images, des illustrations ou des designs qui se limitent à une palette de deux teintes.

elle a la même apparence que dans le flashback, son style punk servant de défense est tombé, montrant sa vulnérabilité face à cette nouvelle expérience qui a ravivé ses traumatismes.

De la même manière que *X-Men*, toute cette partie sur les expériences passées et les électrochocs présents subis par Nimona à cause de sa nature métamorphe, font écho aux thérapies de conversion. La directrice de l'institut montre clairement son dégoût pour Nimona et la questionne sur son origine. On peut aussi remarquer dans le comportement de Nimona tout au long de l'œuvre à quel point elle est réticente à parler du fonctionnement de ses pouvoirs, elle ne cesse de mentir et de cacher des choses dessus, de peur de revivre des expérimentations. Ces deux œuvres, *X-Men* et *Nimona*, partagent une critique profonde des tentatives de normalisation des individus perçus comme anormaux. Dans les deux cas, les personnages subissent des expériences traumatisantes. Le dégoût et la peur que ces personnages ressentent face à celleux qui veulent les changer soulignent la violence de ces tentatives et la difficulté de se réconcilier avec une identité forcée.

En définitive, qu'il s'agisse de lae super-héros·ïne ou de lae héros·ïne de *fantasy*, ces figures partagent un même parcours d'acceptation de soi, étroitement lié aux expériences queers. Lae super-héros·ïne, avec sa double identité et son combat pour être ellui-même dans une société qui lae rejette, reflète la complexité du *coming out* et la nécessité de revendiquer son existence face à l'oppression. De même, lae héros·ïne de *fantasy*, souvent porteur·euse d'un pouvoir exceptionnel ou membre d'un groupe marginalisé, incarne la difficulté de s'intégrer dans un monde qui lae perçoit comme une anomalie.

Si lae super-héros·ïne trouve souvent sa place en embrassant pleinement son identité cachée, lae héros·ïne de *fantasy*, est confronté·e à un destin qui le dépasse et doit apprendre à se définir au-delà du rôle qu'on lui impose. Dans les deux cas, ces récits offrent des métaphores puissantes du vécu queer : la peur du rejet, la quête de soi, l'affirmation d'une identité longtemps dissimulée. Des œuvres comme *La Légende de Korra* ou *Nimona* montrent que cette thématique s'étend bien au-delà du genre super-héroïque, trouvant une résonance dans tous les récits où la différence est à la fois un fardeau et une source de force.

Ainsi, en explorant les questions d'altérité, de rejet et d'acceptation, lae (super) héros·ïne devient un miroir des parcours identitaires queers. Qu'iel doive cacher ses pouvoirs ou fuir un destin tracé par d'autres, son combat est avant tout celui de l'émancipation : apprendre à être pleinement lui-même, malgré les normes et les attentes imposées par le monde qui l'entoure.

Maintenant que nous avons vu comment des personnages comme Korra ou Gwen offrent un parallèle entre l'identité queer et le prisme surnaturel, nous allons maintenant nous intéresser à une dimension plus radicale : celle de la symbiose entre l'identité queer et le statut même du personnage. Ici, le genre, la sexualité et les pouvoirs deviennent indissociables, et il apparaît essentiel de comprendre comment certains personnages, tels que Loki, Ivankov, ou encore Nimona, transcendent les codes traditionnels en une fusion de leurs identités et de leurs pouvoirs.

b) Symbiose entre l'identité queer et le statut du personnage : Comment la magie et le statut font-ils partie de l'identité queer ?

Plus que de montrer le parallèle entre (super) héros·ïne et *coming out*, d'autres œuvres intègrent l'identité queer au cœur même des capacités extraordinaires du personnage à travers les pouvoirs ou le statut. Il ne s'agit plus d'un·e héros·ïne « en plus de » son identité queer, mais d'une construction où le surnaturel, le magique ou le divin deviennent le reflet – voire l'expression directe – de cette identité.

Dans ces récits, la nature surnaturelle ou divine des personnages ne sert pas seulement à souligner leur différence, mais à l'affirmer, à l'exalter. Elle devient un outil de narration et de représentation puissant pour explorer les identités queers de manière symbolique et profondément incarnée. Le genre, la sexualité, la fluidité de l'identité ne sont

plus des éléments secondaires : ils s'inscrivent au cœur du récit, intrinsèquement liés aux capacités ou au rôle du personnage dans l'univers fictionnel.

Cette fusion entre pouvoir et identité permet de dépasser les normes binaires, de remettre en question les structures hétéronormatives, et de proposer d'autres modèles de subjectivité. En cela, le surnaturel devient un terrain fertile pour la réinvention de soi, pour la métamorphose continue, et pour la légitimation de vécus souvent invisibilisés dans les récits traditionnels. La magie, les transformations physiques, l'immortalité ou l'hybridité servent à incarner des expériences queers en rendant littérales des notions souvent abstraites : la transition, l'ambiguïté, le sentiment d'être « autre », ou encore la quête d'une forme d'authenticité en dehors des normes imposées.

Dès lors, on assiste à une véritable symbiose entre l'identité queer et le statut du personnage. L'essence surnaturelle n'est pas un simple attribut : elle devient l'expression tangible d'un rapport au monde, d'une résistance aux assignations, et d'un besoin vital de transformation. *Comment les récits utilisent-ils la nature surnaturelle ou divine pour affirmer les identités queers, permettant de dépasser les normes de genre et de sexualité ?*

1. B. a. L'identité queer au service de l'évolution

En jouant avec les limites du corps et de l'identité, ces récits permettent d'explorer des formes de subjectivité qui échappent aux cadres normatifs et proposent une vision du monde où l'identité n'est pas figée, mais fluide et en constante évolution. Cette fluidité, caractéristique des représentations queers, devient un levier de transformation : elle offre aux personnages la possibilité de se réinventer en permanence, de déconstruire les rôles assignés, et de construire leur propre trajectoire affranchie des contraintes imposées par les structures sociales, culturelles et genrées.

L'identité queer, dans ces œuvres, est ainsi intimement liée à une dynamique de métamorphose et de liberté, incarnant des potentialités multiples, souvent en rupture avec

les attentes normatives. Cette vision ouvre un espace narratif et politique fécond, où la transformation n'est pas un danger, mais une promesse.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la relecture du personnage de Loki dans la série de comics *Loki : Agent d'Asgard*, où la question de l'identité, du genre et du changement occupe une place centrale.

Loki : La fluidité de l'identité comme champ d'exploration des identités de genre ?

Le personnage de Loki dans la série de comics *Loki : Agent of Asgard*[31] en est un bon exemple. Avant la sortie du comics, Al Ewing, le scénariste, avait annoncé travailler sur un projet qui mettrait en avant la sexualité et le genre de Loki[32].

Il faut rappeler que Loki avant d'être un personnage de Marvel est inspiré·e par le Dieu de la mythologie nordique, dans la mythologie iel est représenté·e comme ayant une sexualité proche de ce que l'on appelle la bisexualité de nos jours, mais aussi un genre proche de l'identité genderfluid[33] actuelle. La Divinité pouvait changer d'apparence comme iel l'entendait et ainsi devenir homme, comme femme ; humain, comme bête. C'est pourquoi dans la mythologie Loki possède plusieurs enfants dont iel a donné naissance. Son identité de genre a toujours été quelque chose d'important lié au personnage, Loki est la Divinité de la malice et du chaos, la fluidité de son genre et de son apparence accentue d'autant plus cette idée. Dans les comics, Loki a la plupart du temps été représenté·e comme un homme méchant, ce n'est que récemment qu'iel a été montré·e comme un anti-héros à la morale grise, voir un·e héros·ïne. Ce comics veut renouer avec la représentation queer de

[31] Lee Garbett, Al Ewing, *Loki : Agent of Asgard – The Complete Collection*, Marvel Comics, New York, 504 p., 2019.

[32] « Loki is bi and I'll be touching on that,[...] He'll shift between genders occasionally as well. » Ewing sur Tumblr en 2013 https://alewing.tumblr.com/

[33] C'est une identité de genre qui fluctue ou change au fil du temps, en fonction de différents facteurs, tels que le contexte ou les ressentis personnels. Cela peut inclure des déplacements entre des identités de genre masculines, féminines ou autres.

Loki dans la mythologie nordique, mais en reprenant les codes queers actuels, d'où l'utilisation des termes : bisexuel et genderfluid.

Loki Agent d'Asgard se déroule dans un cadre où Loki cherche à redéfinir son rôle et son identité de méchant, littéralement. Iel en a assez d'être vu·e comme l'antagoniste de l'univers. On peut remarquer que très souvent le nom de Loki est utilisé à la troisième personne, même lorsque les personnages s'adressent à ellui. Cela ne désigne pas le personnage de Loki présent dans le comics, mais bien l'idée du personnage en général. Il existe de nombreuses versions du personnage, Loki devient le nom du rôle joué par toutes ces versions. Afin de représenter cette volonté de changement d'identité, Loki doit se battre contre Le Roi Loki, qui correspond au Loki du futur, le roi d'Asgard qui a manipulé et détruit le monde, il est représenté comme un homme (seulement genré au masculin). Le but de Loki est de s'éloigner le plus possible de ce destin afin de ne pas devenir Roi Loki. On peut comprendre au fil de l'histoire que ce Roi Loki correspond à l'ancienne version de Loki, le premier des comics Marvel, s'iel avait gagné. Afin de le combattre, iel va également communiquer avec différents de ses variants (versions alternatives du personnage).

La représentation de la bisexualité de Loki se fait tout au long de l'histoire, en second plan. On lae voit plusieurs fois *flirter* avec des personnes différentes, hommes comme femmes. Bien que tous les dieux et Asgardien·nes ne soient pas tous bisexuel·les, on peut remettre en question le lien entre l'identité divine de Loki et sa sexualité, d'autant plus par le fait qu'iel soit la divinité du chaos. Le chaos représente le désordre, l'absence de règle. Loki est par nature une personne qui se moque des normes établies.

Sa recherche d'identité se voit à travers tous ses changements physiques liés à son genre. Loki va découvrir de nouvelles facettes de sa nature divine et de son pouvoir. À la fin, iel va complètement évoluer et devenir Loki « Déesse des Histoires », son pouvoir s'accroît et iel a maintenant la capacité d'influencer les histoires et les récits, de remodeler son propre destin (afin de ne plus être « le méchant »), mais aussi les histoires de tous les personnages de l'omniverse, iel peut interagir avec les fils de chaque histoire.



[34]

Cet extrait nous montre Loki et Lorelei infiltrant Asgardia. Elle lui propose de se changer en mouche pour le faire, ce à quoi Loki répond qu'iel a des problèmes avec sa capacité à changer de forme : « Oh, je peux me changer en moi-même. Ce n'est pas un problème. Je peux me changer en n'importe quoi, du moment que c'est moi. » Iel illustre son propos en changeant son apparence physique, passant d'homme, à femme, puis à renard. Ce passage nous dévoile que les différentes apparences de Loki sont toujours Loki. Elles sont toutes son identité, qu'iel soit un homme, une femme – ou même un renard dans le cas présent.

Son identité de genre genderfluid est un élément central du personnage. Cette identité se trouve dans le spectre de la non-binarité, c'est lorsqu'une personne s'identifie à plusieurs genres différents et oscille entre ceux-là. Tout le long du comics Loki va plusieurs fois changer d'apparence, au début iel est très représenté·e avec un physique masculin et plus on avance plus on lae voit représenté·e avec un physique féminin, ou un entre deux. Tout comme les pronoms utilisés, au début c'est surtout « il », mais plus on avance dans l'histoire plus cela alterne avec le pronom « elle », mais la version originale anglaise va plus

[34] Extrait de la page 11 du numéro 5 de *Loki : Agent of Asgard*.

loin en utilisant aussi le pronom « *they* » comme pronom neutre pour parler de Loki et utilise aussi beaucoup moins de mots genrés de par la langue anglaise.



35



36

Dans cette première planche, Loki vient d'être exilé·e par la Mère de tout, l'actuelle reine d'Asgard. Loki se retrouve dans un monde entre les 10 royaumes, perdu·e et seul·e après avoir été rejeté·e de tous et manipulé·e par les personnes en qui iel avait confiance. Puis le dieu Odin apparaît sous ses yeux et qualifie Loki comme « Mon enfant qui est à la fois mon fils et ma fille », puis ajoute ensuite « Et je t'aime toujours ». Loki lui répond qu'iel ne peut l'aimer si iel le connaît bien, montrant le peu d'estime que Loki à envers ellui même, pensant toujours être un·e méchant·e.

L'astérisque dans l'encadrement dit, comme souvent dans les comics de super-héros, que ce passage fait écho à un autre comics. C'est un passage de *Original Sin – Thor & Loki : The Ten Realm*[37]. Dans cette deuxième planche, on voit qu'il y avait déjà à ce moment-là une volonté de présenter Loki comme genderfluid, bien que dans le comics, iel soit toujours représenté·e en tant que femme. Odin dit « Mon fils, ma fille et mon enfant qui est les deux » en parlant dans l'ordre de Thor, Angela, puis Loki. C'est le seul moment où il est

[35] Page 14, du numéro 11 de *Loki : Agent of Asgard.*
[36] Aaron, Ewing, Bianchi et Garbett, *Original Sin – Thor & Loki : The Ten Realm*, page 18.
[37] Aaron, Ewing, Bianchi et Garbett, *Original Sin – Thor & Loki : The Ten Realm.*

question de genderfluidité dans ce comics, mais cela permet d'annoncer *Agent d'Asgard* où cela devient un facteur important.



[38]

Cette double planche se passe lorsque Roi Loki brûle Loki, iel est ensuite transporté·e dans un « ailleurs » métaphorique « l'endroit où les Lokis vont toujours pour le dernier acte » et discute avec sa première version d'ellui (pas Roi Loki, mais l'originale) et sa version qui a été la plus bonne. La première lui dit que Loki ne peut être autre chose que le mal et ce que les autres attendent d'ellui : être l'antagoniste. La deuxième version est Kid Loki, il lui dit qu'il a essayé de devenir le bien, mais en est mort. Loki doit choisir entre devenir l'antagoniste Dieu des mensonges ou mourir à nouveau, suite à quoi iel s'interroge sur le fondement du mensonge et en conclut qu'un mensonge n'est qu'une histoire contée. Iel décide alors de prendre sa couronne et de choisir son destin en ignorant le dilemme qu'on lui proposait, de changer son histoire en faisant évoluer sa capacité à mentir, iel dit « Je décide qui je suis, et je ne resterai plus dans aucune boîte conçue pour moi. » Ce qui montre qu'iel refuse son destin tracé et de se bloquer dans une seule chose. Le gaufrier et la mise en page sont de travers, montrant la conscience de Loki pour l'histoire elle-même, iel prend son contrôle en choisissant son destin pour devenir la divinité des histoires. Le parallèle peut

[38] Page 10 et 11 du numéro 13 de *Loki : Agent of Asgard.*

être fait avec le fait de ne pas vouloir être bloqué·e dans un genre précis, ne pas être bloqué·e dans un rôle.



[39]

Cette planche se passe plusieurs mois après la transformation, iel avait disparu. Verity essaye d'en savoir plus sur son identité et son changement de Loki à la divinité des histoires. Iel lui explique que sa transformation l'a changé·e, iel n'est plus l'ancien Loki : « C'est le problème, avec les histoires… Pour avoir un sens. Il faut qu'elles finissent. Je ne peux pas être Loki éternellement. Mais pour l'instant je suis la divinité des histoires, ici et maintenant… et je n'obéis qu'à moi. » L'expression ne pas être Loki en plus de mettre en avant son changement, montre la scission entre les ancien·nes Loki au destin tracé et son libre arbitre. Iel dit être « pour l'instant » la divinité des histoires, car maintenant son futur est changeant, Loki peut devenir qui iel veut. La page se finit par « Je suis moi. Moi d'abord, et pour toujours », Loki est maintenant défini·e par sa nature changeante, iel est juste ellui dans tous ses changements et avec toutes ses anciennes et futures évolutions. Cette idée est

[39] Page 8 du numéro 14 de *Loki : Agent of Asgard.*

d'autant plus accentuée par le fait que pendant la conversation le personnage se change littéralement, à la fois en changeant de vêtements, mais surtout en passant d'une apparence masculine à une apparence féminine, faisant directement le lien entre son identité propre, ses nouvelles capacités et son genre fluide. La première case de la page suivante[40] nous montre Verity étonnée du changement physique de Loki, iel lui répond « Je ne vais pas me contenter de n'être qu'une chose, hein ? Je ne suis pas "déesse de certaines histoires"… », confirmant le lien entre l'identité changeante et fluide du personnage et son identité de divinité des histoires.

Donc l'exploration de l'identité genderfluid de Loki est un élément clé de son caractère en tant que divinité des histoires. Sa capacité à se présenter sous différentes formes de genre sert à illustrer la flexibilité des récits qu'iel peut maintenant manipuler. Cela va au-delà d'une simple représentation, devenant une métaphore puissante pour la diversité des histoires humaines et des identités de genre. Le lien entre l'identité genderfluid de Loki et son rôle en tant que déité des histoires offre une réflexion profonde sur la manière dont les récits influent et sont influencés par la diversité des identités humaines. C'est une interconnexion qui enrichit le personnage de Loki, qui représente une évolution, soulignant sa complexité et son penchant pour la manipulation des récits, en lien avec son statut de déité de la malice et du chaos.

Tout comme Loki redéfinit son identité à travers sa fluidité de genre et son rôle de déité du chaos, *One Piece* présente également des personnages dont les pouvoirs sont intrinsèquement liés à leur expression de genre. Là où Loki remet en question son image à travers l'univers des comics Marvel et évolue pour s'affranchir de son rôle propre de méchant·e, d'autres personnages utilisent leur fluidité et leurs pouvoirs non pas pour redéfinir leur propre identité, mais pour défier des structures politiques et militaires ancrées dans une réalité plus tangible.

[40] Extrait de la page 9, numéro 14 de *Loki : Agent of Asgard.*

1. B. b. Une affirmation de soi qui passe par un pouvoir : Quand le pouvoir devient un moyen de subversion des normes cis-hétérosexuelles.

Le rapport entre l'identité queer et le pouvoir des personnages de fiction soulève des enjeux profonds sur la construction des normes et leur remise en question. Certains personnages, à travers des capacités extraordinaires, vont au-delà d'une remise en question personnelle : leur pouvoir devient un outil de subversion, leur permettant d'affirmer une identité qui échappe aux classifications rigides imposées par leurs sociétés. En brisant ces normes, ces figures incarnent une résistance à l'ordre établi et une revendication de la liberté d'être soi-même.

L'affirmation de soi passe ici par un pouvoir qui dépasse la simple transformation corporelle. Il s'agit d'un mécanisme d'émancipation qui offre aux personnages un moyen de défier les structures oppressives et d'exister en dehors des cadres binaires imposés par leur environnement. Ces récits s'inscrivent dans une critique plus large des systèmes de domination qui imposent des normes rigides. En incarnant une transgression des limites fixées par la société, ces personnages remettent en cause la légitimité des institutions qui contrôlent et définissent les identités. Leur pouvoir devient ainsi une arme contre les structures hégémoniques qui imposent des hiérarchies et restreignent la liberté individuelle. À travers leur existence même, ils dénoncent les mécanismes de surveillance et de normalisation exercés par ces systèmes et offrent une alternative où l'identité est fluide et autodéterminée. Cette remise en question des normes dominantes ne se limite pas à une opposition symbolique : elle se traduit souvent par un affrontement direct avec les institutions qui cherchent à les contraindre, illustrant une lutte active pour la reconnaissance et l'affirmation de soi.

Dans cette perspective, l'analyse de personnages tels que Yamato et Emporio Ivankov dans *One Piece* et Nimona dans *Nimona* permet d'illustrer comment le pouvoir peut être intrinsèquement lié à l'identité de genre fluide. Ces figures, par leur capacité à remodeler leur apparence et à défier les institutions oppressives, incarnent des formes de transgression

et de résistance. Leur étude met en lumière la manière dont la fiction peut proposer des modèles d'émancipation à travers des personnages qui refusent de se conformer aux attentes sociales et politiques de leur monde.

One Piece : une révolution par le genre

Le personnage de Yamato dans *One Piece* soulève également des problématiques complexes liées à la construction du genre et à sa performativité dans les récits de *fantasy*. Si Yamato affirme explicitement être un homme, son identité ne repose pas sur un processus médical ou une transformation physique, Yamato garde une apparence considérée comme féminine, montrant déjà que le genre est une construction sociale et que la transidentité passe par ce lien social et n'a pas forcément besoin d'être médicale et physique. Son identité s'établit sur une identification morale à Kozuki Oden. Ce geste n'est pas un simple mimétisme ; il constitue un acte de narration identitaire, une réécriture queer d'un archétype héroïque traditionnel, voire de la figure du modèle que l'on retrouve très souvent dans les mangas. Oden, en tant que figure de liberté et de refus de l'ordre établi, devient un modèle qui dépasse l'assignation : il incarne une posture de dissidence. En choisissant de devenir Oden, Yamato ne se contente pas d'admirer une figure masculine, il s'inscrit dans une lignée idéologique qui fait de lui un sujet politique. Cette logique rejoint directement la pensée de Judith Butler déjà vu précédemment : le genre n'est pas une essence, mais un acte répété, une mise en scène sociale. Ce n'est pas le corps qui dicte l'identité, mais le récit que l'on construit autour de soi. Et c'est précisément ce que fait Yamato : écrire une autre histoire à partir d'un autre modèle.

Cette identification fonctionne comme une appropriation queer de l'archétype du modèle : là où le modèle héroïque classique est transmis par la filiation ou l'héritage légitime, Yamato construit son identité à travers un lien symbolique, non reconnu par la lignée patriarcale. Oden devient une alternative à l'héritage du père de Yamato, Kaido, figure de domination impériale, rigide, oppressive. L'opposition entre les deux hommes est moins une guerre de force qu'un affrontement de visions du monde. En ce sens, l'acte de Yamato

est profondément subversif : il choisit de rejeter l'héritage biologique, l'autorité paternelle, et le rôle imposé pour revendiquer une autre manière d'exister.



[41]

Cette dynamique est particulièrement manifeste dans cette planche où Yamato apparaît de manière théâtrale, affirmant son intention d'« ouvrir ce pays » et de « se battre aux côtés » de Luffy. La mise en scène visuelle de cette déclaration montre le corps de Yamato qui occupe presque toute la largeur de la case principale, dans une posture d'affirmation conquérante : bras levé, masse en main, regard direct. L'ampleur des accessoires (notamment les chaînes brisées autour des poignets) et la perspective légèrement en contre-plongée confèrent au personnage une aura de puissance et de rébellion, mais aussi une certaine solennité.

Cette composition visuelle participe à la performativité de Yamato : le dessin lui-même devient une scène où s'exprime une identité choisie. Le contraste entre le corps

[41] Eiichiro Oda, *One Piece – T 97*, Chapitre 984, Boulogne-Billancourt, Glénat, 2020.

codifié comme féminin et l'attitude martiale, virile, soulignée par la prise de parole affirmée, déstabilise les catégories binaires du genre. Ce choix graphique renforce l'idée que le genre n'est pas fixé dans le corps, mais mis en jeu à travers l'acte, le regard, la narration.

Lorsque Yamato proclame : « Oden Kozuki était un homme, pas vrai ?! Donc je suis devenu un homme !! », il ne s'agit pas d'une imitation superficielle mais bien d'un geste de réappropriation symbolique. Ce moment de révélation agit comme un acte de narration identitaire : le « devenir homme » est ici un projet éthique et politique, un refus des rôles imposés et une volonté de se situer dans une autre lignée. Cet héritage, marqué par la volonté plutôt que par le sang, est souligné par le contrechamp émotionnel de Luffy, qui interroge cette déclaration, puis l'accepte sans détour dans la planche suivante – preuve d'une reconnaissance sociale de cette identité.

On notera toutefois que l'encadré de présentation persiste à genrer Yamato au féminin en le désignant comme la « fille de Kaido », révélant ainsi les limites du cadre éditorial à reconnaître pleinement la déclaration du personnage.



[42]

[42] Eiichiro Oda, *One Piece – T 104*, Chapitre 1052, Boulogne-Billancourt, Glénat, 2023.

Dans cette scène de bain, le fait que Yamato soit dans le bain des hommes est un prolongement visuel et narratif de son identité affirmée. Aucun personnage ne remet en question sa présence dans cet espace genré : au contraire, elle est pleinement intégrée à la dynamique collective, dans une atmosphère de camaraderie. Ce choix graphique renforce l'idée que l'identité de Yamato n'est pas simplement tolérée, mais socialement validée au sein du groupe.

L'œuvre donne une reconnaissance implicite du genre à travers l'espace et la corporalité. Le bain, lieu hautement codé dans la culture japonaise, devient ici un espace de légitimation : c'est en partageant la nudité, le relâchement, la joie collective que Yamato affirme son appartenance.

Ce choix de mise en scène confirme l'approche sociale de la transidentité dans le récit : être un homme, pour Yamato, ne relève pas d'une transition corporelle, mais d'une transition sociale, ancrée dans les liens, les espaces partagés, et les actes.



[43]

Le rejet de Kaido envers Yamato n'est d'ailleurs pas dirigé contre la transidentité de celui-ci. On voit dans cet extrait qu'il accepte de le genrer au masculin. Jamais il ne remet en

[43] Eiichiro Oda, One Piece – T 98, *Chapitre 985*, Boulogne-Billancourt, Glénat, 2021.

question sa masculinité. Ce qui dérange profondément Kaido, c'est le fait que son fils ait choisi comme modèle son ennemi politique, celui qui représente tout ce qu'il combat : l'honneur, la liberté, la rébellion. Le conflit autour de l'identité de Yamato n'est pas simplement une question de genre : il s'agit d'un refus symbolique d'hériter d'un pouvoir autoritaire, d'un nom, d'un destin. C'est un choix d'incarnation idéologique à travers une figure queer du héros.

Ce positionnement illustre la « performativité du genre » : l'identité ne précède pas l'acte, elle en résulte. Yamato devient un homme en mimétisme avec sa figure modèle, pas par conformité à un corps ou à une norme. C'est précisément ce qui rend son traitement si rare dans une œuvre aussi grand public : la transidentité n'y est pas expliquée, pathologisée, ou mise en scène comme une transition spectaculaire, elle est socialement acceptée comme une évidence, parce qu'elle est incarnée avec sincérité, constance et conviction.

One Piece possède d'autres personnages intéressants qui regroupent cet aspect queer et défie le pouvoir mis en place, on retrouve cette idée aussi chez Emporio Ivankov.

Dans le monde de *One Piece* il existe différents fruits que l'on nomme « fruits du démon », ils permettent à ceux qui les mangent de gagner un pouvoir. Chaque fruit possède un pouvoir distinct et il n'y a qu'un porteur du pouvoir à la fois. Si un fruit est mangé, il faut attendre la mort du porteur pour qu'un autre apparaisse. Donc chaque personnage ayant mangé un fruit du démon possède un pouvoir unique, mais en contrepartie ils perdent la capacité de nager et sont affaiblis par l'eau de mer, dans un monde qui en est recouvert. Il y a beaucoup de personnages secondaires queers intéressants dans cette œuvre, mais il y en a deux qui sont vraiment pertinents au regard de leurs liens entre leurs pouvoirs et leurs identités queers.

Emporio Ivankov est la reine du royaume insulaire (« *Queendom* » en anglais) de *Kamabakka* qui peut être traduit du japonais par « rempli de travesti ». Les habitant·es nommé·es les « Okamas » (traduis par le terme « Queers » en anglais) viennent habiter sur cette île, il est dit que l'île accueille « ceux qui ont un cœur de jeune fille ». L'île a une

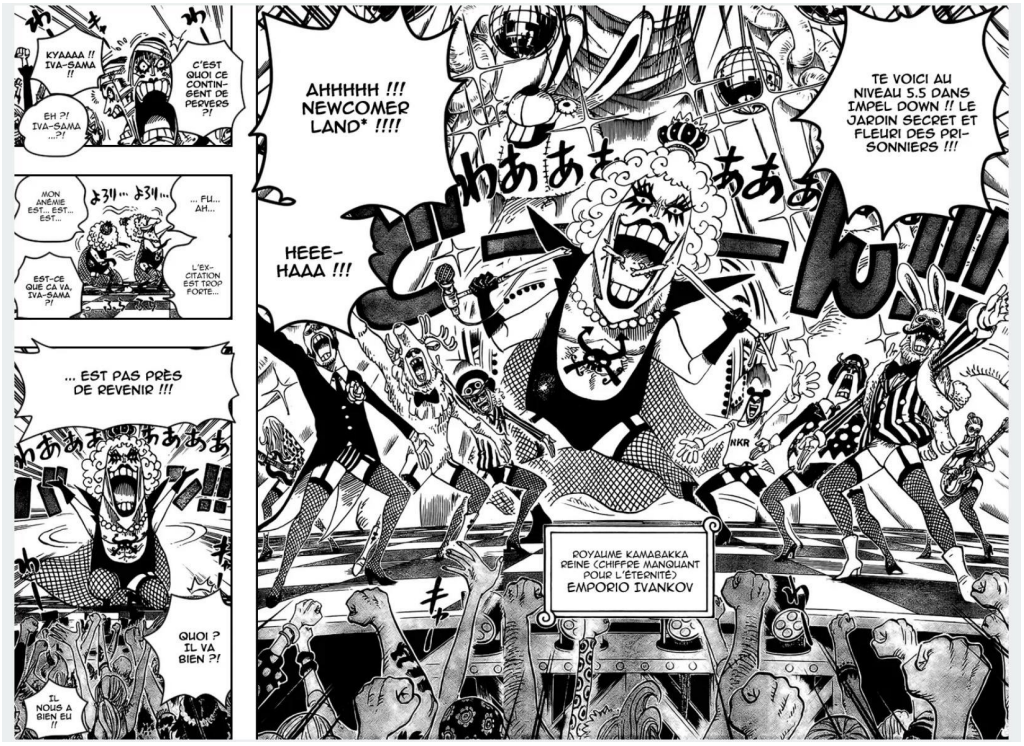
fonction de *safe space*[44] pour les femmes trans et autres personnes qui veulent vivre en dehors des stéréotypes de genre. Les habitant·es surnomment Ivankov « Lae Faiseur·euse de rêve », Ivankov est un personnage genderfluid. Son physique est inspiré des stéréotypes de la dragqueen. Iel a mangé le « Fruit des Hormones », ce fruit lui permet de pouvoir changer le sexe des personnes et de soigner. Ivankov l'utilise ainsi sur les personnages trans, mais également sur ellui-même afin de pouvoir changer de genre selon son bon vouloir ainsi les personnages s'adressent à Ivankov en utilisant différents pronoms selon l'utilisation de son pouvoir.

La politique de l'univers est régie par un gouvernement mondial. Ce gouvernement utilise la Marine dans le but de garder l'ordre sur les eaux, la militarisation est un des fondements du gouvernement. Le climat de violence et de contrôle est très présent, on retrouve beaucoup de chasseurs de primes. La Marine est principalement constituée d'hommes, dont la hiérarchie et le physique sont très réglementés par les uniformes.

En parallèle du gouvernement mondial et de la Marine, il existe l'Armée Révolutionnaire. C'est un mouvement et une organisation militaire indépendante qui s'oppose au gouvernement mondial. Elle est dirigée par Monkey D. Dragon. Ivankov est lae commandant·e de l'Armée G. Plus tard dans l'histoire, le *queendom* d'Ivankov devient le QG principal de l'Armée Révolutionnaire.

Lorsque le personnage d'Ivankov est introduit dans le manga, du chapitre 537[45] au chapitre 539 durant l'arc d'Impel Down, Ivankov est représenté·e de façon flamboyante. On peut voir dans la double page suivante :

[44] un espace sûr pour les personnes d'une catégorie discriminée
[45] Eiichiro Oda, One Piece – T 54, Boulogne-Billancourt, Glénat, 2009.



[46]

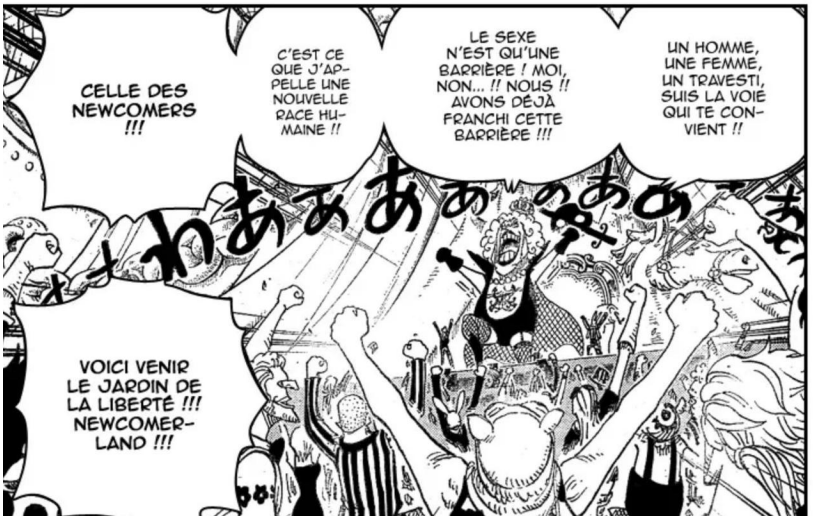
Ivankov a un design très excentrique clairement inspiré des codes des *dragqueens*[47]. Sa tenue, son maquillage et ses cheveux montrent des inspirations du Dr Frank N Furter, une *dragqueen* et l'antagoniste principal de la comédie musicale *The Rocky Horror Picture Show*. ci la ressemblance se fait plus avec Tim Curry, l'acteur de l'adaptation en film[48], faisant directement référence à une œuvre importante de la culture queer. Pour montrer son statut de souverain·e, iel porte une couronne de roi superposée avec une couronne de reine, montrant la fluidité de son genre. Son design reflète sa personnalité vibrante et décalée, non conforme aux normes de genres, iel porte des vêtements très extravagants et colorés et fait des poses théâtrales, cela contribue à la représentation de son identité queer.

On voit que les autres personnages autour d'Ivankov, qui sont aussi des révolutionnaires, portent également des tenues extravagantes, portant des bas en résilles, des coiffes d'animaux, montrant la marginalité du groupe en décalage avec les uniformes de la Marine.

[46] Extrait du chapitre 537 du tome 54 de *One Piece.*

[47] Artiste, souvent un homme, qui incarne un personnage féminin, en recourant notamment à un maquillage élaboré, au port de tenues extravagantes ainsi qu'à l'adoption d'une gestuelle et de comportements des archétypes féminin pour jouer avec les codes de genre.

[48] Jim Sharman, *The Rocky Horror Picture Show*, 20th Century Fox, 1975.



[49]

Sur cette case, on voit Ivankov, accompagné·e de révolutionnaires. Ivankov fait un discours avec passion pour entraîner les révolutionnaires, cela sert aussi de présentation pour le lecteur qui découvre les révolutionnaires. Ivankov montre clairement par ce discours que son but, et de celleux qui lae soutiennent, est de transcender le genre. Iel met en avant que le sexe et le genre ne sont que des constructions sociales et qu'iels s'en sont afranchi·es. Son but est de partager son idée pour supprimer cette construction sociale. Dans l'histoire des mouvements queers, la destruction du genre est un des idéaux les plus importants, mettant en avant les problèmes de cette injonction sociale. Son but n'est donc pas de simplement aider à faire transitionner les personnes, mais de carrément détruire la notion de genre qu'il n'existe plus de distinction entre les personnes liées à cela, ni de norme préétablie.

Le dessin met Ivankov au centre, en position dominante, les bras grands ouverts dans une posture théâtrale qui renforce l'intensité de son discours. Son expression exagérée, typique du style d'Oda, traduit une énergie débordante. Autour d'ellui, les révolutionnaires lèvent les poings et crient, exprimant leur ferveur et illustrant une communauté unie dans la lutte contre les normes. Leurs apparences variées, mélange de styles et de morphologies, renforcent l'idée d'un rejet des conventions. En arrière-plan, les rideaux et le symbole du crâne évoquent à la fois une mise en scène révolutionnaire et un esprit de liberté. Cette composition dynamique appuie le message d'Ivankov : un appel à la destruction des normes de genre dans une ambiance de soulèvement collectif.

[49] Extrait du chapitre 537 du tome 54 de *One Piece.*

Ivankov incarne une figure de subversion où pouvoir et identité s'entremêlent pour défier les normes imposées par la société. Son apparence, son discours et son influence sur son entourage font d'ellui un symbole vivant de la transgression des cadres binaires du genre. En manipulant la perception du genre et en revendiquant une liberté totale d'identité, iel illustre la lutte contre les structures oppressives du gouvernement et de la Marine.

De même, Nimona incarne une forme de liberté en défiant les attentes sociales. Sa capacité à changer d'apparence et à ajuster son genre à volonté s'inscrit dans une logique similaire : celle de l'affirmation de soi à travers un pouvoir qui brise les normes. Ces personnages, tout comme Ivankov, représentent des formes de résistance contre les constructions sociales liées au genre, où leurs pouvoirs ne se limitent pas à une simple métamorphose, mais sont intrinsèquement liés à leur identité de genre fluide.

Nimona : la lutte pour la liberté et l'acceptation de soi

Il y a des aspects semblables également dans la bande dessinée *Nimona*[50]. Nimona est représentée comme une jeune fille, mais nous découvrons petit à petit qu'elle n'est pas une simple jeune fille à travers son pouvoir de métamorphose. Au fil de la bande dessinée, son histoire se révèle : nous apprenons que ses pouvoirs sont beaucoup plus puissants qu'elle ne le laisse paraître, elle peut régénérer ses cellules à l'infini très rapidement et sous la forme qu'elle le souhaite. Elle n'est pas seulement métamorphe, mais aussi immortelle et ses changements physiques fluctuent avec ses émotions. Bien qu'elle soit représentée comme une jeune fille, elle défie les codes de genre avec son allure punk et son crâne rasé, elle pourrait être reconnue comme genderfluid.

Nimona et Ballister sont tous·tes deux rejeté·es par l'Institut, mais leur manière de réagir face à cette exclusion diffère. Iels embrassent pleinement le statut de méchant·e, mais

[50] ND Stevenson, *Nimona*, Dargaud, Paris, 2015.

Nimona revendique le chaos, alors que Ballister cherche à résister tout en conservant une forme de morale. Leur opposition met en lumière deux visions distinctes de la lutte contre l'oppression.

Le lien entre le genre de Nimona, ses pouvoirs et les discriminations qu'elle subit est d'autant plus exploré dans l'adaptation cinématographique, où elle affirme clairement qu'elle n'est pas une petite fille, mais qu'elle veut qu'on la voie seulement comme « Nimona » et rien d'autre.

Loki et Nimona sont tous·tes les deux des personnages dont la caractéristique est d'être imprévisible. Ce sont des figures liées au chaos et à l'absence de règles, c'est pourquoi leur identité fluide est un aspect central de leur caractérisation : iels sont imprévisibles jusque dans leur essence, et leur pouvoir reflète cette instabilité. Tout comme Ivankov avec la Marine, Nimona a pour but de détruire l'Institut et son influence néfaste. Son style punk est politique, tout comme l'est celui d'Ivankov et des révolutionnaires, qui s'opposent aux normes imposées.



[51]

Sur cette page, on voit clairement comment les personnages autour de Nimona perçoivent son pouvoir comme quelque chose d'anormal et potentiellement dangereux. La

[51] Page 196 de *Nimona*.

scène joue sur des contrastes marqués : les couleurs criardes du jaune électrique et les onomatopées agressives, comme si elle dépassait les limites du compréhensible pour les scientifiques.

Les dialogues insistent sur la perte de contrôle face à quelque chose qui échappe aux cadres établis. Un des scientifiques explique que Nimona ne se contente pas de modifier son apparence : elle se reconstruit entièrement à chaque transformation, ce qui rejoint l'idée que son identité est fluide et insaisissable. Elle n'est pas juste une « petite fille » qui change de forme, elle est autre chose, quelque chose qui ne rentre dans aucune case.

Enfin, la réaction de la Directrice montre sa volonté de s'approprier ce qui lui échappe, elle parle du « potentiel d'usage » de Nimona, sous-entendant une récupération de son pouvoir par l'Institut. Elle rejette Nimona par peur du pouvoir qu'elle représente et de la menace qu'elle incarne, mais n'hésite pourtant pas à vouloir exploiter cette même puissance à son profit. Ça fait directement écho à la manière dont l'Institut cherche à la contenir et à la contrôler, tout comme la Marine face à Ivankov et aux révolutionnaires. Nimona, comme Ivankov, est une menace pour ces institutions parce qu'elle remet en question les normes qu'elles imposent.



52

[52] Page 200 de *Nimona*.

Cette planche illustre parfaitement le rejet et la peur que l'Institut éprouve envers Nimona en raison de son pouvoir et de son identité insaisissable. On y voit la Directrice tenter de définir Nimona selon ses propres termes en cherchant à savoir qui l'a « créée », comme si elle ne pouvait pas exister naturellement. Lorsqu'elle affirme être née ainsi, cela remet en question les normes établies par l'Institut, qui répond immédiatement par la menace et la violence. De plus, le qualificatif d'« abomination » souligne la manière dont Nimona est perçue comme une entité hors norme et dangereuse, justifiant ainsi son oppression. Cette scène renforce l'idée que son identité – et par extension son genre fluide et son chaos inhérent – défie les systèmes de pouvoir en place, qui ne peuvent ni la catégoriser ni la contrôler.

Au-delà de la question du genre, cette scène peut résonner avec les expériences des personnes intersexes[53], dont l'existence remet en cause les normes strictes du genre et du corps imposées par la société. Comme Nimona, les personnes intersexes sont souvent confrontées à une volonté de classification forcée, voire de correction par des mutilations[54] génitales, car leur identité et leur corporalité échappent aux cadres traditionnels. L'Institut, en cherchant à définir l'origine de Nimona et en la qualifiant d'« abomination », reflète la manière dont les corps intersexes sont pathologisés et contrôlés. Nimona revendique son droit à exister tel qu'elle est, sans justification ni altération, un combat qui fait écho à la lutte pour la reconnaissance et l'autonomie des personnes intersexes face aux normes binaires oppressives.

[53] L'intersexuation désigne l'ensemble des situations dans lesquelles une personne naît avec des caractéristiques sexuelles (chromosomes, organes génitaux, hormones, etc.) qui ne correspondent pas strictement aux définitions médicales traditionnelles de « masculin » ou « féminin ».

[54] Sophie Boutboul, « Intersexes : des enfants subissent des interventions chirurgicales visant à les "normaliser" ». *Amnesty International France*, 30 juin 2019, https://www.amnesty.fr/chronique/intersexe-genre-operation-discrimination.



202

55

Cette planche illustre la manière dont Nimona intègre et revendique l'image du monstre qui lui est imposée. Face à une société qui la considère comme une aberration, elle reprend ce stigmate et le retourne contre ses oppresseurs en assumant une posture menaçante. Son sourire carnassier et son changement physique accentuent son imprévisibilité et son lien avec le chaos, renforçant l'idée qu'elle ne peut être contenue dans des catégories fixes. Nimona illustre ici la réappropriation du rejet comme un acte de résistance : plutôt que de chercher à se conformer, elle choisit d'incarner le monstre que l'on projette sur elle, dénonçant ainsi la violence du système qui l'a exclue.

Si Nimona revendique pleinement l'image du monstre que l'on projette sur elle, Ballister, lui, adopte une approche plus nuancée. Rejeté lui aussi par l'Institut, il refuse pourtant d'embrasser totalement le chaos. Là où Nimona transforme son exclusion en une arme contre ses oppresseurs, Ballister cherche à prouver qu'un changement est possible sans tout détruire. Leur opposition souligne deux manières distinctes de lutter contre un système oppressif : la confrontation radicale ou la réforme progressive.

[55] Extrait de la page 202 de *Nimona.*





56 57

Dans ces planches, Nimona expose son idée de plan, puis les deux personnages discutent de leurs visions différentes sur la punition de l'institut. Ballister est ancré dans un respect fondamental des codes. Bien qu'il soit considéré comme un « super-vilain », il reste attaché à certaines règles et limites, y compris dans sa manière d'agir contre l'institut. Sa volonté de « donner une leçon » plutôt que de détruire l'institut reflète son désir de ne pas sombrer totalement dans l'anarchie. Il insiste pour éviter les actions violentes qui pourraient blesser des innocents, même en s'opposant à Nimona. Il tente de maintenir une image « rationnelle » et disciplinée. Sa manière de combattre l'institut reflète une tentative de coexistence avec les structures existantes, même si elles sont imparfaites. Cela correspond à une vision plus modérée, où l'objectif est de rendre les institutions plus inclusives sans les détruire complètement.

Nimona, à l'inverse, incarne une approche radicale, anarchiste et débridée. Elle rejette complètement les règles et les structures, qu'elles soient sociales, institutionnelles ou personnelles. Le dessin de la case où elle donne son plan paraît griffonné par elle-même. Nimona dit à Ballister : « Je croyais que c'était l'intérêt d'être un méchant ! De ne pas avoir à suivre les règles ! ». Cette phrase résume son attitude envers le pouvoir et les normes.

[56] Page 8 de *Nimona*.
[57] Page 10 de *Nimona*.

Contrairement à Ballister, elle ne cherche pas à jouer selon les règles du jeu, mais à les renverser complètement. Nimona refuse catégoriquement les compromis. Pour elle, la seule façon de faire face à l'oppression est de la détruire complètement. Cette vision radicale est liée à une rébellion totale contre les normes, qu'elles soient institutionnelles, sociales ou genrées.



242

58

Cette scène représente la confrontation finale entre Ballister et Nimona, illustrant leur opposition idéologique à travers un contraste visuel fort : Nimona scindée en deux – une partie petite fille et une sous sa forme de dragon qui protège l'autre – occupe une place massive, son corps noir et ses flammes menaçantes évoquant le chaos. Face à elle, Ballister semble minuscule et isolé, entouré de teintes verdâtres inquiétantes qui soulignent sa vulnérabilité.

Le cadrage et l'expression des personnages renforcent la tension du dialogue. Ballister garde une posture droite, mais son regard se fait plus incertain, tandis que Nimona, dont la gueule béante et les yeux brillants la privent d'expression humaine, incarne une force brute et indomptable. Son accusation finale « Et malgré tout, vous vous êtes rangé de leur côté » est amplifiée par son regard perçant, mettant en lumière la rupture entre eux.

Cette scène illustre la divergence profonde de leurs visions : Ballister cherche encore un équilibre entre justice et rébellion, tandis que Nimona, refusant d'être sauvée ou

[58] Extrait de la page 242 de *Nimona.*

comprise, s'approprie pleinement son statut de monstre. Son apparence gigantesque et sauvage matérialise son rejet absolu des normes et de l'institution.

Nimona ne se contente pas de s'opposer à l'institut en tant que structure politique, elle s'attaque aussi symboliquement aux normes de genre. Son pouvoir, lié à ses émotions et à sa capacité de transformation, illustre une identité fluide qui échappe à toute tentative de catégorisation. En voulant détruire l'institut, Nimona cherche à éradiquer les systèmes oppressifs qui tentent de contrôler et de normer ce qui est considéré comme acceptable ou non, y compris en matière de genre et d'identité.

Au fil de l'histoire, la relation entre Ballister et Nimona évolue, tout comme leurs approches respectives : Ballister, influencé par Nimona, commence à remettre en question ses propres limites et sa croyance des règles. Nimona, de son côté, est humanisée par son lien avec Ballister, qui la pousse à comprendre que certaines règles peuvent protéger ceux qu'elle aime. Ce dialogue entre deux approches opposées enrichit le récit et montre que la lutte queer peut prendre de nombreuses formes, chacune ayant sa valeur et ses limites.

Donc, *Nimona* utilise ces deux personnages pour explorer les tensions entre réformisme et anarchisme dans les luttes queers, tout en illustrant la complexité de l'acceptation de soi face à des institutions oppressives.

Yamato, Ivankov et Nimona partagent un rejet des institutions oppressives. Ivankov défie la Marine et ses normes strictes, notamment en matière de genre, en prônant la liberté d'identité. De son côté, Nimona se rebelle contre l'Institut, une organisation autoritaire qui impose des règles rigides, notamment sur l'identité et le comportement. Tous deux utilisent leur pouvoir pour déconstruire les normes et structures de pouvoir, incarnant des figures de subversion qui refusent de se conformer à des attentes fixées par la société. Leur rébellion symbolise la lutte pour la liberté d'expression et l'acceptation de soi.

Donc la symbiose entre l'identité queer et le statut surnaturel, divin ou narratif des personnages dans ces œuvres crée une profonde interconnexion entre pouvoir et identité. Des personnages comme Loki, Ivankov et Nimona incarnent des figures dont les pouvoirs métamorphiques et surnaturels ne sont pas seulement des outils de transformation, mais des métaphores de leur identité fluide et subversive. À travers leurs luttes contre les normes sociales et de genre, iels réaffirment l'idée que l'identité queer ne se limite pas à une caractéristique secondaire, mais est intrinsèquement liée à leur essence même. Ces récits soulignent l'importance de dépasser les frontières et de redéfinir les rôles imposés, offrant ainsi une vision libératrice et inclusive des identités de genre et sexuelles.

Alors que nous avons vu comment les personnages queers utilisent leurs pouvoirs et leurs statuts pour déstabiliser les normes de genre et de société, il est essentiel de se pencher maintenant sur la manière dont le *worldbuilding* de ces univers influe sur l'acceptation de ces identités.

c) L'Acceptation queer dans le *Worldbuilding* : Dans quelle mesure les univers de *fantasy* peuvent-ils proposer des alternatives à l'hétéronormativité ?

Le *worldbuilding* est la création d'un univers fictif cohérent et détaillé, incluant ses cultures, lois, géographies et histoires, pour rendre une œuvre plus immersive et crédible. En tant qu'outil narratif dans les univers de *fantasy*, il joue un rôle déterminant dans la manière dont les identités queers sont représentées et acceptées. À travers des mondes imaginaires, ces récits peuvent déconstruire ou amplifier les normes sociales contemporaines, en offrant des espaces où l'inclusivité ou la marginalisation des identités queers deviennent des enjeux essentiels. Dès lors, une question fondamentale se pose : *comment le worldbuilding façonne-t-il l'acceptation ou la marginalisation des identités queers, et dans quelle mesure ces constructions imaginaires permettent-elles de refléter, déconstruire ou transcender les normes sociales dominantes ? Le choix d'un monde inclusif*

est-il une démarche utopique, visant à créer un espace idéal pour ces identités, ou une stratégie narrative permettant de traiter des thématiques plus larges ? En explorant des œuvres telles que *La Légende de Korra*, *Nimona*, *Prince Captif*, *Les Fleurs les plus Dangereuses n'ont pas d'Épines* et *Gradalis,* nous interrogerons dans quelle mesure les univers de *fantasy* agissent comme des miroirs ou des amplificateurs des structures sociales réelles, et comment ces récits participent à la réflexion sur l'acceptation queer ou non dans des contextes imaginaires.

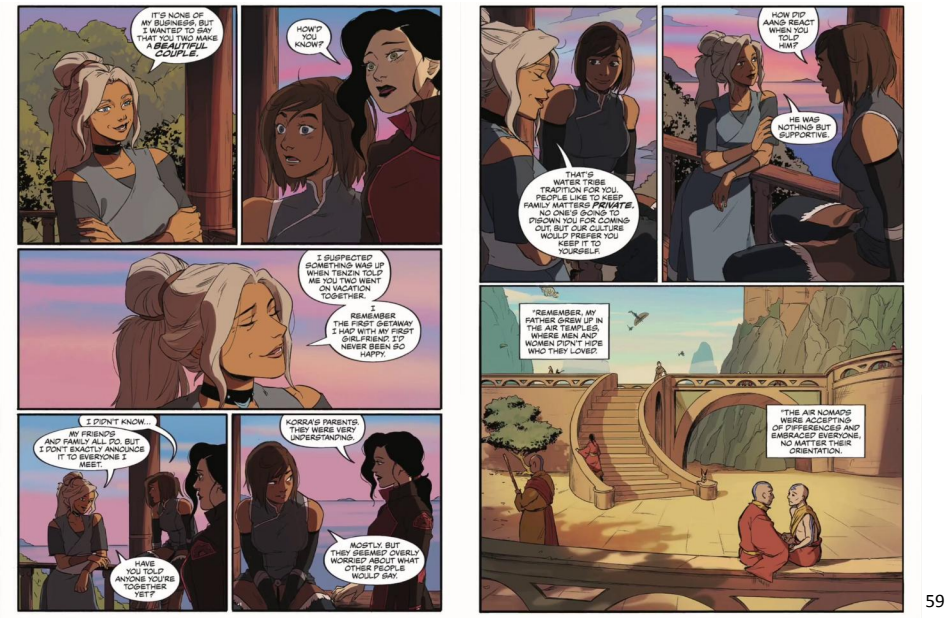
1. C. a. Les *worldbuilding* qui s'inspirent du réel

Dans certains univers de *fantasy*, les discriminations queerphobes issues du monde réel prennent une dimension différente, mais toujours bien présente. Ces récits, souvent ancrés dans des mondes imaginaires, amplifient ou transforment les oppressions qu'on retrouve dans notre société, les mettant en scène de manière symbolique ou métaphorique. La *fantasy*, en tant que genre, offre un espace pour interroger les mécanismes de pouvoir et d'exclusion, en se permettant de déconstruire les normes sociales et les systèmes de croyances. En donnant vie à des sociétés où les rapports de force, les structures religieuses et politiques, et les dynamiques de genre sont au cœur de l'intrigue, ces œuvres offrent un miroir déformant, mais éclairant des injustices du monde réel. Comment la *fantasy* met-elle en scène ces discriminations ? Quelles mécaniques narratives et symboliques sont utilisées pour les représenter ?

Des œuvres telles que *La Légende de Korra* et *Nimona*, représentent comment ces récits parviennent à la fois à dépeindre la réalité de l'oppression, sans pour autant réduire la complexité de leurs enjeux.

Korra : queerphobie comme héritage colonialiste

Dans *La Légende de Korra*, le *worldbuilding* s'étend aux représentations des relations queers et à la diversité des perceptions culturelles des sexualités. Le comics explore comment différentes sociétés au sein de son univers abordent les identités de genre et les orientations sexuelles, offrant ainsi une réflexion sur l'acceptation et la marginalisation des relations non hétéronormées.



59

Dans cette séquence, nous apprenons que Kya (la fille de l'ancienne incarnation de l'avatar Aang) est aussi *sapphic*[60]. Korra lui demande comment avait réagi Aang à l'époque, elle révèle alors que la nation des nomades de l'air dont faisait partie Aang acceptait totalement les différents types de sexualités. La nation du feu également, avant le règne de Sozin (l'ancien empereur de la nation à l'origine de la guerre de Cent Ans) qui a criminalisé les relations queers. Kya explique que l'Avatar de cette période, Kyoshi, qui est l'une des incarnations les plus reconnues, était aussi bisexuelle et qu'elle n'a pas réussi à arrêter Sozin.

[59] Pages 50 et 51 de *La Légende de Korra – 1. Guerres de Territoires.*

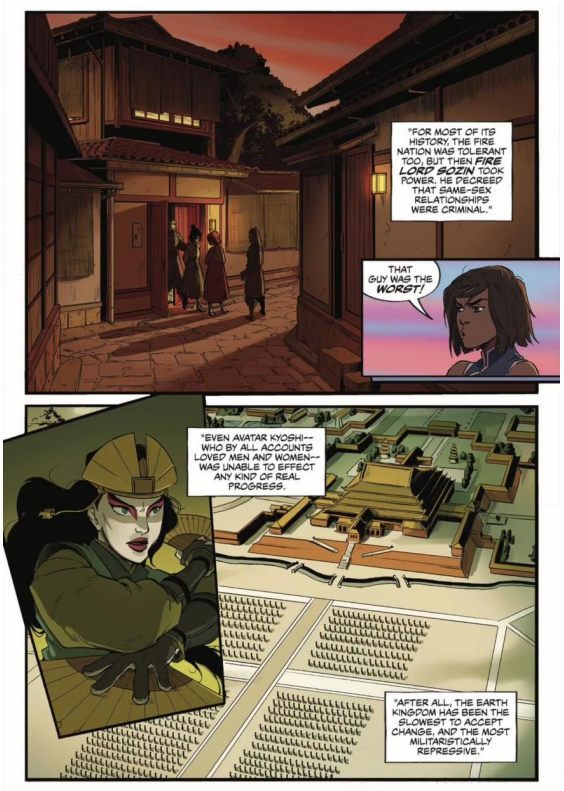
[60] Argot anglais : Une femme ou personne non-binaire (sur le spectre féminin) qui aime les femmes et personne du spectre feminin. Exemple : les femmes lesbiennes et bisexuelles sont *sapphics*.

Le décor dans le fond nous montre un coucher de soleil et met en avant les couleurs rose, violet et bleu. Comme avec *Spiderman* et le drapeau de la fierté transgenre, ces couleurs font écho au drapeau de la fierté bisexuelle.

[61]

Les couleurs des drapeaux queers sont souvent utilisées dans les discothèques LGBTQIA+, ce phénomène a par la suite était repris dans le cinéma, particulièrement avec le drapeau bisexuel, pour les séries, films ou clips qui mettent en avant des personnages bisexuels. Ce phénomène nommé le *bi-lightning* est encore un sujet à débat dans certaines œuvres dans lesquelles ce ne sont que des spéculations, mais il a par la suite été beaucoup utilisé pour des œuvres avec des scènes explicitement queers comme *Heartstoppe* ou encore *Black Mirror*.

[61] Michael Page, *Drapeau de la fierté bisexuelle*, 1998.



62

La page suivante nous montre des soldats de la nation du feu arrêtant un couple de deux femmes. L'une porte des vêtements de la nation du feu, l'autre de la nation de la terre, ils les sortent de leur maison. Celle-ci est typique de l'architecture de la nation de la Terre qui est à ce moment-là de l'histoire colonisée par la nation du feu. Montrant directement la chasse aux personnes queers ainsi que la colonisation causée par l'empire tyrannique de la nation du feu. C'est suivi d'une case où l'on voit l'avatar Kyoshi dans sa tenue de combat, les sourcils froncés, prête à se battre sur une case du palais de la nation du feu devant lequel semblent rassemblés les soldats du feu.

Cette scène peut faire le parallèle avec l'homophobie comme héritage de la colonisation. La queerphobie dans de nombreuses régions du monde est enracinée dans l'héritage colonial. Avant la colonisation, plusieurs cultures dans des zones comme l'Afrique, les Amériques ou l'Asie avaient des conceptions fluides et souvent inclusives du genre et de la sexualité, intégrant des identités de genres variées et des relations homosexuelles dans leurs sociétés. Les puissances coloniales, en particulier européennes, ont imposé des systèmes juridiques et religieux strictement binaires et hétéronormatifs, limitant l'homosexualité et les identités de genre non conformes comme immorales, illégales ou

[62] Page 52 de *La Légende de Korra – 1. Guerres de Territoires.*

contre nature. Ces normes coloniales se sont ancrées dans les lois et les mentalités, laissant un héritage juridique et culturel qui persiste dans beaucoup de sociétés postcoloniales. Même après la décolonisation, beaucoup de ces lois anti-LGBTQ+ restent en vigueur, et les préjugés introduits se sont perpétués au sein de certaines cultures locales, consolidant la queerphobie comme une norme importée[63].

Nimona : rejet institutionnel ou personnel ?

On a vu précédemment que l'univers de *Nimona* ne tolère pas les identités queers. Si Nimona est rejetée avant tout pour ses pouvoirs, son imprévisibilité et son identité fluide renforcent cette marginalisation. Ballister, quant à lui, est directement exclu en raison de sa sexualité : déchu de son statut de chevalier et de héros, il est relégué au rôle de « vilain » par l'institution qui refuse de le voir autrement.



64

[63] Seelow Soren, « Les lois homophobes sont souvent l'héritage de la colonisation. » *Le Monde,* 19 décembre 2008.

[64] Extrait des pages 16 et 17 de *Nimona*.

Cette séquence est le premier combat entre Ambrosius et Ballister suite à l'arrivée de Nimona au début de l'histoire. Durant la séquence Ballister est plus intéressé de partir pour surveiller Nimona, mais Ambrosius ne cesse d'interférer en voulant se battre, il est clair que le personnage s'amuse et n'a pas vraiment pour but d'arrêter les « vilains », il veut simplement se battre avec Ballister comme il a l'air d'en avoir l'habitude. C'est comme si les personnages n'étaient pas vraiment ennemis et gardaient cette façade devant les autres. Ambrosius a même l'air de *flirter* avec son « ennemi ». Ce n'est qu'à la fin avec l'alerte d'autodestruction causée par Nimona que Ambrosius comprend le sérieux de la situation et dit « Les choses ne sont pas censées se dérouler ainsi… »[65] accentuant cette idée de routine. Dans la séquence d'après, les deux personnages s'entraident à sortir sains et saufs de l'endroit, Ambrosius dit alors « Tu devrais partir. Les gardes vont rappliquer d'une minute à l'autre. », explicitant ainsi que leur statut de « pires ennemis » n'est vraiment qu'une façade et qu'une affection mutuelle existe entre les deux personnages. L'œuvre se joue des archétypes de héros et de vilains ainsi que de leur haine présents en *fantasy*. Leurs combats ont l'air d'être une routine pour eux, ils ont plus l'air de tenir des rôles que de se considérer vraiment comme des ennemis, mais cette routine est cassée par l'arrivée de Nimona qui est bien plus virulente dans ses actions que Ballister seul. Leur relation romantique cachée est un jeu avec les archétypes de héros et de méchants en *fantasy*, intégrant les enjeux queers dans la narration et les interactions. Leurs rôles de héros et vilain, joués par nécessité sociale, déjouent les archétypes classiques en *fantasy*. Ce jeu de rôle reflète les pressions exercées sur les personnes queers pour « jouer » un rôle conforme à la société. Leur affection cachée démontre une tension entre leur vérité profonde et la façade publique qu'ils doivent maintenir dans cet univers. Tout comme la question se pose avec Korra en tant qu'Avatar et figure publique.

Il est explicité plus tard que leur relation n'était pas juste amicale, mais romantique dans cette double planche :

[65] Citation extraite de la page 19 de *Nimona*.



66

Alors que Ambrosius tente d'empêcher un appel à tuer Ballister faisant passer ça pour son utilité. La directrice fait comprendre qu'elle sait que son but est de le protéger, précisant « Je SAIS quelle était la nature de votre relation. Et je n'ai jamais caché que je la désapprouvais. », laissant Ambrosius gêné et faisant comprendre au lecteur l'homophobie du personnage. Sur la planche suivante, elle exprime clairement son envie de tuer Ballister, disant « Nous vous trouverons un autre ennemi », déconsidérant les sentiments de Ambrosius, mais celui-ci continue d'essayer de protéger Ballister en échange du meurtre de Nimona. Au moment de sceller l'accord, Ambrosius, par sa tête baissée regardant le sol, exprime un sentiment d'impuissance et de soumission face à la directrice et l'institut, ce qui est accentué par l'utilisation du terme « dominé » qu'utilise la directrice pour qualifier sa situation avec Nimona.

Ambrosius à l'air d'avoir une homophobie intériorisée. La queerphobie intériorisée désigne le rejet, le malaise ou les sentiments négatifs qu'une personne queer peut éprouver envers sa propre orientation sexuelle ou identité de genre en raison des préjugés, stéréotypes ou discriminations qu'elle a internalisés à partir de la société. Cela peut se manifester par de la honte, la culpabilité, de l'autocensure ou une difficulté à s'accepter pleinement. Ici, la gêne immédiate d'Ambrosius suite à la déclaration de la directrice peut

[66] Pages 130 et 131 de *Nimona*.

faire écho au sentiment de honte ou de culpabilité vécu par les personnes queers dans ce genre de situation.

Plus tard dans l'intrigue on apprend par un flashback que la raison de la perte du bras de Ballister n'est pas due à l'énervement d'Ambrosius, mais que c'est la directrice elle-même qui a saboté son arme avant le duel contre Ballister :



[67]

On comprend dans ce flashback la volonté de la directrice de mettre Ambrosius sur le devant de la scène. Mais la directrice, étant contre la relation entre Ambrosius et Ballister et voulant que l'image de Ambrosius reste intacte, a choisi de mettre Ballister de côté et d'en faire un monstre afin de les éloigner. Toute cette histoire nous révèle que la raison pour laquelle Ballister est devenu méchant, malgré lui, est causée par l'homophobie extérieure. Il est démonisé par les autres, contrairement aux représentations précédentes où les personnages sont queers de par leurs statuts ou leurs pouvoirs magiques. Ici, Ballister est devenu l'archétype du super-vilain à cause de l'homophobie de la directrice. L'institut représente les normes hétéronormatives et cisnormatives du monde, et son rôle dans l'histoire reflète la lutte pour l'acceptation queer dans un contexte hostile.

Cependant, l'étendue de cette queerphobie reste ambiguë : est-ce une norme sociétale ou une discrimination imposée principalement par la directrice de l'Institut ? C'est

[67] Page 186 et 187 de *Nimona.*

elle qui orchestre le rejet de Ballister et condamne sa relation avec Ambrosius, ceux qui le rejettent le font à cause des accusations de meurtres, laissant planer un doute sur l'attitude du reste du royaume.

L'adaptation cinématographique[68] a remanié cette partie de l'histoire en modifiant les raisons du rejet de Ballister. Dans cette version, ce n'est plus sa sexualité qui est en cause, mais son absence de lignée royale, mettant ainsi l'accent sur l'élitisme de la noblesse. De plus, Ballister et Ambrosius y sont officiellement mariés, et leur relation n'est jamais remise en question, si ce n'est en raison des accusations de meurtre qui pèsent sur Ballister.

Les deux versions du récit sont intéressantes, car si l'histoire reste globalement la même, le message sous-jacent diffère. Dans la bande dessinée, la lutte porte davantage sur la queerphobie, tandis que dans le film, l'accent est mis sur l'élitisme et les privilèges liés à la noblesse. Toutefois, l'aspect genderfluid de Nimona est encore plus mis en avant dans l'adaptation, renforçant son lien avec l'identité queer. Malgré cela, c'est avant tout son pouvoir qui est rejeté, bien qu'il soit intrinsèquement lié à son identité.

1. C. b. Les *worldbuilding* qui ont leurs propres normes

Certains univers de fantasy établissent plutôt des systèmes de normes et de valeurs qui leur sont propres, les discriminations queerphobes sont absentes, et les normes sociales et culturelles se construisent différemment. Ces récits proposent des mondes où les identités de genre et les orientations sexuelles sont intégrées de manière fluide, voire naturelle, sans être marquées par les oppressions que l'on retrouve dans notre société. La *fantasy* devient ainsi un terrain d'expérimentation pour imaginer des sociétés où la diversité n'est pas seulement tolérée, mais pleinement acceptée. Ces *worldbuilding* offrent un espace de liberté et de représentation, loin des stéréotypes et des conflits liés à la marginalisation. *Comment ces mondes construisent-ils leurs propres règles autour du genre et de la*

[68] Nick Bruno, Troy Quane, *Nimona*, Annapurna Pictures, 2023.

sexualité ? Quelles mécaniques narratives et culturelles permettent de rendre ces réalités possibles ?

Des œuvres telles que *Prince Captif*, *Les Fleurs les plus Dangereuses n'ont pas d'Épines*, et *Gradalis* montrent comment ces univers créent des sociétés où la queerphobie n'a pas de place, offrant ainsi une alternative aux récits traditionnels. Ces mondes, où les rapports de pouvoir et d'intimité sont redéfinis, explorent des dynamiques de relations et de genre sans les entraves de l'oppression, permettant de repenser la manière dont la *fantasy* peut se faire le vecteur de nouvelles normes sociales.

Prince Captif : acceptation, mais officieuse

Dans l'univers de *Prince Captif*[69] de C.S. Pacat, les normes et attentes liées aux relations amoureuses et sexuelles varient entre les royaumes de Vère et d'Akielos, reflétant des conceptions distinctes de la sexualité, du mariage et du statut social.

L'histoire suit Damen, le prince héritier d'Akielos, trahi par son demi-frère et vendu comme esclave à leur royaume rival, Vère. Damen est contraint de cacher sa véritable identité, Damianos d'Akielos, ayant par le passé tué leur prince héritier lors d'une guerre. Il devient le serviteur personnel du prince Laurent – qui rêve de venger son frère –, un jeune homme connu pour sa froideur, sa cruauté et ses jeux politiques complexes. Damen doit naviguer avec prudence pour survivre tout en cherchant un moyen de récupérer son trône. Son destin se lie de plus en plus à celui de Laurent, une relation commence à émerger entre les deux hommes, malgré leurs secrets et la haine initiale qui les oppose.

En 2012, C.S. Pacat commence la publication en ligne de *Prince Captif* dans un contexte de quasi-absence de protagonistes ouvertement queers dans la *fantasy*. Elle rappelle ainsi dans la préface de l'édition intégrale :

[69] C.S. Pacat, *Prince Captif – L'intégrale collector*, Bragelonne, p. 768, 2023.

« À l'époque, il n'existait pas beaucoup de romans de *Fantasy* dont les protagonistes étaient gay, et encore moins de romances gay vendues en librairie. »[70]

Cette remarque souligne la rareté des représentations queers dans les genres de l'imaginaire à l'époque, et légitime le besoin de récits alternatifs créés par et pour les personnes queers.

La cour de Vère est inspirée par la cour de France du XVIIème siècle. Chez les nobles de Vère, l'homosexualité est non seulement acceptée, mais également encouragée. Cette valorisation des relations homosexuelles découle d'une peur profonde de la bâtardise, perçue comme la pire des humiliations sociales. Afin d'éviter des descendants illégitimes susceptibles de ternir la lignée, les relations amoureuses et sexuelles en dehors du mariage sont souvent homosexuelles. Ainsi, c'est la norme pour les nobles de prendre des favorites ou des mignons du même sexe, qui occupent un rôle important dans leur vie personnelle et politique. Dans cette société, les relations homosexuelles sont tellement valorisées qu'elles éclipsent les relations hétérosexuelles, vues avec suspicion.

Pacat ne se contente pas d'introduire des personnages queers dans des mondes hostiles, elle construit un univers où l'identité queer n'est pas marginalisée, mais au contraire intégrée, normalisée, et célébrée. Elle évoque explicitement cette idée :

« Je savais que je voulais inventer un monde « queer-normé », où les identités queers seraient à la fois banales et exubérantes. »[71]

Cette démarche marque un tournant significatif : il ne s'agit plus de représenter des personnages queers comme exceptions ou souffrants, mais de faire de leur présence une évidence, presque un axiome de l'univers narratif.

Cependant, les mariages restent strictement hétérosexuels pour des raisons dynastiques. La transmission de l'héritage et des titres exige des descendants biologiques issus d'un mariage arrangé entre un homme et une femme, souvent sans amour. Les

[70] Citation page 9 dans *Prince Captif – L'intégrale collector.*
[71] Citation page 10 dans *Prince Captif – L'intégrale collector*.

relations romantiques ou passionnées se poursuivent généralement en dehors du mariage avec des partenaires du même sexe. Lorsque des nobles sont surpris dans des relations hétérosexuelles en dehors du cadre matrimonial, ils subissent une humiliation publique destinée à dénoncer leur comportement et à réaffirmer l'ordre social. Malgré la valorisation des relations homosexuelles, celles-ci ne sont jamais institutionnalisées ni officielles ; seule l'hétérosexualité conserve un rôle formel par le biais du mariage. Un point notable est que le roman se concentre sur l'aristocratie de Vère, et les normes sexuelles et matrimoniales du peuple restent floues, non explorées dans l'œuvre. De plus, les mariages ne sont vus que comme des contrats et, avant le mariage de Laurent et Damen – à la fin du tome 3 – la question d'amour à travers le mariage ne se pose même pas.

Akielos est de son côté inspirée de la Grèce Antique. En Akielos, la perception de la sexualité diffère. La bâtardise n'est pas stigmatisée, et les relations amoureuses ou sexuelles, qu'elles soient hétérosexuelles ou homosexuelles, sont socialement acceptées. Les personnages d'Akielos semblent majoritairement bisexuel·les, bien que certain·es manifestent des préférences personnelles, comme Damen avec les femmes. Cette fluidité sexuelle est largement normalisée dans la culture du royaume. Cependant, tout comme à Vère, les mariages nobles sont strictement hétérosexuels pour des raisons de lignée et d'héritage.

Un aspect central de la culture akielonienne est la normalisation de l'esclavage sexuel. Contrairement à Vère, où la peur de la bâtardise façonne les relations sexuelles, à Akielos, le pouvoir et la domination sont les moteurs de nombreuses relations, particulièrement à travers l'institution de l'esclavage. Cette pratique, bien que d'abord présentée comme coutumière et normalisée, est remise en question par Damen qui se retrouve à questionner l'éthique sur la liberté individuelle et le consentement.

En résumé, les deux sociétés explorées dans *Prince Captif* offrent une réflexion sur la sexualité, le pouvoir et les normes sociales. À Vère, les relations homosexuelles sont valorisées, mais jamais officielles, tandis qu'à Akielos, la fluidité sexuelle est normale, mais le système repose sur des dynamiques de pouvoir et d'exploitation. Les deux mondes illustrent des tensions entre liberté individuelle et exigences sociales, mettant en lumière des critiques

subtiles sur les constructions de genre et de sexualité dans des systèmes politiques strictement hiérarchisés.

Contrairement à l'univers de *Prince Captif*, où les normes queers sont intimement liées à des dynamiques de pouvoir, de contrôle social et d'inégalités, *Les Fleurs les plus dangereuses n'ont pas d'Épines* propose une approche différente. Ici, les identités queers ne sont ni tolérées dans un cadre rigide, ni instrumentalisées par les élites : elles sont pleinement intégrées dans le tissu social, sans stigmatisation ni justification narrative. Le récit se déroule dans un monde où la diversité des genres et des orientations est normalisée, et où les enjeux politiques ne reposent pas sur des discriminations structurelles à l'encontre des personnages queers, mais ils restent tout de même quelques problèmes sous-texte.

Les Fleurs les plus Dangereuses n'ont pas d'Épines : des tensions toujours présentent en sous-texte

Dans le roman *Les Fleurs les plus Dangereuses n'ont pas d'Épines*[72], l'univers de l'œuvre se distingue par l'absence délibérée d'homophobie dans les royaumes principaux, notamment à Etheros. D'après l'interview réalisée auprès de Lydie Tabarin[73], cette décision narrative s'inscrit dans une volonté claire de l'autrice : refuser les reproductions paresseuses des oppressions systémiques dans les univers imaginaires. Elle critique les mondes de *fantasy* qui, sous prétexte de réalisme historique, reproduisent misogynie, racisme ou homophobie sans réflexion. Ainsi, *Les Fleurs les plus Dangereuses n'ont pas d'Épines* propose un monde où la sexualité ne constitue pas un obstacle social ou politique majeur, ce qui permet de raconter des histoires queers sans drame identitaire centré sur la persécution.

Malgré l'acceptation de l'homosexualité dans plusieurs royaumes, le *worldbuilding* intègre une critique fine et nuancée de la religion et de la colonisation, notamment à travers Etheros, Esperia et Fallencia, qui incarnent des puissances impériales inspirées de la France, l'Espagne et le Portugal du XVIIe siècle. L'autrice ancre les discriminations queers modernes

[72] Tabarin, Lydie , *Les Fleurs les plus Dangereuses n'ont pas d'Épines*, Hachette, p. 400, 2024.
[73] Annexe 2

dans un héritage colonial et religieux : l'homophobie ne vient pas des cultures locales, mais d'une imposition coloniale.

Cette lecture se reflète dans le royaume d'Aoquin, inspiré de cultures asiatiques : les identités de genre non-binaire y sont reconnues et valorisées comme sacrées, en lien avec une spiritualité locale. L'autrice illustre ainsi la richesse des cultures précoloniales dans leur rapport au genre, tout en montrant que la spiritualité peut être inclusive, même si elle reste critiquable comme cadre normatif. Le personnage de Feng, espion·ne genderfluid d'origine est-asiatique, illustre cette approche : son identité de genre est inscrite dans sa culture d'origine, mais aussi traitée avec fluidité et naturel, sans dramatisation. Ses pronoms changent au fil des jours et des chapitres, ce qui souligne une approche du genre comme jeu ou comme performance – un reflet du métier d'espion·ne, mais aussi une métaphore de la manière dont le genre peut être vécu avec liberté et créativité.

Même dans un monde sans homophobie systémique, l'autrice ne nie pas les pressions sociales liées à la famille, au genre ou au statut. Par exemple, Andarina subit les attentes de sa mère, qui souhaite qu'elle suive un modèle hétéronormé basé sur la reproduction d'un schéma familial traditionnel – non pas à cause de son orientation sexuelle, mais parce que la mère projette sur elle ses propres choix de vie. Ce traitement rappelle que les injonctions sociales peuvent exister même dans un monde dépourvu de discrimination queer explicite, offrant un réalisme nuancé sans tomber dans la violence queerphobe.

L'acceptation queer dans *Les Fleurs les plus Dangereuses n'ont pas d'Épines* ne repose pas sur une utopie, mais sur un *worldbuilding* critique et réfléchi, qui pense les identités dans leur rapport au pouvoir, à la culture et à la mémoire coloniale.

Les Fleurs les plus Dangereuses n'ont pas d'Épines aborde la queerphobie et les luttes sociales, l'œuvre *Gradalis,* quant à elle, propose une approche différente. Dans ce webtoon de *fantasy*, les identités queers sont intégrées naturellement, sans être source de conflit. La normalisation de la diversité, sans dramatisation, crée un espace où les personnages queers vivent des aventures sans que leur identité soit un fardeau. Ce *worldbuilding* reflète un désir

de célébrer la diversité et de présenter des récits où les personnages queers existent simplement, sans lutter constamment contre l'oppression.

Gradalis : acceptation totale, non-sujet

Gradalis[74] est un webtoon de *fantasy* écrit et illustré par Kochei, qui revisite la légende arthurienne à travers le personnage de Perceval et la quête du Graal.

Le *worldbuilding* de *Gradalis* s'inscrit dans une réflexion contemporaine sur la représentation des identités queers en fiction, en écho à une exaspération croissante parmi les personnes LGBTQIA+ face à des récits où la queerphobie est omniprésente. Si aborder les discriminations et luttes sociales liées à ces identités est crucial pour sensibiliser et refléter des réalités, un nombre grandissant de créateur·ices et de publics expriment le besoin de récits plus légers, où les personnages queers vivent simplement leurs vies sans être définis par la souffrance ou la marginalisation.

Dans l'interview réalisée avec Kochei[75], il partage son choix délibéré d'un univers où les identités queers sont intégrées sans être problématisées. Dans cet espace, l'amour entre personnes du même genre, les identités trans et non-binaires, ainsi que les relations non normatives ne sont jamais la source de conflit ou de drame central. Au contraire, ces éléments font partie du tissu social et narratif de l'histoire, avec des intrigues qui se concentrent sur des enjeux chevaleresques, politiques ou personnels indépendants des questions de genre et d'orientation sexuelle.

Cette approche s'inscrit dans un courant qui cherche à offrir des représentations positives, où l'existence queer est normalisée. Un aspect marquant de *Gradalis* est la réécriture de personnages arthuriens classiques en leur attribuant des genres et des sexualités variés. Par exemple, Gawain, traditionnellement un coureur de jupons, devient

[74] Kochei, Gradalis, Webtoon, 2021 – 2024 (en cours), https://www.webtoons.com/fr/fantasy/gradalis/list?title_no=2465 Consulté le 12 avril 2025.
[75] Annexe 1.

une femme avec la même attitude séductrice, explorant un archétype trop souvent réservé aux hommes.

De même, le personnage trans de Lamorak joue sur des notions de masculinité virile de manière nuancée et complexe. Lamorak, dans les légendes arthuriennes, est un chevalier viril, symbolisant la force, l'honneur et la masculinité traditionnelle. Dans *Gradalis*, le choix de le réécrire en tant qu'homme trans permet de poser la question de la performativité du genre. Lamorak cherche à être validé dans son identité masculine. Pour ce faire, il adopte et exagère les traits associés à la virilité, en cherchant à répondre aux attentes sociales de ce qu'un « vrai homme » devrait être. Cela permet d'explorer comment la virilité, comme le genre en général, n'est pas innée, mais performée et construite à travers des actions, des comportements et des attentes sociales. Lamorak, en jouant le rôle d'un chevalier hyper-viril, reflète cette quête de validation de son identité en tant qu'homme, tout en interrogeant les normes de genre traditionnelles. Ces choix enrichissent l'univers sans alourdir le récit par des arcs centrés sur la souffrance ou la stigmatisation.

Ce type de construction narrative participe à une forme de militantisme qui ne repose pas sur la lutte contre la queerphobie, mais sur la célébration de la diversité. Cela reflète une volonté de répondre à la fatigue des personnes queers de voir leur existence constamment réduite à des luttes. Si des œuvres qui traitent explicitement des discriminations restent indispensables pour sensibiliser et témoigner de réalités vécues, il est tout aussi vital de créer des espaces fictifs où des héros·ïnes LGBTQIA+ vivent des aventures sans que leurs identités ne deviennent un fardeau narratif.

En offrant un récit où les relations queers sont aussi naturelles que les relations hétérosexuelles, *Gradalis* contribue à ce paysage en évolution. Ces récits, où les identités queers existent simplement, deviennent une forme essentielle de représentation. Ils permettent une représentation où être soi-même n'implique pas nécessairement de souffrir ou de lutter constamment, mais simplement d'exister avec toutes les nuances et complexités humaines. C'est un type de *storytelling* qui fait du bien, qui ouvre des horizons d'imaginaire libérés des oppressions, et qui montre que les mondes de la fiction peuvent aussi servir d'espaces de repos et de joie pour celles et ceux qui, trop souvent, n'y trouvent que des miroirs de leurs douleurs.

Dans l'ensemble, cette première partie a montré que l'utilisation du statut héroïque et divin ainsi que la magie ne sont pas simplement des éléments de *fantasy* mais des instruments pour la construction de personnages queers dans des univers fictifs. Ces éléments offrent des métaphores puissantes pour raconter l'histoire des identités queers, de la marginalisation à l'émancipation, en passant par l'acceptation. Le tout dans un cadre où le potentiel de transformation personnelle et sociale devient possible grâce à l'intégration de ces outils narratifs.

En définitive, la figure de lae héros·ïne – qu'iel soit super-héros·ïne, élu·e mystique ou divinité métamorphe – offre un terrain d'expression riche pour explorer les identités queers. À travers leurs pouvoirs surnaturels, leur statut hors norme ou leur parcours de transformation, ces personnages incarnent autant de métaphores du vécu queer : marginalisation, double identité, rejet sociétal, mais aussi fierté, métamorphose et puissance intérieure.

Qu'iels se battent pour exister en dehors des cases imposées, comme Nimona, ou qu'iels redéfinissent leur propre récit comme Loki, ces figures fictionnelles déconstruisent les cadres normatifs et proposent de nouvelles formes d'existence. Le surnaturel devient alors un langage symbolique où l'identité queer ne se cache plus : elle explose, se réinvente, s'affirme dans toute sa fluidité et sa force subversive.

Ces récits ne se contentent pas de représenter des identités queers : ils les ancrent au cœur même de la narration, faisant du pouvoir une extension directe de la subjectivité queer. Ainsi, la magie et le statut ne sont pas de simples ornements narratifs, mais les vecteurs d'une quête existentielle et politique. Dans ces univers où l'extraordinaire est la norme, être queer devient enfin une forme de pouvoir.

Pour ma part, ces œuvres et analyses m'ont amené·e à questionner la manière dont je souhaite représenter les identités dans mon projet éditorial. En observant comment les identités queers et leurs marginalisations sont mises en avant, j'ai cherché comment je pouvais les aborder à ma manière. C'est pourquoi je me suis demandé·e quelle mécanique propre à la *fantasy* je pouvais mobiliser pour mettre en lumière ces injonctions.

Dans la plupart des œuvres, le lien entre *fantasy* et queer se fait surtout à travers l'identité queer elle-même — associée à un pouvoir magique, un statut divin. À l'inverse, j'ai voulu déplacer ce lien : dans mon projet, l'identité queer n'est pas l'élément magique. C'est la marginalisation, en tant que construction sociale et politique, que j'ai voulu relier à la *fantasy*.

En inversant cette logique, je souhaite proposer une lecture critique des récits de *fantasy* traditionnels, tout en construisant un espace narratif où les identités queers ne sont pas fétichisées ni essentialisées. Mon intention est de remettre en question la prophétie elle-même, et d'imaginer un chemin alternatif pour Mélinoé : un moyen détourné de sauver son peuple sans pour autant accomplir la prophétie.

Ce refus ne serait pas immédiat. Mélinoé passerait d'abord par une phase de doute, où elle chercherait à se conformer à cette mission divine, avant d'éprouver un profond malaise face aux attentes imposées. Ce retournement impliquerait une remise en question de son propre rôle, mais aussi une confrontation à une pression sociale forte. Sa communauté incarnerait alors un discours essentialisant sur la femme — réduite à ses fonctions reproductives — accompagné d'un sous-texte eugéniste, imposant l'idée d'une lignée pure et nécessaire à la survie du peuple.

En parallèle, l'univers dans lequel évolue Mélinoé en dehors de sa communauté resterait ouvert aux identités queers, ce qui l'aidera à s'émanciper. Ici, les dieux ne sont ni omniscients ni infaillibles. Ce sont des entités créatrices, certes puissantes, mais qui ne sont pas neutres ou universelles : leurs choix, leurs récits, leurs injonctions ne relèvent pas d'une vérité absolue, mais bien d'une vision du monde spécifique à leur vision— un système de croyances qui peut être biaisé, normatif, voire oppressif. En ce sens, les divinités fonctionnent comme une civilisation qui se serait elle-même proclamée divine, et dont la

magie, bien qu'impressionnante, ne garantit ni sagesse ni légitimité morale. Cela permet de questionner la manière dont l'hétéronormativité peut s'inscrire jusque dans les mythes fondateurs, non pas comme une vérité naturelle, mais comme une construction sociale reproduite et sacralisée. La prophétie imposée à Mélinoé, émanant de ces divinités, devient alors le symbole d'un système qui prétend détenir la vérité, alors qu'il n'est en réalité qu'une interprétation parmi d'autres — une interprétation qu'il est possible de contester, de subvertir, voire de réécrire.

2. Créer et recevoir : Entre authenticité, limites et réception du public, quels sont les enjeux à créer et recevoir de la *fantasy* queer ?

Dans les œuvres de *fantasy* queers, il y a ce qu'on lit – l'histoire, les personnages, les mondes inventés – et tout ce qui gravite autour : le vécu de l'auteur·ice, son positionnement politique, les intentions derrière l'écriture, mais aussi la manière dont le public s'empare de l'œuvre, la célèbre, la critique ou la déconstruit. Écrire une fiction queer aujourd'hui, c'est rarement un geste neutre : cela implique de se situer, de naviguer entre sincérité, militantisme, mais aussi attentes, projections, parfois malentendus. *De quelle manière les auteur·ices queers articulent-iels leurs vécus personnels et leurs engagements militants dans leurs créations, face aux logiques de censure, de queerbaiting ou d'invisibilisation imposées par l'industrie culturelle ?*

Si l'on explore ce va-et-vient entre création et réception, d'un côté, l'authenticité revendiquée par certain·es auteur·ices, qui puisent dans leur propre vécu queer pour proposer autre chose que des récits stéréotypés. De l'autre, les limites qui émergent – celles de l'industrie, du regard extérieur, ou même de l'imaginaire collectif. Et entre les deux, le rôle du public : ses lectures, ses débats, ses critiques parfois virulentes ou ses élans d'appropriation. *Comment les communautés de lecteur·ices queers, à travers leurs pratiques de réception et de réappropriation, participent-elles à la prolongation ou à la réparation de ces récits, tout en révélant les tensions entre création sincère et contraintes normatives ?*

a) Activisme et autobiographie en création

La *fantasy*, longtemps considérée comme un genre d'évasion, devient pour de nombreux·euses auteur·ices un espace de réappropriation politique et intime. En inscrivant leurs récits dans des mondes fictifs, ces créateur·ices s'autorisent à réécrire les normes, à imaginer des sociétés alternatives, et à exprimer des vécus personnels souvent marginalisés dans la littérature dominante. Loin d'être neutre, leur écriture est traversée par un double mouvement, pour les auteur·ices queers, celui de l'activisme, qui cherche à visibiliser et normaliser des identités queers dans la fiction. Ainsi que celui de l'autobiographie déguisée, où les expériences personnelles nourrissent les arcs narratifs, les enjeux émotionnels et les dynamiques identitaires des personnages.

La littérature de l'imaginaire queer ne se limite pas à des revendications identitaires explicites : elle agit souvent comme un espace de révélation intime, de résonance souterraine. Comme l'explique Stuart Calvo à travers son article *Queer : l'autre rive de la SF*[76], pour de nombreuses personnes queers, la rencontre avec une œuvre de science-fiction ou de *fantasy* peut produire un choc politique, émotionnel, sensoriel. Ce n'est pas toujours le texte le plus ouvertement militant qui déclenche ce basculement, mais parfois une sensation, un personnage en marge, une étrangeté douce. L'imaginaire devient un lieu où quelque chose vibre, où une possibilité d'être s'ébauche, même sans être nommée.

Comment cet engagement militant et autobiographique participe-t-il à enrichir la représentation queer dans la fantasy ? À travers des récits où les quêtes épiques croisent les luttes pour la reconnaissance, et où la magie devient parfois une métaphore de l'identité queer elle-même, les auteur·ices interrogent non seulement leur place dans le monde, mais aussi celle de leurs lecteur·ices. Nous verrons ainsi comment la frontière entre fiction et réalité se brouille, donnant naissance à des œuvres profondément marquées par une volonté de transformation sociale et de témoignage intime.

[76] Stuart, Calvo, *Socialter hors série 8 Le réveil des imaginaires* : « Queer : l'autre rive de la SF », 2020.

Lydie Tabarin

L'interview de Lydie Tabarin[77] met en lumière comment son vécu personnel et ses engagements militants influencent la représentation queer dans ses œuvres, en particulier dans *Les Fleurs les plus Dangereuses n'ont pas d'Épines*. Elle décrit son lien avec la communauté queer comme une forme d'appartenance et de militantisme personnel, mais elle insiste sur le fait qu'elle ne transpose pas son vécu directement dans ses récits. Au lieu de cela, c'est sa conscience des intersections entre identités – notamment les identités racisées et queers – qui guide son écriture. Ce souci de diversité et d'inclusivité est visible dans la représentation de personnages noirs et queers, comme les protagonistes bisexuelles ou lesbiennes noires, encore trop rares dans la littérature francophone. Sa volonté de rendre visibles ces intersections se manifeste par une attention particulière portée aux personnages racisés et à leur sexualité.

Elle insiste sur le fait que ses personnages sont toujours racisés, souvent issus de cultures et d'héritages spécifiques. La romance principale entre Andarina et Isabel, deux jeunes femmes noires que tout oppose, s'inscrit dans une dynamique de rivalité et de réconciliation. Loin des clichés de la romance lesbienne édulcorée ou secondaire, cette histoire est centrale et complexe, travaillée en plusieurs phases d'écriture. Le contraste entre leurs personnalités – l'une coquette et maîtrisant les codes sociaux, l'autre renfermée et froide – permet de jouer avec les archétypes féminins tout en les déconstruisant, notamment ceux souvent associés aux personnages noirs dans la littérature. Elle évoque cette importance de ne pas restreindre les personnages noirs à des stéréotypes, comme ceux associés aux banlieues ou au rôle de « meilleur ami ». Elle cherche à présenter des personnages noirs avec des identités variées et des expériences de vie complexes, allant de la question du handicap à celle de la neurodiversité. Cette approche s'accompagne d'une volonté de ne pas toujours lier la sexualité des personnages à l'intrigue, préférant parfois ne pas aborder ce sujet si cela ne sert pas l'histoire.

Les identités de genre, notamment à travers le personnage de Feng, sont influencées par des traditions culturelles et religieuses, inspirées par des pratiques spirituelles asiatiques

[77] Annexe 2.

historiques. Feng, personnage genderfluid, est accepté·e et soutenu·e dans son identité par la culture et la religion de son pays fictif, Aoquin, ce qui reflète la complexité des identités de genre dans un cadre historique ou postcolonial. L'autrice critique également l'impact de la religion sur les identités queers, en particulier en soulignant comment la colonisation a eu un effet néfaste sur des pratiques qui, avant, étaient plus inclusives, comme celles des peuples asiatiques, africains ou natifs américaines.

Comme vu précédemment, l'autrice choisit de déconstruire les stéréotypes de la *fantasy* en refusant d'inclure de l'homophobie ou de la misogynie dans son monde, car elle considère ces éléments comme trop réducteurs et souvent ajoutés par facilité dans les récits historiques fictifs.

Elle soulève une critique pertinente concernant la représentation des relations queers féminines dans la littérature. Elle note que l'homosexualité féminine est souvent mise de côté, contrairement à l'homosexualité masculine. En revanche, elle souligne l'importance de créer des romances lesbiennes qui ne sont pas réduites à des stéréotypes ou à des fantasmes extérieurs.

En combinant ses réflexions sur l'ethnicité, le genre, la culture et la religion, elle construit un univers de *fantasy* où les identités de genre et sexuelles ne sont pas des obstacles, mais des éléments intégrés à la richesse de l'histoire. Ses personnages, qu'ils soient racisés ou queers, incarnent des voix rarement entendues dans la fantasy, offrant une alternative aux trop nombreux récits exclusifs ou stéréotypés. Par son approche, elle contribue à une meilleure représentation queer, tout en défiant les normes héritées du passé colonial et religieux.

Kochei

L'interview de Kochei[78], auteur de *Gradalis*, met en lumière une approche personnelle et réfléchie de la représentation queer dans la fiction. Kochei se définit comme

[78] Annexe 1.

une personne queer, ayant une identité de genre et une sexualité non conformes. Ce lien intime avec sa propre identité traverse son travail, où il choisit d'incorporer des personnages queers sans en faire un sujet principal, mais plutôt en tant qu'élément naturel de l'univers. Cette approche permet de refléter sa propre expérience queer tout en offrant une représentation non stéréotypée.

L'auteur décide de ne pas explicitement labelliser les personnages comme LGBTQIA+, ce qui reflète une vision où la diversité sexuelle et de genre est simplement acceptée, sans que cela ne devienne un sujet. Cette approche s'inspire d'une volonté de rendre ces identités « normales », tout en veillant à ce qu'elles soient bien intégrées dans les dynamiques sociales et les relations entre les personnages. L'absence d'étiquetage explicite permet de ne pas réduire les personnages à leur sexualité ou leur identité de genre, mais de les aborder dans leur complexité.

Les choix de Kochei aux changements de genres et de sexualités des personnages des légendes originales sont une manière de réinterpréter les stéréotypes de genre et de sexualité, tout en faisant écho à la diversité du monde réel. L'auteur cherche à s'éloigner des figures masculines viriles et monolithiques qu'il juge trop utilisées et dénuées de nuance. De plus, des changements sont faits concernant les origines ethniques des personnages, créant un *casting* plus diversifié et enrichissant la représentation de différentes cultures.

Les discussions sur la virilité et la masculinité dans *Gradalis* sont particulièrement intéressantes. Kochei choisit de remettre en question les archétypes classiques du chevalier viril, en présentant des personnages aux corps et aux attitudes variés. Par exemple, certains personnages sont représentés avec des physiques différents, dont la musculature dépend de leur rôle et de leur personnalité, offrant ainsi une représentation qui déconstruit la norme de la virilité hypermasculine et blanche. Cette diversité corporelle est utilisée pour enrichir la représentation de la masculinité, qui, dans ce monde de *fantasy*, ne se limite pas à un seul modèle, mais embrasse la pluralité des corps et des genres.

Les relations entre les personnages, telles que celles de Lancelot, Guenièvre et Arthur, sont également réimaginées dans une optique queer. Plutôt que de présenter une simple histoire de trahison, Kochei transforme ces relations en un « trouple » (un trio amoureux et intime) où les dynamiques affectives et sexuelles sont multiples et complexes.

Cette réécriture remet en question les normes de la fidélité et de la romance hétérosexuelle traditionnelle, tout en mettant en avant des relations plus fluides et consensuelles. Cela permet également d'éviter que la destruction de la Table Ronde soit attribuée à la tromperie de Guenièvre – un scénario qui pourrait être perçu comme sexiste aujourd'hui – en la remplaçant par une menace plus pertinente pour l'intrigue.

Kochei parle également de la nécessité de créer un espace où les identités queers ne sont pas en lutte constante contre des structures oppressives. Le *worldbuilding* est ouvert à toutes les identités, sans que cela soit mis en avant comme une spécificité. Cela permet d'échapper aux récits où les personnages doivent surmonter des obstacles liés à leur orientation sexuelle ou leur identité de genre. Cela reflète un idéal d'inclusivité où l'acceptation des différences est une donnée acquise.

À travers son œuvre, Kochei utilise son propre vécu et ses réflexions sur le militantisme queer pour créer un monde où la diversité des identités est vécue sans jugement, tout en explorant des questions profondes sur les rapports de pouvoir, de genre et de sexualité. *Gradalis* est une histoire où les questions queers sont traitées de manière organique, offrant aux lecteurs une vision plus inclusive et nuancée de la *fantasy*.

ND Stevenson

Dans *Nimona*, on peut dire que cette dimension autobiographique est présente. Lorsqu'il commence à écrire *Nimona*, Stevenson ne s'identifie pas encore comme transmasculin[79] ou non-binaire. Pourtant, on sent déjà, dans ce récit chaotique et vibrant, une interrogation profonde sur l'identité, la transformation. Nimona change de forme à volonté, oscille entre les figures animales, humaines, enfantines ou monstrueuses. Elle n'est jamais une chose à la fois, et c'est précisément ce qui la rend incompréhensible aux yeux du pouvoir. On peut se demander si ce personnage, qui échappe à toute classification, est déjà l'écho d'une non-binarité

[79] Une personne transmasculine est une personne assignée femme à la naissance qui s'identifie partiellement ou totalement au genre masculin.

ressentie, mais pas encore nommée. Comme une écriture qui précède la prise de conscience. Après rien n'indique que ND Stevenson ne se considérait pas déjà comme non-binaire, mais n'avait simplement pas fait son *coming out*.

Quand ND Stevenson écrit *She-Ra and the Princesses of Power*[80] – reboot de la série *She-Ra, la princesse du pouvoir*[81] – il s'identifie comme femme lesbienne. Et c'est ce vécu-là, pleinement assumé, qui irrigue l'ensemble de la série. *She-Ra*, c'est avant tout une histoire d'amour entre deux jeunes femmes qui ont grandi ensemble, se sont détruites, puis retrouvées.

On y suit Adora, une jeune soldate élevée par une armée totalitaire, qui découvre qu'elle a été manipulée depuis toujours. Elle quitte son camp pour rejoindre les princesses rebelles et devient She-Ra, une héroïne légendaire. Face à elle, Catra, son amie d'enfance, restée fidèle à l'Empire, incarne une adversaire tragique, tiraillée entre loyauté, rancœur et amour. Au fil des saisons, leur lien évolue, jusqu'à une réconciliation finale qui se conclut par une déclaration d'amour explicite. Cette relation est au cœur de la série : elle structure l'intrigue et donne toute sa profondeur émotionnelle au récit.

La relation entre Adora et Catra est traversée par tout ce que peut contenir une expérience queer : la confusion entre attachement et désir, la colère contre soi, la peur de l'abandon, la lente réconciliation avec ce que l'on est. La série refuse de simplifier. Elle ne dit pas que l'amour queer sauve tout, mais elle montre qu'il est possible de s'aimer même abîmé·es, même après la guerre.

À l'époque, Stevenson porte en lui un regard lucide sur ce que cela signifie d'écrire un récit queer dans un univers destiné aux enfants. Dans l'interview *ND Stevenson On Creating She-Ra* sur Stay Tooned[82], il revient sur le processus créatif derrière *She-Ra and the Princesses of Power*, en particulier en ce qui concerne la

[80] ND. Stevenson, *She-Ra and the Princesses of Power* [Série télévisée], DreamWorks Animation Television, 2018-2020.

[81] L. Scheimer, J.M. Straczynski, *She-Ra, la princesse du pouvoir* [Série télévisée]. Filmation, 1985-1986.

[82] Stay Tooned. *ND Stevenson On Creating She Ra*, YouTube, mis en ligne le 7 février 2023 : https://www.youtube.com/watch?v=E7nzfLLCkkU Consulté le 15 avril 2025.

représentation queer et les défis rencontrés pour la rendre canonique. Dès le début, l'intention était d'intégrer une romance entre Adora et Catra, non seulement pour enrichir l'intrigue, mais aussi pour offrir une représentation authentique des relations queers. Cependant, il souligne que les normes de diffusion de l'époque imposaient des restrictions sur la représentation explicite de telles relations dans les séries pour enfants.

Pour naviguer dans ces contraintes, Stevenson a employé plusieurs stratégies subtiles. L'utilisation de sous-entendus visuels et narratifs : Des gestes, des regards et des moments partagés entre Adora et Catra ont été conçus pour suggérer une connexion profonde sans la nommer explicitement. L'épisode *Princess Prom*[83] a été un point tournant, où la tension romantique entre les personnages est mise en avant, servant de catalyseur pour leur évolution relationnelle. Stevenson note que cet épisode a été particulièrement difficile à obtenir en raison de sa nature explicitement romantique, car les princesses vont ensemble au bal en tant que cavalières. Puis il a placé des indices tout au long de la série, s'attendant à ce que les spectateurs queers reconnaissent et interprètent ces signaux, renforçant ainsi l'inclusivité de la narration.

Stevenson insiste sur le fait que la relation entre Adora et Catra, et toutes les représentations queers de la série devaient être officielles pour respecter l'intégrité de l'œuvre d'origine. Il considère qu'un reboot de *She-Ra, la princesse du pouvoir* dépourvu de cette dimension queer aurait non seulement été une trahison de l'esprit de la série originale, mais aussi une occasion manquée de normaliser la représentation queer dans les médias pour enfants.

Parce que Stevenson écrit depuis une expérience lesbienne incarnée, chaque scène résonne de cette justesse-là : celle de la peur de ne pas être normale, de perdre les gens qu'on aime, de se dire enfin. *She-Ra* est une œuvre militante, oui, mais aussi profondément sensible, marquée par une intimité lesbienne qui ne cherche pas à s'excuser ni à se camoufler.

[83] Jen Bennett, N. D. Stevenson, « Princess Prom » (Saison 1, Épisode 8), *She-Ra and the Princesses of Power* [Série télévisée]. DreamWorks Animation Television, 2018.

En 2022, Stevenson fait son *coming out* en tant que personne transmasculine et bigenre. Ce geste ne rend pas « faux » ce qu'il a été auparavant, mais vient plutôt en révéler la continuité. Être queer, ce n'est pas se fixer une fois pour toutes dans une identité stable, c'est accepter que le genre soit mouvant, évolutif, qu'il se cherche à travers les récits qu'on écrit. Le fait même que Stevenson ait pu écrire *She-Ra* en se pensant femme, puis revenir sur cette identité, ne retire rien à la validité du personnage ou à la sincérité de la série. Au contraire, cela montre que la création queer est aussi un espace pour devenir — pas seulement pour représenter. Les récits de Stevenson ne disent pas : « voilà ce que je suis », mais plutôt : « voilà ce que j'explore, ce que je ressens, ce que je deviens ». Et c'est dans cette porosité entre œuvre et vie que réside toute leur puissance.

Ce qui émerge de manière récurrente dans toutes ces œuvres, c'est une approche profondément intersectionnelle de la représentation. Il ne s'agit pas seulement de représenter des personnages queers pour cocher une case, mais de construire des récits qui prennent en compte les différents systèmes d'oppression que ces personnages subissent. Être queer dans ces mondes narratifs, c'est aussi être pauvre, racisé·e, marginalisé·e, ou porteur·euse d'un corps non conforme. C'est ce que soulignent les auteur·ices dans leurs interviews, en insistant sur l'importance de montrer une diversité réelle de corps, d'origines, de vécus. Le queer n'est pas isolé : il est imbriqué dans un tissu social et politique plus large.

Dans *Nimona*, par exemple, la question du genre et de la monstruosité est intimement liée à celle des inégalités sociales et de la lutte des classes : Nimona incarne à la fois la peur de l'autre, la fluidité identitaire et la colère des opprimé·es. La lutte n'est pas seulement contre une norme de genre, mais contre un système de pouvoir militarisé et hiérarchisé. De même, *La Légende de Korra* met en scène une héroïne bisexuelle, mais qui affronte des conflits politiques hérités d'une histoire coloniale. Les enjeux de domination culturelle, spirituelle et militaire y sont omniprésents, et la relation amoureuse entre Korra et Asami ne peut être détachée de ce contexte. Dans *Les Fleurs les plus Dangereuses n'ont pas d'Épines*, l'héroïne subit à

la fois le racisme, le sexisme et la queerphobie d'un pouvoir impérialiste et religieux, ces discriminations sont intimement reliées.

Ce que ces récits racontent, c'est donc une expérience queer qui ne peut pas être pensée hors du contexte social dans lequel elle s'inscrit. Il ne s'agit plus simplement de représenter des minorités, mais de repenser entièrement la manière dont les récits construisent le pouvoir, la norme, la violence. C'est dans cette logique que la création queer rejoint une démarche activiste : parce qu'elle refuse les simplifications, qu'elle cherche à mettre en avant l'intersectionnalité.

Pour beaucoup d'auteur·ices queers, la création littéraire naît d'un vide. Comme l'écrit Mélanie Fazi dans *Nous qui n'existons pas*[84], elle a dû écrire un livre qu'elle aurait aimé lire plus jeune, un livre qui dise ce que personne n'avait encore dit. Son essai devient un espace de parole pour celles et ceux que la société refuse de nommer : les personnes aromantique[85] et asexuelle[86], hors du couple, hors des modèles romantiques dominants. À travers cette démarche, Fazi rejoint une tradition d'écriture queer qui répond à une absence, qui fabrique des repères là où il n'y en avait pas, non pas pour cocher une case, mais pour dire : je suis là, et je vous vois. Mélanie Fazi écrit :

> « Je vis sans étiquette depuis quarante ans et j'espère encore presque chaque jour trouver la mienne. »

Ce qu'elle formule est une expérience queer partagée par beaucoup : celle de vivre dans l'intervalle, de ne pas savoir où se situer, et de ne pas avoir eu de récits pour nommer ce qu'on est. C'est aussi pour cela que, pour certaines personnes, les catégories sont importantes, non parce qu'elles enferment, mais parce qu'elles offrent des points d'ancrage, des mots là où il n'y en avait pas. Ceux qui dénoncent les « étiquettes » comme un caprice n'ont sans doute jamais eu besoin de se nommer pour exister. L'écriture queer devient alors

[84] Mélanie Fazi, *Nous qui n'existons pas*, Dystopia, 2018.

[85] L'aromantisme est une orientation romantique désignant une personne qui ne ressent peu ou pas d'attirance romantique envers autrui, et qui ne recherche généralement pas de relation amoureuse.

[86] L'asexualité est une orientation sexuelle caractérisée par l'absence ou le peu d'attirance sexuelle envers d'autres personnes, quelle que soit leur identité de genre. Les personnes asexuelles peuvent ou non éprouver du désir romantique ou avoir des relations.

un outil de survie : non pas pour créer une nouvelle norme, mais pour faire entendre ce qui, jusqu'ici, n'avait pas eu droit au langage. Pour C.S. Pacat, aussi, écrire *Prince Captif* c'était répondre à un manque personnel, celui d'histoires dans lesquelles elle aurait pu se projeter enfant :

> « En tant qu'enfant queer [...] j'étais avide d'histoires qui me ressemblaient. »[87]

Ce besoin de se voir représenté motive souvent la création queer. Il est central dans la réception de ce type d'œuvres par un lectorat queer en quête de modèles, d'identification, ou simplement de plaisir de lecture dans un monde où sa présence est légitime.

b) Représentation à remettre en question *queerbaiting* et censure

Si la présence croissante de personnages queers dans la *fantasy* peut sembler témoigner d'un progrès en matière de visibilité, il est essentiel d'en interroger les limites. En effet, cette visibilité reste trop souvent encadrée, édulcorée ou conditionnée par des normes hétéronormatives et cisgenres dominantes. Derrière l'apparence d'inclusion, de nombreuses représentations reposent sur des stéréotypes ou sont volontairement laissées ambiguës. Les récits queers peuvent ainsi être vidés de leur portée subversive, voire détournés dans une logique de *marketing* ou de contrôle narratif.

2. B. a. Représentation à remettre en question

La présence de personnages LGBTQIA+ dans les récits de *fantasy* constitue un pas important vers plus de visibilité. Toutefois, il est essentiel de souligner que cette visibilité ne rime pas toujours avec une représentation positive ou émancipatrice. Dans de nombreuses

[87] C.S. Pacat, *Prince Captif – L'intégrale collector*, Bragelonne, p. 768, 2023. Citation page 10.

œuvres, les personnages queers ne sont pas pensés à partir de leur individualité, mais plutôt façonnés selon des stéréotypes culturels persistants. Qu'il s'agisse d'hommes efféminés, de femmes masculines, ou de figures androgynes et ambiguës, ces représentations peuvent parfois servir davantage à divertir ou à choquer qu'à réellement inclure. Ce type de construction narrative tend à faire du personnage queer un « autre », souvent tourné en dérision, voire utilisé comme ressort comique, antagoniste ou marginal.

Ces représentations sont souvent le reflet d'une incompréhension ou d'une peur de la différence de genre et de sexualité, qui s'inscrit dans des logiques normatives. Elles peuvent également participer à la reproduction d'une violence symbolique en renforçant des clichés queerphobes, même dans des univers imaginaires censés s'affranchir des normes sociales contemporaines. *Il est donc nécessaire d'analyser la manière dont ces figures sont construites, quels codes mobilisent-elles, et quels effets produisent-elles sur l'imaginaire collectif ?*

Dans *One Piece* la représentation des *Okama*, et les premières tentatives de représenter l'identité queer de Loki dans les comics Marvel, bien avant *Loki : Agent d'Asgard*, sont intéressantes à analyser, bien que ses œuvres puissent montrer une représentation très intéressante, elle n'en est pas moins à remettre en question sur certains aspects.

One Piece : représentations intéressantes, mais non sans stéréotypes

Dans le cas de *One Piece* bien que les représentations queers en lien avec l'univers de *fantasy* du manga soient très intéressantes, elles sont aussi beaucoup stéréotypées et peuvent contribuer à la stigmatisation tout autant qu'à la déstigmatisation. Nous trouvons des personnages queers fort·es et intéressant·es, mais l'utilisation de termes comme « homme travesti » pour parler de femmes trans à plusieurs passages, notamment pour parler de l'île de Kamabakka, d'Ivankov et du personnage de Bentham n'est pas respectueuse. Ou encore l'utilisation du terme « Okama » pour parler de ses habitantes qui est une insulte stigmatisante pour les personnes de la communauté LGBTQIA+, il est

intéressant de voir sa traduction anglaise par le terme queer au vu de son passif et sa réappropriation, mais en japonais ce terme possède toujours une consonance stéréotypée et discriminatoire.



[88]

Dans cette scène, Sanji, membre de l'équipage de Luffy – qui fait donc partie des personnages principaux – se retrouve sur l'île d'Ivankov, il veut retrouver Luffy, Ivankov refuse de l'aider. On voit sur cette planche que les *Okama* se moquent de Sanji et veulent lui mettre une robe. Sanji répond « Je suis un homme parmi les hommes ! Un homme qui aime les femmes !! Ne vous approchez surtout pas de moi, bande de …!! », ce qui révèle une vision viriliste et hétéronormée de la masculinité. Il rejette violemment les *Okama*, perçues comme une menace à son identité d'homme « vrai », ce qui renforce des clichés homophobes et transphobes. L'insulte coupée en fin de phrase laisse entendre une violence verbale implicite. Bien que la scène soit présentée comme comique, elle repose sur la moquerie des identités queers et contribue à leur stigmatisation.

De plus, on remarque que les *Okama* ont toutes des corps et des visages volontairement difformes, bien plus grands que la moyenne. Pourtant, l'univers de *One Piece* est connu pour la diversité de ses morphologies, mais ici, toutes les *Okama* partagent cette apparence démesurée : elles font presque le double de la taille de Sanji, avec des traits

[88] Eiichiro Oda, One Piece – T 60, Chapitre 593, Boulogne-Billancourt, Glénat, 2012.

accentués à l'extrême – mâchoires carrées, barbes mal rasées… Ces choix visuels exagèrent les codes masculins, on retrouve aussi des maquillages, tenues et coiffures féminines très chargés, afin de les tourner en ridicule, ce qui, dans un contexte où ces personnages sont présentés comme des femmes trans, renforce une connotation transphobe très marquée. L'effet comique repose sur leur monstruosité, et non sur une véritable volonté de représentation.

Le fait que les *Okama* veulent lui mettre une robe illustre un ressort comique basé sur l'humiliation genrée. Le geste de vouloir le féminiser contre son gré n'est pas neutre : il s'inscrit dans une logique où la féminité est perçue comme dégradante pour un homme, et où les personnes trans sont tournées en dérision. Cela renforce l'idée que les *Okama* sont des figures envahissantes, presque prédatrices, et que leur féminité est une menace pour l'identité virile de Sanji. L'humour repose ici sur la peur de devenir comme elles.

Donc, le manga possède des représentations très intéressantes, mais a tout de même des limites de par les stéréotypes qu'il véhicule également, ce qui fait que le lectorat est très divisé sur la réception de ces personnages. En particulier pour le cas de Yamato, personnage qui est un homme trans, car l'édition et l'auteur utilisent encore parfois des termes féminins pour parler de lui en le classant également dans la liste des personnages féminins, alors que les personnages du manga utilisent bien des termes et pronoms masculins pour lui.

Loki : l'évolution de l'identité queer des Lokis

Quant à Loki, l'évolution de l'identité queer du personnage qui combat et débat avec ses anciennes versions pour devenir cette divinité des histoires aux identités multiples est d'autant plus intéressante lorsque l'on analyse ses anciennes versions dans le prisme de l'identité queer. Les premières tentatives de représenter l'identité queer du personnage avant d'en arriver à celle qu'on connaît aujourd'hui.

D'abord, on peut s'intéresser à l'inspiration du personnage avec la figure mythologique nordique. Divinité, dans la mythologie, est représenté·e comme ayant une

sexualité proche de ce que l'on appelle la bisexualité de nos jours, mais aussi un genre proche de l'identité genderfluid actuelle. Dans son livre *Loki*[89], Georges Dumézil exprime en quoi cette représentation du genre fluide de Loki dans les sources mythologiques, où iel peut être vu·e se transformer en divers êtres pour tromper ou se moquer de ses paires, illustre comment son comportement hors des normes provoque une forme de ridicule, même dans des actes héroïques ou au service des Ases[90]. Ce traitement contraste avec d'autres figures héroïques, renforçant une perception négative de sa fluidité et de sa sexualité dans la culture mythologique. Ce sont des aspects que Dumézil interprète en parallèle avec une perception moderne, ce qui peut apparaître comme un anachronisme, mais qui révèle des parallèles entre l'interprétation des mythes anciens et les représentations modernes comme pour les comics Marvel.

Depuis la création du personnage de Loki dans les comics Marvel avec *Journey into Mystery #85* en 1962, créé par Stan Lee, Larry Lieber, et Jack Kirby, Loki a pendant longtemps été représenté comme un dieu de la tromperie, antagoniste principal de son frère Thor. À partir des années 80, Loki devient plus complexe, capable de bonté, mais restant imprévisible et méchant.

En 2007 sort une série de comics *Thor (2007)* de J. Michael Straczynski. C'est la première fois qu'il y a une vraie tentative d'explorer le genre de Loki dans les comics. Dans ce comics[91], le héros n'est pas encore Loki, on y suit Thor. Après le Ragnarok, Loki revient à la vie sous les traits du personnage féminin de Sif, on apprend qu'iel a volé le corps de cette déesse pour revenir.

Cette version féminine est surnommée Lady Loki, son apparence est très sexualisée par le dessin. Rien que le fait de surnommer le personnage Lady Loki implique que ce personnage est une version féminine du personnage habituel, montrant une différence avec le Loki de base, ce qui ne correspond pas encore à l'aspect genderfluid de Loki où dans son cas Loki est tout autant une femme, qu'un homme, il n'y a nul besoin de le préciser. De plus, le terme « lady » met en avant une connotation sexiste que ce soit par l'hypersexualisation

[89] Georges DUMÉZIL, *Loki: nouvelle édition refondue*, Paris, Flammarion, 1986.

[90] Membres d'une des familles des dieux principaux dans la mythologie nordique.

[91] J. Michael STRACZYNSKI, Olivier COIPEL, Mark MORALES, Laura MARTIN et Paul MOUNTS, *Thor #5*, New York, Marvel Comics, 2007.

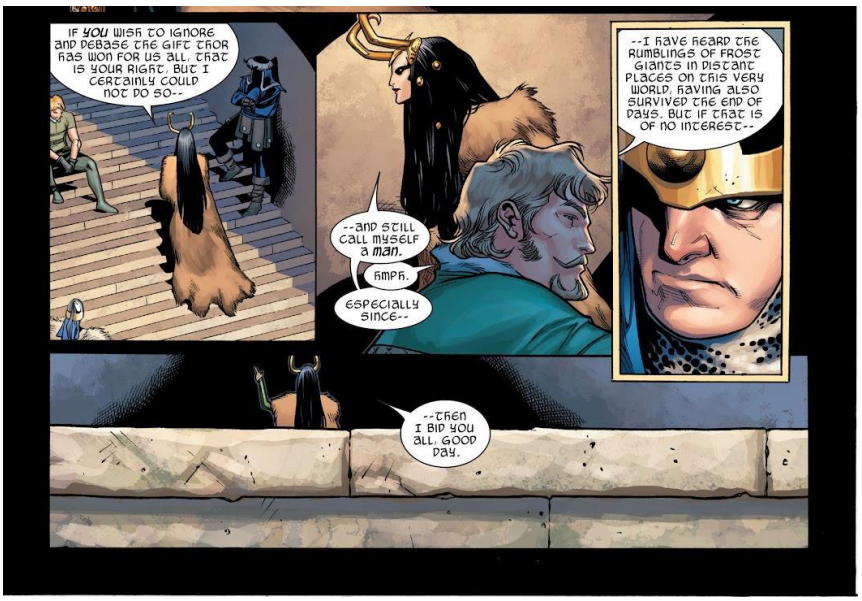
ou les injonctions de douceur et de passivité derrière le terme. Au lieu de mettre en valeur une fluidité de genre naturelle pour le personnage, le terme impose une vision rigide de la féminité qui limite l'expression du personnage à des attentes de genre spécifiques.



92

On peut voir dans cette planche directement la malveillance de Loki, cette transformation est présentée comme un acte mauvais, soulignant son rôle d'antagoniste. Ici, Loki n'explore pas réellement la fluidité de son genre, au contraire, sa féminité est associée à la tromperie et à la manipulation. Cette représentation féminine de Loki n'a donc pas pour but d'explorer l'aspect social et psychologique de la fluidité de genre du personnage, mais simplement de montrer l'étendue de la malveillance du personnage.

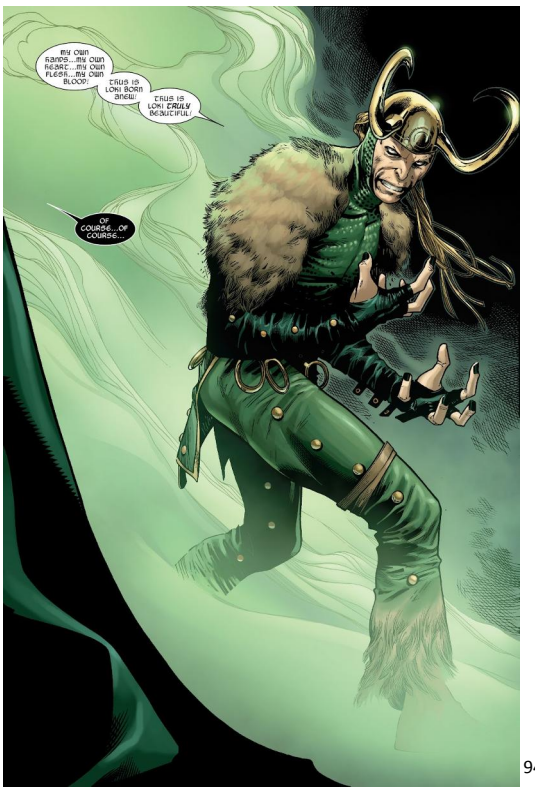
[92] J. Michael STRACZYNSKI, Marko DJURDJEVIC, Danny MIKI, *Thor #8*, New York, Marvel Comics, 2007.



93

Cette page nous montre aussi que Loki, bien qu'ayant son apparence féminine, se considère toujours comme un homme. Cela montre que le genre est indépendant du corps, mais Loki reste donc un homme dans ce comics, qui piège les autres par son apparence féminine.

[93] J. Michael STRACZYNSKI, Olivier COIPEL, Mark MORALES, Laura MARTIN et Paul MOUNTS, *Thor #9*, New York, Marvel Comics, 2007.



[94]

Quand Loki va voir Hela afin de retrouver sa propre apparence, il montre de façon claire sa joie de retrouver son apparence masculine : « Mes propres mains… Mon propre cœur… Ma propre chair… Mon propre sang ! Ainsi Loki renaît ! Ainsi Loki est vraiment magnifique ! ».

On retrouve cette même idée également plus tard dans *Mighty Avengers #21*[95] sorti en 2009 où Loki prend l'apparence de la Sorcière Rouge pour infiltrer les Avengers et semer le trouble. Ce traitement de Loki, considéré comme un homme jouant la femme à des fins malveillantes, se rapproche de la tradition mythologique qui entoure la fluidité de genre du personnage, mais s'aligne aussi avec des représentations transphobes et oppressives de notre cadre contemporain. Ce n'est pas une tentative d'explorer les identités des personnes transgenres réelles. Le but est de simplement représenter le personnage comme un super-vilain en utilisant l'apparence féminine comme malice. Ce type de représentation fait écho à des stéréotypes négatifs, comme ceux derrière la *gay and trans panic defense*. C'est une stratégie légale qui tente de justifier, atténuer, ou excuser des actes de violence envers

[94] « My own hands… My own heart… My own flesh… My own blood! Thus is Loki born anew! Thus is Loki truly beautiful! ». J. Michael STRACZYNSKI, Olivier COIPEL, Mark MORALES et Laura MARTIN, *Thor #12*, New York, Marvel Comics, 2008, p. 5.

[95] Dan SLOTT, Khoi PHAM, Allen MARTINEZ, Danny MIKI, Jason KEITH et Jochen WELTJENS, Mighty Avengers #21, New York, Marvel Comics, 2009.

des personnes LGBTQ+ en affirmant que l'orientation sexuelle ou l'identité de genre de la victime a provoqué chez l'agresseur une réaction de panique ou de rage incontrôlable. Cet argument s'appuie sur le stéréotype selon lequel une rencontre ou une révélation d'identité queer pourrait « légitimement » choquer ou provoquer la personne accusée au point de commettre des actes violents. Cette défense est encore présente dans 30 États des États-Unis et dans l'État d'Australie-Méridionale en Australie.

Kieron Gillen, scénariste de *Journey Into Mystery* propose sa propre interprétation de Loki, avec Kid Loki plus nuancé qui veut devenir bon et agir pour le bien malgré ses erreurs. Kid Loki cherche à s'éloigner de l'image de trahison et de chaos qui a marqué son ancien lui, en s'interrogeant sur la possibilité de devenir quelqu'un de meilleur. Il veut regagner la confiance d'Asgard et de Thor, adoptant un comportement loyal et héroïque pour protéger son peuple, marquant ainsi son désir d'être perçu autrement. Il défie son destin de Dieu de la malice en agissant de manière altruiste et en acceptant de se sacrifier. *Journey into Mystery* présente un Loki en quête de rédemption, déterminé à créer sa propre destinée. Bien qu'on commence à avoir cette idée de changement d'image du personnage qui s'affranchit de son rôle de super-vilain, l'œuvre se concentre sur des transgressions de genre plus subtiles, avec des éléments esthétiques comme le vernis noir sur les ongles, sans aborder une véritable fluidité de genre.

Ce n'est donc qu'avec l'arrivée d'Al Ewing que Loki est explicitement représenté·e comme un personnage transgenre. Ewing introduit une version plus nuancée et affirmée de la fluidité de genre de Loki, en mettant en avant sa capacité à embrasser ses multiples identités sans que cela soit perçu comme un acte de tromperie. Ici, Loki devient une figure positive pour la communauté queer, avec une exploration plus sincère et respectueuse de son identité.

Cette progression, du Loki usurpateur et manipulateur à celui qui incarne une fluidité de genre naturelle et assumée, reflète une évolution des mentalités sur la représentation des identités queers dans les comics.

Donc, les représentations queers dans *One Piece* et les premiers comics sur Loki offrent des perspectives intéressantes, mais demeurent profondément marquées par des stéréotypes et des représentations problématiques. Que ce soit à travers les *Okama* et leur traitement visuel, ou l'évolution du personnage de Loki, ces œuvres révèlent des tentatives de représenter la fluidité de genre et les identités queers qui n'en restent pas moins des instruments de marginalisation et de dérision. L'humour basé sur l'humiliation de genre, la sexualisation des personnages trans et la réduction de la fluidité de genre à des actes de manipulation ou de tromperie soulignent l'importance de remettre en question les représentations existantes.

Mais parfois, la question n'est même plus celle de la représentation problématique, c'est celle de l'absence, de l'effacement, ou de la promesse jamais tenue. Entre stratégies de censure et *queerbaiting*, la présence queer devient un outil marketing, plus qu'un vrai engagement narratif.

2. B. b. Queerbaiting et Censure

La censure, qu'elle soit explicite ou insidieuse, reste un obstacle majeur à la représentation pleine et entière des personnages LGBTQIA+. Que ce soit par autocensure des studios, pressions sociétales, impératifs commerciaux ou contraintes législatives, de nombreuses œuvres voient leur potentiel queer soit atténué, soit effacé. Cette censure ne prend pas toujours la forme d'un refus frontal. Elle peut se traduire par des coupes, des réécritures, des relations ambiguës qui ne sont jamais nommées, ou encore par le fait de repousser à la toute fin – voire au hors-champ – ce qui aurait pu constituer une représentation significative. Ces stratégies narratives permettent aux productions de rester acceptables pour un public globalisé, tout en maintenant une forme de neutralité apparente qui gomme les revendications identitaires. Souvent liée au phénomène de *queerbaiting*, cette forme de censure concerne des œuvres où l'intention de représenter une identité ou une relation queer était bien présente chez les créateurs, mais où cette représentation a été

altérée, atténuée ou carrément supprimée par une instance extérieure – qu'il s'agisse de la production, d'un diffuseur ou d'une contrainte éditoriale.

Le *queerbaiting* est une stratégie fréquemment utilisée dans les médias populaires, où les créateurs suggèrent, à travers des indices visuels ou des dialogues ambigus, des relations ou des dynamiques queers, sans jamais véritablement les concrétiser. Ce phénomène exploite les attentes d'un public en quête de représentation, tout en évitant de s'engager pleinement dans la représentation des personnages queers. Ce procédé peut donner l'illusion d'une ouverture à la diversité, mais en réalité, il permet aux créateurs d'attirer un public progressiste sans risquer de déranger les normes sociales dominantes ou d'affronter les conséquences d'une réelle représentation queer. Dans ces œuvres, des éléments potentiellement queers sont constamment insinués, mais jamais pleinement explorés. Les relations ambiguës entre certains personnages, les regards et les dialogues chargés de sous-entendus, ne sont que des leurres destinés à satisfaire une demande de représentation sans jamais franchir la ligne de l'engagement réel. Cette manipulation narrative soulève la question de la sincérité des créateurs et de la manière dont le queerbaiting peut à la fois frustrer les spectateurs et consolider des représentations superficielles de la diversité.

Ce phénomène est particulièrement visible dans des œuvres comme *Loki* et *Supernatural*, où des éléments queers sont suggérés tout au long de l'intrigue, mais sont toujours présentés de manière à rester ambigus ou minimisés. Bien que ces séries aient fini par officialiser certains aspects queers de leurs personnages, cela a toujours été fait de manière subtile, permettant à une partie du public de l'ignorer ou de le minimiser. *La Légende de Korra*, quant à elle, propose une fin qui suggère une relation queer, mais sans jamais la nommer, en restant fidèle à cette logique de censure implicite.

Loki : une identité contredite par le scénario

La série *Loki* sort en 2021 sur la plateforme Disney +, comme son titre l'indique, elle veut mettre le personnage de Loki en avant dans le Marvel Cinematic Univers, Loki étant un

personnage très apprécié des fans. Avant la diffusion du premier épisode le 9 juin 2021, les comptes officiels de Marvel et de la série postent sur leurs différents réseaux sociaux le 6 juin 2021 une courte bande-annonce de 18 secondes dans laquelle on voit un dossier présentant les informations personnelles de Loki.



[96]

Ce dossier apparaît deux fois durant ces 18 secondes, sur la première et la dernière *frame*, mettant l'accent dessus. On retrouve cette mention « *Sex : Fluid* », confirmant pour la première fois l'identité genderfluid de Loki dans le MCU, suite à cette bande-annonce de nombreux articles sont écrits et il y a de vives réactions sur les réseaux sociaux, faisant référence au travail d'Al Ewing.

Quand la série sort quelques jours après, on retrouve un plan de quelques secondes avec un dossier similaire dans la série reprenant la même mention :

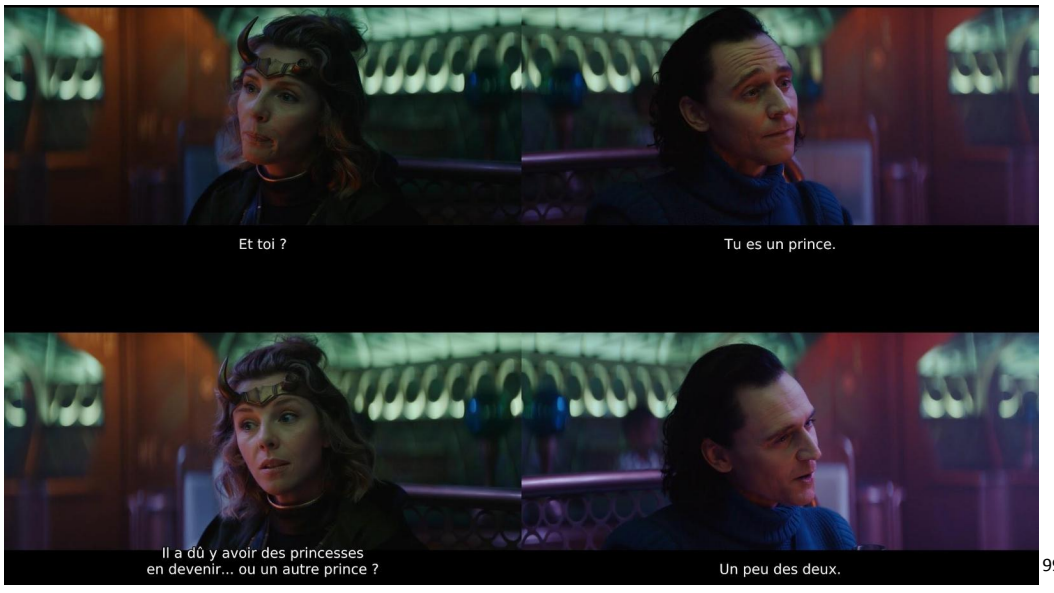


[97]

[96]LokiOfficial. « Loki Official Trailer. » Twitter, 6 juin 2021. https://x.com/LokiOfficial/status/1401569573455810561.

[97] Waldron, M. (Scénariste), & Herron, K. (Réalisatrice). (2021). Loki, Saison 1, Épisode 1 « Glorious Purpose » [Série télévisée]. Marvel Studios/Disney+. Minute 15:01.

C’est la seule mention qui est faite de l’identité genderfluid de Loki de toute la série. Plus tard, elle est mise en contradiction quand on découvre le personnage de Sylvie présentée comme une variante femme de Loki. Quand Loki rencontre d’autres variants de lui dans l’épisode 5, ils sont tous représentés comme des hommes, Loki leur dit alors « Est-ce qu’un d’entre vous a rencontré une variante femme de nous », ce à quoi King Loki lui répond « Ça me semble terrifiant »[98]. Cette scène a déjà une connotation sexiste envers le fait de voir une version femme du personnage comme plus effrayante, mais elle nous montre également qu’il est inédit de voir une version femme de Loki ce qui va en contradiction totale avec l’identité genderfluid de Loki. Les personnages ont l’air de ne pas savoir que cela pouvait exister, même si l'on garde l’idée que les autres Lokis ne sont pas genderfluid et que seul le principal l’est, il n’empêche qu’avec cette formulation il montre une différence entre lui et Sylvie par son genre. C’est pourquoi de nombreux fans se sont plaints accusant la série de *queerbaiting* en utilisant cette mention genderfluid dans la bande-annonce, promouvant la série par cet aspect, alors que ça ne l’est mentionné qu’une fois dans la série par un détail écrit et qui est ensuite contredit dans le reste de l’intrigue.



[99]

La mention de la bisexualité de Loki se fait dans cette scène dans l’épisode 3. On retrouve à nouveau ce phénomène de *bi-lightning* à travers la colorimétrie de l’épisode.

[98] « have any of you met a woman variant of us » ; « sounds terrifying » Waldron, M. (Scénariste), & Herron, K. (Réalisatrice). (2021). Loki, Saison 1, Épisode 5 « Journey Into Mystery » [Série télévisée]. Marvel Studios/Disney+. Minute 16:06. Ma traduction.

[99] Waldron, M. (Scénariste), & Herron, K. (Réalisatrice). (2021). Loki, Saison 1, Épisode 3 « Lamentis » [Série télévisée]. Marvel Studios/Disney+. Minute 22:13–22:25.

Mais ce passage est très court et la représentation n'est pas traitée plus tard dans le reste de la série, le terme « bisexuel » n'est même pas clairement cité. L'épisode a été classé comme mature par la MPAA[100], ce qui arrive souvent lorsque des personnages queers sont présents dans des films ou séries. De cette manière, la sexualité de Loki reste « sûre », le personnage étant très populaire et la scène étant dans une série sur le petit écran et facilement censurable en cas de besoin, le personnage n'a pas de relation avec un homme, mais avec Sylvie sa propre variante dans la série.

De nombreux articles[101] et fans[102] ont voulu dénoncer cette sorte de *queerbaiting*, où, bien que le personnage soit représenté queer, la représentation est jugée mauvaise et ne reflète pas la réalité. La série s'inspire clairement des comics *Loki : Agent d'Asgard*, surtout pour la saison 2 où Loki devient le Dieu des histoires également, mais au vu de la popularité du personnage elle préfère ne pas être trop explicite.

Cette série illustre bien comment une œuvre peut se parer des apparences de la diversité sans jamais s'y engager pleinement. Une mention dans un dossier, une ligne de dialogue, une colorimétrie suggestive… tout semble conçu pour cocher la case sans jamais ouvrir vraiment l'espace. Le queer devient ici un outil de communication plus qu'un axe narratif.

Supernatural : gay ? Oui, mais à quel prix ?

L'un des exemples les plus marquants de *queerbaiting* reste celui de *Supernatural*[103], série culte qui a duré quinze saisons. On y suit les frères Winchester, Sam et Dean, qui chassent des créatures surnaturelles à travers les États-Unis. Élevés dans la chasse après la

[100] Une organisation américaine qui représente les grands studios de cinéma et gère la classification des films selon leur contenu (ex. G : audience générale, PG : surveillance parentale, R : contenu mature).

[101] Griffin, Louise. « Loki and the History of Bisexuality in Marvel's TV Universe. » *The Independent*, 23 juin 2021, https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/loki-bisexual-tom-hiddleston-marvel-b1872115.html.

[102] Beyer, David. « Tom Hiddleston Confirms Loki's Bisexuality, and Fans Go Wild. » *Edge Media Network*, 23 juin 2021, https://www.edgemedianetwork.com/story/306589.

[103] Eric Kripke, *Supernatural* [Série télévisée]. Warner Bros. Television, 2005-2020.

mort mystérieuse de leur mère, ils affrontent démons, anges, monstres et dieux dans un univers où l'Apocalypse menace régulièrement. Au fil des saisons, la série mêle action, drame familial et mythologie biblique, tout en explorant la relation complexe entre les deux frères et leurs alliés, notamment l'ange Castiel, figure centrale dans l'évolution narrative.

L'épisode 18 de la dernière saison marque un tournant : Castiel meurt après avoir déclaré son amour à Dean. « *I love you* » – une phrase attendue depuis plus de dix ans par une partie des fans mais qui n'est jamais pleinement reconnue dans l'histoire. Dean ne répond rien. Aucun retour amoureux, pas même un regard clair. Castiel avoue, meurt, et tout redevient comme avant.

Ce moment cristallise parfaitement le schéma du *queerbaiting* : on laisse entendre pendant des années une relation queer possible, avec une complicité ambiguë, une tension homoérotique constante… mais on refuse de la concrétiser. Et au lieu d'un développement, on offre une déclaration d'amour suivie immédiatement d'un sacrifice. Castiel disparaît. Comme s'il n'avait jamais existé. Aimer Dean devient sa dernière action. Une mort en guise de *coming out*.

Ce n'est pas seulement une occasion manquée. C'est un message. Le personnage queer n'a pas droit au bonheur. On peut le laisser exister… mais pas trop. Il peut aimer… mais pas être aimé en retour. Il peut parler… mais seulement s'il se tait juste après. C'est une récurrence scénaristique, le personnage queer sacrifié, aussi appelé *bury your gays*[104], qui revient ici de manière brutale : il y a bien un personnage gay, mais il ne vivra pas son histoire. La série évite soigneusement l'idée d'un couple queer heureux ou canonique. Castiel aime, Dean ne répond pas. Fin de l'histoire.

Cette scène, censée être un moment fort, devient au contraire une leçon de contrôle narratif : on ne va pas jusqu'au bout. La vidéo essai *Destiel: A Study in Queerbaiting*[105] de PopDrop analyse très bien ce phénomène : les créateurs de la série ont longtemps joué avec le sous-texte, les regards, les dialogues à double sens… mais dès qu'il s'agit d'officialiser

[104] TV Tropes, *Bury Your Gays*, TV Tropes : https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays Consultée le 21 avril 2025.

[105] PopDrop, *Destiel: A Study in Queerbaiting | Supernatural Video Essay*, YouTube, mis en ligne le 4 mars 2021 : https://www.youtube.com/watch?v=-Q0eX9Rrah0 Consulté le 15 avril 2025.

quoi que ce soit, tout s'effondre. Ce n'est pas juste un manque de représentation, c'est une volonté de rester dans l'ambiguïté, pour ne pas « perdre » un public hétéronormé.

Supernatural donne l'illusion d'une ouverture queer, tout en la rendant tragique et non réciproque. On laisse la communauté queer espérer, mais sans jamais valider ses attentes. Et dans le cas de Castiel, l'homosexualité devient un fardeau : c'est son amour qui le condamne. Un sacrifice final qui permet à Dean de continuer, seul, sans jamais avoir à se positionner. L'amour gay n'est pas récompensé, il est puni. Et comme souvent dans ce genre de récits, on nous rappelle : les personnages queers peuvent exister, tant qu'ils ne prennent pas trop de place, et surtout, tant qu'ils n'ont pas de fin heureuse.

Korra : autocensure intériorisée

La Légende de Korra, série d'animation produite par Nickelodeon, est aujourd'hui souvent citée comme une pionnière dans la représentation queer en animation jeunesse. Pourtant, cette reconnaissance reste en partie paradoxale. Si la relation entre Korra et Asami est bien officielle dans les comics qui suivent la série, elle ne devient qu'implicite qu'au tout dernier épisode, à travers une simple scène où les deux jeunes femmes se tiennent la main et échangent un regard complice. Aucun mot n'est prononcé, aucun baiser n'est échangé : tout passe par le visuel, et encore, de façon très codée.

[106]

Ce choix est d'autant plus marquant que leur relation se construit lentement au fil des saisons, en opposition avec les dynamiques amoureuses hétérosexuelles déjà très présentes dans la série. Leur intimité, pourtant réelle, n'est jamais nommée. C'est finalement dans les comics que la romance entre Korra et Asami est pleinement développée, assumée, et rendue visible. Il aura donc fallu quitter l'écran pour que cette représentation soit autorisée à exister sans ambiguïté. La scène finale du dessin animé est reprise comme scène d'ouverture du comics :

[106] Michael Dante DiMartino (scénariste), Melchior Zwyer (réalisateur), La Légende de Korra. Saison 4, épisode 13 « Le Dernier combat », [Série télévisée] diffusé le 19 déc. 2014, Nickelodeon 2021). Minute 22:03–22:07.



107



13

108

Dans cette première page, on les voit de l'autre côté du portail par lequel elles passent à la fin de la série, ensuite on retrouve plusieurs pages muettes où elles passent leurs journées dans le monde des esprits, puis dans cette page 13, elles s'embrassent enfin confirmant la relation amoureuse. La première édition du volume 1 est sortie en 2019, 5 ans après la sortie de l'épisode final de la série, il aura fallu 5 ans pour que le couple devienne enfin officiel.

Le *post* Tumblr *Korrasami is canon*[109] de Bryan Konietzko, co-créateur de la série, publié après la diffusion du dernier épisode de *La Légende de Korra* en 2014, constitue un document important pour comprendre les tensions internes entre intention créative et censure systémique. Il ne s'agit pas ici d'un aveu de censure explicite par la chaîne, mais d'un dévoilement lucide du climat d'autocensure imposé par les normes de l'industrie de l'animation, particulièrement dans le domaine jeunesse.

---

[107] Page 6 de *La Légende de Korra – 1. Guerres de Territoires.*

[108] Page 13 de *La Légende de Korra – 1. Guerres de Territoires.*

[109] Bryan Konietzko. Korrasami is canon. Tumblr, 22 décembre 2014. https://www.tumblr.com/bryankonietzko/105916338157/korrasami-is-canon-you-can-celebrate-it-embrace Consulté le 9 avril 2025.

Dès les premières lignes, Konietzko affirme que le couple Korrasami est officiel : « Korra et Asami sont tombées amoureuses. » Cette affirmation vise à mettre fin aux doutes des spectateurs, mais elle arrive après la diffusion, une fois la série achevée – signe qu'il a fallu attendre que l'œuvre soit bouclée pour clarifier ce que l'épisode ne pouvait pas montrer directement. Le simple fait qu'il soit nécessaire de confirmer la relation dans un post extérieur à la série prouve que la représentation queer, même lorsqu'elle existe, ne bénéficie pas du même traitement que les romances hétérosexuelles, qui, elles, sont explicites et intégrées naturellement au récit.

Konietzko revient ensuite sur la manière dont la relation a évolué dans le processus de création. Il précise qu'elle n'était pas prévue dès le départ, ce qui n'a rien d'exceptionnel dans une écriture sérielle, mais insiste sur le fait qu'à partir de la saison 2, l'idée d'une relation entre Korra et Asami a émergé de façon organique. C'est une réponse directe aux accusations de *fanservice*[110] ou de céder à la pression du public. Pour lui, ce développement narratif n'est pas une concession : c'est une trajectoire cohérente, nourrie par l'évolution naturelle des personnages.

La partie la plus importante de son discours concerne les obstacles systémiques. Il admet que pendant longtemps, l'idée d'inclure une romance queer dans une série pour enfants leur semblait tout simplement impensable : non pas parce qu'elle n'était pas légitime, mais parce qu'ils « n'avaient jamais pensé qu'on leur laisserait la montrer ». Cela montre à quel point la censure peut s'imposer de manière implicite. Il n'est pas question ici d'une interdiction posée par Nickelodeon, mais d'une règle non écrite culturelle hétéronormée profondément ancrée, contre laquelle les créateurs eux-mêmes doivent lutter intérieurement avant même de se heurter à un refus explicite.

Cette autocensure, intériorisée, révèle un mécanisme typique dans l'histoire des représentations queers : la peur du trop visible, la nécessité de rester dans le sous-entendu pour ne pas heurter une norme invisible, mais omniprésente. Ce n'est que dans les toutes dernières étapes de production que Konietzko et DiMartino choisissent de faire un geste plus clair : une posture face à face, les deux mains jointes, une mise en scène visuellement

[110] Fanservice : l'insertion d'éléments, souvent de nature sexuelle ou sensationnaliste, dans une œuvre pour satisfaire les attentes ou fantasmes du public, souvent au détriment de la cohérence narrative ou du développement des personnages.

proche d'un engagement amoureux. Et même cette scène – pourtant encore très modérée – a dû faire l'objet de négociations – auprès de Nickelodeon cette fois – de révisions visuelles et musicales pour être acceptée. Il s'agit donc d'un geste aussi explicite que possible, dans les limites de ce qui est tolérable. Konietzko souligne lui-même les limites de cette représentation, affirmant que ce n'est pas une « victoire éclatante », mais plutôt « une avancée symbolique », un pas modeste, mais important.

On ne censure pas frontalement, mais on édulcore. Le choix de finir la série sur un geste codé plutôt qu'un aveu explicite permet de contourner la censure sans véritablement la confronter. Cette forme de compromis, aussi frustrante soit-elle, souligne la difficulté d'inclure des personnages queers dans des récits grand public, surtout quand ceux-ci sont destinés à la jeunesse.

Comme le montre Samuel François dans son article *Fanf(r)ictions : Tensions identitaires et relationnelles chez les auteurs de récits de fans*[111], les communautés de fans entrent parfois en conflit avec les créateur·ices originaux·ales lorsque celleux-ci refusent d'assumer la portée queer de leur récit, malgré des indices implicites ou des lectures partagées par une grande partie du public. Ce décalage produit une tension entre l'œuvre telle qu'elle est diffusée officiellement, et les interprétations alternatives qu'en font les fans. Nous verrons plus tard comment la fanfiction devient un moyen de reprendre le contrôle du récit, de réparer les silences du texte ou les limites imposées par le marketing, et d'affirmer une lecture queer qui assume ses désirs sans compromis.

On remarque que le *queerbaiting* et la censure sont beaucoup plus présents dans les séries destinées à un large public, notamment les séries diffusées à la télévision ou sur de grandes plateformes de streaming. Ce sont des œuvres accessibles facilement, souvent gratuitement ou via des abonnements très répandus, et donc visibles par un public très varié, y compris des enfants. Elles sont considérées comme des produits « grand public »,

[111] François Sébastien. « Fanf(r)ictions : Tensions identitaires et relationnelles chez les auteurs de récits de fans ». *Réseaux*, 2009/1 n° 153, 2009. p.157-189.

avec une volonté de plaire au plus grand nombre, ce qui implique souvent d'éviter toute représentation queer explicite qui pourrait, selon les producteurs, heurter une partie du public ou des pays de diffusion plus conservateurs[112].

Contrairement à cela, la bande dessinée, bien que de plus en plus populaire, reste un médium plus de niche. Elle touche souvent un public plus spécifique, qui choisit activement ses lectures. Dans les BD queers ou les romans graphiques indépendants, les personnages LGBTQIA+ sont souvent au cœur de l'histoire et assumés dès le départ. Le public cible recherche ce type de représentation, alors que dans une série de *fantasy* comme *Supernatural*, la thématique queer n'est pas annoncée comme centrale. Le spectateur vient d'abord pour la *fantasy*, l'action ou les relations fraternelles – le public queer n'est pas la cible première, même s'il est bien présent dans le *fandom*[113]. Résultat : les studios préfèrent rester dans l'ambiguïté, laisser entendre sans jamais confirmer, pour éviter de « froisser » un public queerphobe tout en attirant les fans queers par des sous-entendus.

C'est là que réside la différence fondamentale : dans une romance queer, on assume que le public veut voir une histoire queer. Dans une série *fantasy mainstream,* on fait semblant que les personnages peuvent l'être… tant que ça ne dérange pas. Ce jeu d'équilibriste permanent est ce qui rend le *queerbaiting* si courant dans les séries à gros budget. Il s'agit moins de représenter des identités LGBTQIA+ que de les monétiser sans les affirmer.

[112] Melanie Kohnen, *Queer Représentation, Visibility, and Race in American Television*, Palgrave Macmillan, 2013.

[113] Joseph Brennan, « Queerbaiting and Fandom: Teasing Fans through Homoerotic Possibilities » *The Journal of Fandom Studies*, vol. 2, no. 2, 2014, pp. 141–160.

c) Réception du public et réception des *fandoms* : Dans quelle mesure la réception d'une œuvre peut-elle générer des controverses au sein même des *fandoms* ?

Si une œuvre prend vie à travers ceux qui la créent, elle continue d'exister — voire de se transformer — à travers ceux qui la reçoivent. Ici, il s'agit d'explorer la manière dont l'œuvre est perçue, discutée, investie, parfois même détournée par ses publics. On s'intéressera ici à deux types de réceptions : celle du public général et non queer, souvent par les discours critiques ou journalistiques, et celle des *fandoms* – en particuliers queers –, ces communautés de fans qui s'approprient activement les contenus culturels, les prolongent, les commentent, ou les politisent. Cette distinction n'est pas toujours nette, mais elle permet de mettre en lumière des formes de réception différentes, parfois complémentaires, parfois en tension. En analysant ces regards multiples, on peut mieux comprendre comment une œuvre circule, se redéfinit, et, en quelque sorte, échappe à ses créateurs. *Comment le grand public et les espaces numériques des fans queers construisent-ils des discours parfois opposés autour d'une même œuvre ? Quel rôle jouent les réseaux sociaux et plateformes de fans dans la diffusion, l'interprétation et parfois la critique d'un objet culturel ?*

2. C. a. Réception du public général

Lorsqu'une œuvre introduit des éléments queers – que ce soit à travers un personnage, une relation ou une symbolique – elle n'est jamais reçue de manière neutre. Le public général, souvent conditionné par une norme hétéronormative, projette sur ces récits des attentes précises : l'hétérosexualité est immédiatement supposée, même sans preuve explicite, tandis que la représentation queer doit constamment être prouvée, justifiée, confirmée par un discours explicite ou une mise en scène évidente. Cette asymétrie dans la

réception culturelle a été largement analysée dans les études queers. *Comment le grand public réagit-il aux représentations queers dans les œuvres mainstream ?*

Alexander Doty dans *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*[114] explique que les interprétations queers sont souvent disqualifiées comme surinterprétations ou « *fan theories* », là où des dynamiques hétérosexuelles sont validées dès les premiers signes, même minimes. Il souligne que cette inégalité crée un espace où le queer est constamment remis en question, alors même qu'il est représenté. Cette exigence de preuve transforme la lecture queer en une interprétation suspecte, alors que les lectures hétérosexuelles implicites sont acceptées d'office comme naturelles.

Cette idée rejoint le concept vu précédemment d'« hétérosexualité obligatoire » d'Adrienne Rich, qui montre que les relations entre femmes sont systématiquement relues comme de l'amitié ou de la rivalité, et jamais comme de l'amour tant qu'elles ne sont pas nommées comme telles, d'après elle, il y a un effacement de l'existence lesbienne dans l'art en général, si ce n'est pour l'objectifier ou la fétichiser.

Même dans le champ littéraire, Tison Pugh démontre, dans l'introduction de *Queering Medieval Genres*[115], que le critère de « lisibilité » d'une relation queer repose toujours sur une preuve explicite, tandis que les dynamiques hétéronormées sont acceptées comme neutres et universelles. Cette attente de lisibilité transforme toute représentation queer en performance, qui ne peut être légitime que si elle est nommée, montrée, confirmée.

Ce que révèle cette dynamique, c'est la fragilité de la légitimité queer dans les imaginaires collectifs. Même lorsque la représentation est claire, elle peut être effacée dans les discours, recodée selon des normes hétéronormées, ou simplement ignorée. L'enjeu dépasse donc la simple visibilité : il révèle une lutte permanente pour la légitimité des identités queers, où la fiction rejoue les tensions idéologiques qui traversent nos normes sociales et culturelles.

---

[114] Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.

[115] Tison Pugh, *Queering Medieval Genres*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

L'Attaque des Titans : la relation non aboutie d'Ymir et Historia

L'Attaque des Titans en est un exemple significatif. La relation entre Ymir et Historia est indéniablement présentée comme romantique, notamment à travers les propos explicites d'Ymir : « Mon seul regret, c'est de ne pas avoir pu t'épouser »[116]. Pourtant, cette relation est systématiquement niée par une partie du *fandom*, qui l'interprète comme une simple amitié. Le fait que Historia n'ait jamais dit explicitement vouloir être en couple avec Ymir, bien que son attitude montre une attirance réciproque claire, et que la relation ne soit pas pleinement réalisée – Ymir meurt, et Historia devient reine, destinée à enfanter – est utilisé pour invalider son caractère romantique, bien que ces éléments narratifs participent justement d'une critique des rôles sociaux imposés aux femmes. La mort d'Ymir et le devoir reproductif imposé à Historia peuvent être lus comme une métaphore des sacrifices que les femmes queers sont contraintes de faire dans une société hétéronormée. Pourtant, ces lectures queers sont activement combattues dans certaines sphères du *fandom*[117], qui refusent d'accorder à cette relation sa légitimité queer. Il y a de nombreux débats en ligne sur la question de leur relation.

One Piece : nier l'identité trans de Yamato

De manière similaire, *One Piece* soulève des débats sur la transidentité de Yamato. Ce personnage se définit lui-même comme un homme, demande à être genré au masculin, et est considéré comme tel par tous les personnages de l'œuvre, sans transition physique, donc Yamato garde une apparence codifiée féminine. Il utilise les bains pour hommes, est reconnu comme un homme par ses pairs, et le récit respecte entièrement ce

---

[116] Hajime Isayama, *L'Attaque des Titans – Tome 22*, Pika Édition, 2017.

[117] Pour des opinions soulignant que la relation n'est pas romantique : Erehis, « Why people keep ignoring the fact that Historia... », Tumblr, https://www.tumblr.com/erehis/187416660465/why-people-keep-ignoring-the-fact-that-historia

Et une opinion qui analyse et pense que oui : Luna Luna « Does Historia have feelings for Ymir? », Quora, https://www.quora.com/Does-Historia-have-feelings-for-Ymir

positionnement. Pourtant, une partie des fans[118] – souvent mal informée ou transphobe – nie cette identité en affirmant que Yamato « veut juste imiter son modèle », Kozuki Oden. Ces critiques ignorent que le processus d'identification à une figure de mentor n'invalide pas l'identité de genre. Au contraire, Yamato incarne un modèle de transition sociale, où le genre ne repose pas sur une modification corporelle, mais sur une affirmation intérieure, socialement respectée. L'œuvre ne remet jamais en question cette légitimité.

Ainsi, ces exemples montrent que même lorsque les œuvres construisent une représentation claire et respectueuse de l'identité queer, le public peut refuser de la reconnaître. Ce déni s'inscrit dans une tension constante entre ce qui est montré et ce que le public accepte de voir, révélant une bataille culturelle entre intentions d'auteurs et résistances sociales.

2. C. b. *Fandoms* et relecture queer

Un *fandom* désigne un groupe de fans passionnés d'une œuvre, d'un personnage, d'une série, ou d'un univers particulier (comme un film, une série télévisée, un livre, un jeu vidéo, etc.). Ce groupe se forme autour d'un intérêt commun et se caractérise par l'engagement actif de ses membres. Les membres d'un *fandom* peuvent participer de diverses manières, comme en créant du contenu dérivé, en discutant de l'œuvre, en organisant des événements ou en soutenant l'œuvre via des communautés en ligne.

Faire partie d'un *fandom* va au-delà du simple fait d'être un spectateur passif : il inclut une participation créative, une discussion active et une forme d'engagement communautaire. Le *fandom* représente un réseau social construit autour d'une œuvre, où l'échange, la création et la célébration d'un intérêt partagé sont au cœur de l'expérience.

[118] Mullicane, Evan D. "One Piece Finally Settled Yamato's Huge Controversy for Good." *Screen Rant,* 18 juin 2022.

L'émergence des relectures queers dans les *fandoms* s'inscrit dans une dynamique d'appropriation active des récits par des publics historiquement marginalisés. Comme l'explique Henry Jenkins dans son livre *Textual Poachers : Television Fans and Participatory Culture*[119], les fans sont des « braconniers textuels » (*textual poachers*) qui réinterprètent les œuvres pour répondre à leurs propres désirs, besoins identitaires ou revendications culturelles. Cette logique de réappropriation s'observe particulièrement dans les lectures queers produites par les fans, qui viennent pallier les absences ou les silences de ce qui est officiel. Ces lectures s'appuient souvent sur des ambiguïtés textuelles, des sous-entendus ou de simples choix esthétiques que les fans mobilisent pour construire des identités alternatives. L'auteur Alexander Doty dans son essai *Making Things Perfectly Queer*[120] insiste d'ailleurs sur le fait qu'il n'est pas nécessaire qu'un texte soit intentionnellement queer pour être lu à travers le prisme queer : ce qui importe, c'est la posture critique du spectateur·ice, qui résiste aux stratégies de lecture dominantes.

Ces lectures ne relèvent pas uniquement de l'interprétation individuelle : elles participent d'un geste collectif de redéfinition des récits. Les *headcanons*, théories et autres œuvres de fans queers, largement diffusés dans les espaces communautaires en ligne, deviennent des formes de réécriture affective et politique, en ce qu'ils proposent des identités fluides, plurielles, non normées. Ce phénomène peut être éclairé par la notion de performativité de Judith Butler vu précédemment, selon laquelle l'identité de genre n'est jamais une essence fixe, mais une performance répétée, instable, qui peut être réécrite ou subvertie. En projetant des identités queers sur des personnages fictifs, les fans ne font donc pas que « lire » une œuvre autrement : iels performent une autre réalité, une autre possibilité narrative. Le but est de dénaturer l'hétéronormativité et la cisnormativité. Cette subversion est d'autant plus essentielle dans un contexte où la représentation LGBTQIA+ reste minoritaire ou instrumentalisée à travers le *queerbaiting*. *Comment les fans et les fans queers réagissent-iels face au manque de représentation et au queerbaiting ?*

Les relectures d'œuvres des fans passent par des *headcanons* et des théories, jusqu'à des réécritures des œuvres à travers des fanfictions, *fanarts* ou *fancomics*, apparaissant

[119] Henry Jenkis, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York : Routledge, 1992.

[120] Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture,* Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.

ainsi comme des actes de réparation symbolique, mais aussi comme des formes de résistance culturelle. Ils offrent aux fans queers un espace où construire des identités positives, inclusives et multiples – là où la fiction dominante les invisibilise encore trop souvent.

Théories et *headcanons*

Dans les *fandoms*, les notions de *canon* et de *headcanon* sont fondamentales pour penser la manière dont les récits sont reçus, interprétés et transformés. Le *canon* désigne les éléments officiellement validés par les créateur·ices d'une œuvre : les événements, les relations et les identités présentées comme « vraies » dans l'univers diégétique. Le *headcanon*, à l'inverse, correspond à une interprétation personnelle qu'un·e fan se fait d'un personnage ou d'un élément narratif. Il peut s'agir, par exemple, d'imaginer qu'un personnage est queer, alors que cela n'est jamais explicité dans l'œuvre.

Les *headcanons* naissent souvent des silences ou des ambiguïtés du canon, et prennent une place d'autant plus importante dans les récits où la représentation queer est absente, limitée, ou reléguée au second plan. Ils ne sont pas de simples fantasmes individuels, mais deviennent des moyens d'appropriation affective, d'identification et même de critique. En projetant une lecture queer sur des personnages ou des dynamiques relationnelles, les fans répondent à un manque, et construisent des récits parallèles dans lesquels iels peuvent enfin se reconnaître.

Ce processus d'appropriation passe aussi par la création de théories collectives, largement partagées dans les espaces numériques, qui interprètent certains éléments narratifs comme des signes ou des métaphores d'une identité queer. C'est le cas, par exemple, des lectures trans du personnage de Gwen Stacy dans *Spider-Man : Across the Spider-Verse*. Bien que jamais confirmée explicitement dans le canon, la transidentité de Gwen est lue par de nombreux fans à travers les indices visuels et thématiques – le parallèle entre la révélation de son identité héroïque et un *coming out*. Cette interprétation s'impose

comme une vérité alternative, souvent jugée plus légitime que le silence du canon lui-même.

Un *headcanon* populaire dans l'œuvre *One Piece* concerne le personnage principal, Luffy, beaucoup le pensent sur le spectre aromantique et asexuel. À travers sa relation avec le personnage de Boa Hancock. Celle-ci a mangé le « Fruit d'Amour-Amour », il lui permet de pétrifier en pierre les personnes qui ont une attirance pour elle, mais de par sa beauté et son charme tout le monde dans l'univers de l'œuvre est attiré par elle, homme comme femme. Il existe une exception qui est Luffy qui ne ressent aucune attirance envers elle, c'est ironiquement la seule personne que Boa Hancock aime. À travers son indifférence au pouvoir de Hancock, Luffy est considéré par de nombreux fans comme étant aromantique et asexuel. L'œuvre met en avant cette indifférence à travers l'immaturité de Luffy qui à une vision enfantine des choses. Sa vision des relations humaines, influencée par son côté enfantin et déconnecté des normes sociales adultes, fait de lui un personnage qui ne s'intéresse pas à l'amour de manière conventionnelle. Il ne cherche pas de relations amoureuses ou sexuelles, préférant concentrer son énergie sur ses rêves de devenir le Roi des Pirates et ses aventures.

Cela nourrit l'idée que Luffy pourrait être aromantique et asexuel, car son indifférence ne se limite pas à Hancock, mais s'étend à de nombreuses autres relations dans l'œuvre, notamment celles avec ses compagnons. Luffy n'est pas dénué d'affection, mais il n'exprime pas cette affection de manière romantique ou sexuelle. Ses interactions avec les autres sont guidées par l'amitié et l'engagement vers des objectifs communs, mais jamais par une volonté d'entretenir des relations amoureuses ou sexuelles.

En revanche, la dynamique entre Luffy et Hancock peut aussi être vue comme un exemple de la déconstruction des attentes traditionnelles de romance dans la fiction. Luffy représente une forme de rejet des conventions de l'amour romantique, tout en ayant une relation sincère et profondément respectueuse avec Hancock, ce qui met en lumière le fait que les relations humaines peuvent prendre de nombreuses formes, sans forcément s'inscrire dans un cadre romantique ou sexuel. Mais ces deux notions ne s'excluent pas forcément.

Les *headcanons* ne relèvent donc pas uniquement d'un rapport intime aux personnages : ils ont une portée politique. Ils fonctionnent comme des actes de résistance face aux récits hétéronormés et cisnormatifs, en proposant d'autres grilles de lecture. Les communautés queers en ligne s'en emparent pour affirmer leur présence et leur subjectivité au sein d'univers fictionnels qui les ignorent ou les marginalisent. En cela, les *headcanons* s'inscrivent dans une dynamique de réécriture des marges : ils déplacent le centre du récit, légitiment d'autres formes de narration, et contribuent à faire émerger des représentations nouvelles, plus inclusives et plus diversifiées.

Enfin, ces pratiques de réinterprétation ne se font pas dans l'isolement : elles sont profondément communautaires. Sur des plateformes comme Tumblr, Twitter ou TikTok, les fans échangent, débattent, construisent collectivement des versions « alternatives » des personnages qui deviennent parfois des consensus informels. On le retrouve par exemple avec le personnage de Viktor dans la série d'animation *Arcane*[121] que beaucoup interprètent comme un homme trans[122]. Cette lecture, bien que non confirmée officiellement par les créateur·ices, s'appuie sur une multitude d'indices narratifs, visuels et symboliques qui ont fait émerger un véritable consensus communautaire dans les espaces en ligne queers.

Parmi les éléments avancés par les fans, on retrouve une attention particulière portée à son physique, sa volonté de modifier son corps par la science et la magie comme une métaphore d'un vécu trans, en particulier autour du rapport médicalisé au corps que connaissent de nombreuses personnes trans dans leur parcours. La série elle-même cultive un certain flou autour de son passé, ce qui laisse la place à une multiplicité de lectures.

Cette réinterprétation collective du personnage s'est largement diffusée au point de devenir, dans certains espaces queers en ligne, une sorte de « canon communautaire » : une vérité partagée au sein du *fandom* queer, malgré son absence dans le texte officiel. Des *fanarts*, des vidéos et même des fanfictions ont été produits autour de cette version de

---

[121] Christian Linke, Alex Yee, *Arcane* [Série télévisée]. Riot Games & Fortiche Production, diffusé sur Netflix., 2021–2024.

[122] Par exemple, sur Archive of Our Own, une recherche pour le tag « Trans Viktor (League of Legends) » révèle de nombreuses fanfictions qui explorent cette interprétation, 2355 actuellement. Voir https://urlr.me/48qcRy pour un aperçu du nombre de fanfictions existantes. Consulté 22 avril 2025.

Viktor, contribuant à faire vivre une représentation queer là où le canon demeure ambigu. Ce phénomène illustre parfaitement la manière dont les *headcanons* fonctionnent comme des espaces de réparation symbolique, mais aussi comme des formes de narration collective qui prolongent et transforment les œuvres pour les rendre plus inclusives, plus riches, et surtout plus représentatives.

Ces *headcanons* partagés acquièrent une force symbolique qui dépasse largement leur absence de reconnaissance officielle. Ils montrent que l'identité d'un personnage peut exister pleinement dans l'imaginaire collectif des fans, indépendamment de toute validation canonique. Le *headcanon* devient alors un outil de survie culturelle, un espace de projection, de réparation et de réinvention queer au cœur même de la fiction.

Fanfiction : l'appropriation des œuvres par les fans

L'un des meilleurs exemples d'appropriations d'œuvres par les *fandoms* est la fanfiction. La fanfiction est une œuvre de fiction écrite par des fans à partir d'un univers, de personnages ou d'une intrigue préexistante, issus d'un livre, d'un film, d'une série, d'un jeu vidéo, d'un anime, etc. Plutôt que d'être créée par les auteur·ices ou producteur·ices officiel·les, elle est écrite et partagée librement par la communauté de fans, souvent sur des plateformes dédiées comme Archive of Our Own (AO3)[123], FanFiction.net[124] ou Wattpad[125]. Bien que ce ne soit pas exclusivement le cas, la plupart des fanfictions mettent en avant de la romance entre ces personnages de fictions, un phénomène souvent désigné sous le terme de « *ship* ». Ce terme (abréviation de « *relationship* ») fait référence à la relation romantique ou sexuelle imaginée par les fans entre deux personnages, qu'elle soit *canon* ou *headcanon*.

La fanfiction n'est pas seulement un jeu d'écriture ou un hommage : elle devient un espace de réécriture du monde, un lieu de résistance face aux silences du canon. Comme le souligne Samuel François dans son article *Fanf(r)ictions : Tensions identitaires et*

[123] Archive of Our Own (AO3), https://archiveofourown.org/ Consulté le 21 mars 2025.
[124] FanFiction.net, https://www.fanfiction.net/ Consulté le 21 mars 2025.
[125] Wattpad, https://www.wattpad.com/ Consulté le 21 mars 2025.

relationnelles chez les auteurs de récits de fans[126], ces récits sont souvent traversés par des enjeux identitaires forts, en particulier chez les auteur·ices queers qui s'emparent d'univers existants pour y projeter des expériences qui ne sont pas ou mal représentées dans les œuvres originales. En s'autorisant à détourner, corriger ou compléter les récits dominants, les fans produisent une culture alternative profondément politique. Le queer s'y écrit dans les interstices, dans les ellipses, dans les zones grises, et transforme les marges en nouveaux centres. C'est une manière de créer des mondes où l'on peut enfin se reconnaître, s'affirmer, exister sans concession.

Dans l'essai *Queerer than Canon : Fix-it Fanfiction and Queer Readings*[127] de Neha Hazra, l'autrice explore la fanfiction queer en tant que moyen de critique littéraire et de résistance aux normes hétéronormatives dans les médias populaires. En s'appuyant sur la théorie de la lecture réparatrice d'Eve Kosofsky Sedgwick, Hazra argumente que la fanfiction fonctionne comme une « critique aimante » et une forme de recherche queer à la base.

L'autrice commence par expliquer les bases de la fanfiction et son rôle dans la réappropriation de récits existants. Elle introduit les concepts de *fix-it fics* (des fanfictions qui corrigent ou réparent des aspects problématiques des œuvres originales), notamment en rendant explicites des relations ou sous-textes que les médias grand public occultent, souvent pour des raisons commerciales ou idéologiques.

En s'appuyant sur un cas d'étude, Hazra analyse la relation entre Steve Rogers et Bucky Barnes (*Stucky*) dans le Marvel Cinematic Universe (MCU). Bien que de nombreux fans aient perçu des éléments queers dans leur dynamique, le studio a choisi d'hétérosexualiser Steve en lui donnant un *love interest*[128] féminin à la fin d'*Avengers : Endgame*. Pour de nombreux spectateurs queers, cette décision a été vécue comme une trahison du développement des personnages et un exemple de *queerbaiting*.

[126] François Sébastien. « Fanf(r)ictions : Tensions identitaires et relationnelles chez les auteurs de récits de fans ». *Réseaux*, 2009/1 n° 153, 2009. p.157-189.

[127] Neha Hazra. « Queerer than Canon: Fix-it Fanfiction and Queer Readings », *Seattle University Undergraduate Research Journal*, vol. 5, article 16, 2021, pp. 106 à 124. Seattle University. Consulté le 10 nov. 2024, https://scholarworks.seattleu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1207&context=suurj.

[128] Un love interest est un personnage dont le rôle principal est d'être l'intérêt amoureux du protagoniste, souvent utilisé pour développer l'intrigue sentimentale ou révéler des aspects du héros.

L'essai montre comment les *fix-it fics* permettent aux lecteurs d'engager une lecture réparatrice : au lieu d'adopter une posture critique qui cherche à exposer les défauts d'un texte, elles reconstruisent et réinterprètent le récit d'une manière plus inclusive et émancipatrice. Ces fictions offrent un espace où les lecteurs queers peuvent voir leurs identités validées, déconstruire l'hétéronormativité et imaginer des alternatives plus alignées avec leurs expériences. Les *fix-it fics* jouent ainsi un rôle fondamental pour les lecteurs queers : elles leur offrent un espace où leurs identités et relations peuvent être pleinement représentées, sans être reléguées au second plan ou effacées. Dans les récits *mainstream*, les personnages LGBTQ+ sont souvent absents, stéréotypés ou réduits à des sous-textes ambigus. La fanfiction permet de pallier ces manques en explorant ouvertement des thématiques que les créateurs originaux choisissent d'ignorer ou de minimiser pour des raisons commerciales ou idéologiques.

Au-delà de la question de la sexualité, Hazra montre que la fanfiction agit comme un levier pour une représentation plus large des identités marginalisées. Les *fix-it fics* servent aussi à réécrire des récits en intégrant des personnages issus de minorités raciales, en proposant des interprétations alternatives du genre (comme les *genderbent fics* où les personnages changent de genre), ou encore en incluant des personnages en situation de handicap ou ayant des corps qui ne correspondent pas aux standards normatifs imposés par l'industrie du divertissement.

En mettant en avant ces nouvelles représentations, la fanfiction devient un outil politique : elle permet aux fans de revendiquer activement un espace de création et de critique face aux récits dominants. Plutôt que d'attendre passivement que les grandes productions hollywoodiennes intègrent une diversité authentique, les auteurs de fanfictions reprennent le contrôle des histoires qu'ils aiment et les adaptent pour qu'elles correspondent davantage à leurs réalités. Ce processus de réappropriation littéraire est un acte de résistance douce, mais puissante contre l'hégémonie culturelle et les normes hétéronormatives imposées par l'industrie du divertissement.

On retrouve également de nombreux témoignages de personnes queers[129] ayant découvert leurs identités queers grâce à ce phénomène de *ship* et fanfiction. Ces personnes ont pu explorer la découverte de leurs sexualités et de leurs genres en ayant accès à des œuvres qui parlent d'identités queers ouvertement et surtout positivement.

Dans sa préface de *Prince Captif*, C.S. Pacat évoque l'origine numérique de *Prince Captif*, d'abord diffusé sous forme de feuilleton en ligne, et l'inscrit dans la tradition des fanfictions amateures :

> « Les auteurs de fanfictions écrivaient et réécrivaient les œuvres originales, les rendant queers et relatant des histoires qui n'avaient pas encore été racontées. C'était comme une gigantesque machine [...] tentant à leur manière de diversifier une monoculture narrative. Ces quelques sources représentent mes influences et mes prédécesseurs ; ils sont le terreau à partir duquel j'ai créé *Prince Captif*. »

La fanfiction apparaît alors comme une force de contestation puissante et un outil de réinvention des récits hégémoniques, en particulier dans les genres de l'imaginaire. Pacat fait partie de cette génération d'auteur·ices queers qui ont émergé de cette culture participative, transformant le paysage littéraire de l'intérieur. Car si des œuvres de *fantasy* queers existaient déjà, leur invisibilisation — due à une marginalisation éditoriale et à un accès restreint — limitait leur portée. La *fantasy* queer restait plus confidentielle que, par exemple, la romance queer, qui a bénéficié d'une reconnaissance plus rapide.

Dans ce contexte, les fanfictions, libres d'accès, gratuites, et disponibles anonymement sur internet, ont constitué une porte d'entrée cruciale vers des représentations queers. Pour beaucoup, en particulier chez les jeunes générations, elles ont été les premières œuvres à offrir un espace de reconnaissance et d'identification. Un rôle

[129] Hannah Winspear-Schillings, « Fanfiction Fervour: Queer Emancipation Through Fan Writing » *Farrago Magazine*, 14 oct. 2021 : https://farragomagazine.com/news/article/farrago/Fanfiction-Fervour-Queer-Emancipation-Through-Fan-Writing/.

d'autant plus important pour celleux qui par isolement, précarité, ou peur d'être outé·es[130], n'avaient pas la possibilité d'acheter ce type de récits, d'en faire la demande explicite, ou de fréquenter des librairies spécialisées. Même si les représentations queers sont aujourd'hui plus visibles dans les littératures de l'imaginaire, la fanfiction continue de jouer ce rôle fondamental de premier pas. C'est aussi par cet espace que de nombreux·ses auteur·ices émergent, nourri·es par les récits qu'iels ont lus — voire écrit — en ligne et qui leur ont permis de rêver d'autres possibles.

Archive of Our Own (AO3) est l'une des plateformes de fanfiction les plus visitées au monde, attirant des millions d'utilisateurs chaque mois. Créé en 2009 par Organization for Transformative Works, le site héberge plus de 14 millions d'œuvres couvrant une immense diversité de *fandoms* et de genres. Son succès repose sur son modèle libre, sans publicité, et sur son système de tags détaillé. En analysant les statistiques du Top 100 des fanfictions les plus populaires de 2024[131] et de tous les temps[132], on constate une omniprésence des *ships* queers, en particulier des relations entre hommes.

On remarque, dans le Top 100 général d'AO3 – mis à jour le 2 août 2024 – la présence marquante de 70 *ships* de relations homosexuelles masculines (M/M), contre seulement 11 relations hétérosexuelles (F/M), 5 relations lesbiennes (F/F) et 2 relations impliquant des personnages non-binaires (Other). Cette omniprésence des *ships* M/M est également visible dans le Top 100 de l'année 2024, qui compte 65 *ships* M/M. La tendance est donc presque constante.

Cette surreprésentation des romances homosexuelles masculines, ou inversement, la sous-représentation des autres formes de relations amoureuses, mérite d'être interrogée. Pourquoi le M/M domine-t-il aussi nettement sur *AO3*, alors que le F/F reste marginal ? De nombreuses pistes existent pour tenter de répondre à cette question — qu'elles soient liées

[130] Le verbe outer signifie révéler publiquement l'orientation sexuelle ou l'identité de genre d'une personne sans son consentement. C'est une atteinte à la vie privée et peut avoir de lourdes conséquences pour la personne concernée.

[131] Top 100 sur l'année 2024 : https://archiveofourown.org/works/61876045

[132] Top 100 général, mis à jour avec les statistiques de 2024 : https://archiveofourown.org/works/57864097/chapters/147284503

à la structure genrée des *fandoms*, à l'héritage des récits *slash*[133], aux mauvaises représentations de figures féminines dans la fiction ou aux dynamiques de projection — mais les développer ici nous éloignerait de notre propos.

Il reste cependant légitime de se demander : si l'on considère que la fanfiction constitue une source d'inspiration significative pour une partie des auteur·ices de *fantasy* queer contemporain·es, ce déséquilibre a-t-il un impact sur les représentations queers actuelles dans la littérature de l'imaginaire ? Est-ce qu'il participe à une forme d'invisibilisation du lesbianisme et des identités queers non masculines dans les récits *mainstream*, voire dans les espaces censés être alternatifs et plus inclusifs ? Comme en parlait Lydie Tabarin dans son interview, il y a un manque de représentation lesbiennes dans la fiction de *fantasy*, et même plus généralement.

Ce qui ressort de cette seconde partie, des explorations des créations queers contemporaines et de leurs réceptions, c'est l'impossibilité de dissocier l'acte de création de celui d'exister. Pour les auteur·ices concerné·es, écrire n'est pas une activité abstraite ou distante : c'est une manière de se rendre visible, de se réapproprier un espace qui, trop souvent, les a ignoré·es, caricaturé·es ou effacé·es. Ces créations portent la marque d'un besoin vital : celui de dire le réel, de le transformer, de le rendre habitable. Elles ne cherchent pas seulement à représenter des identités, mais à en révéler la complexité et les vécus.

Face à ces récits, la réception queer agit à son tour comme un geste créatif. À travers la fanfiction, les relectures critiques, les *headcanons* ou les réseaux sociaux, les communautés queers prolongent les œuvres, les détournent, les réparent parfois. Elles refusent de rester passives face à une culture qui les marginalise ou les oublie.

[133] Les récits slash sont des fanfictions centrées sur des relations amoureuses ou sexuelles entre personnages du même sexe (souvent masculins), issus d'œuvres où ces relations ne sont pas explicitement présentes. Apparus dans les années 1970, ils ont marqué un tournant dans l'histoire de la fanfiction moderne en introduisant des lectures queer et en structurant les premières communautés de fans.

Leur lecture devient une forme de résistance : un moyen de faire exister ce qui n'a pas été dit, de combler les silences, de nommer les désirs.

Mais cette dynamique est toujours fragile. Les auteur·ices queers, même dans les œuvres les plus célébrées, se heurtent encore à des censures, des attentes normatives, des stratégies marketing qui tentent d'édulcorer leurs récits. Il y a un écart constant entre ce qui est possible de dire et ce qui est accepté. C'est précisément dans cet entre-deux — entre création sincère et contraintes extérieures, entre lecture intime et réception publique — que se joue la puissance politique de la fiction queer. Et c'est dans cet espace, aussi, que se tissent les solidarités et les luttes croisées.

Conclusion

Ce mémoire a tenté de montrer que la *fantasy* queer n'est pas simplement un espace de représentation, mais un terrain d'expérimentation politique, symbolique et intime. À travers l'étude des figures héroïques et divines dans la *fantasy* queer, ainsi que des mécanismes de réception et de création portés par les communautés concernées, ce mémoire a montré que la représentation des identités queers dépasse la simple visibilité. Elle s'inscrit dans une logique de réappropriation, de contestation et de transformation profonde des structures narratives et sociales.

Les outils de la *fantasy* — magie, divinité, prophétie, marginalité surnaturelle — deviennent les vecteurs d'une subjectivité queer qui ne se contente pas d'exister en marge, mais qui redéfinit activement les récits et les mondes. Les personnages étudiés, en incarnant des vécus queers à travers leurs métamorphoses, leurs luttes et leurs puissances, ouvrent des voies symboliques vers l'émancipation. Être queer dans ces univers n'est plus une exception à justifier, mais une force centrale, une manière d'habiter le monde autrement.

Mais cette puissance symbolique ne se limite pas aux textes eux-mêmes. La réception par les *fandoms*, la création collective à travers la fanfiction ou les relectures critiques, révèlent que la fiction queer est aussi un espace de résistance, d'appropriation active. Cette créativité queer, pourtant, se heurte souvent aux contraintes imposées par l'industrie : formatage éditorial, stratégies de *queerbaiting*, invisibilisation des auteur·ices concerné·es.

La fiction devient alors un lieu de friction entre l'intime et le politique, entre la sincérité du geste artistique et les contraintes de l'extérieur. En mettant en dialogue ces deux pans — le récit et sa réception — ce travail souligne que la *fantasy* queer permet d'inventer des futurs, de revisiter les mythes, de dénoncer les injonctions, mais aussi de créer des zones d'accueil, de complexité et de réinvention. Pour les auteur·ices queers, écrire, c'est exister. Et pour les lecteur·ices concerné·es, lire, c'est résister et réparer.

Enfin, cette recherche m’a amené·e à repenser mes propres pratiques narratives. Elle a nourri mon envie de proposer des récits où les identités queers ne sont pas réduites à des symboles ou des fonctions, mais explorées dans toute leur ambivalence. Mon projet de *fantasy* cherche ainsi à détourner les codes prophétiques et divins traditionnels, pour en faire une contestation du mythe lui-même. Il s’agit d’affirmer que même face aux récits fondateurs, il est toujours possible de dire non — et de raconter autrement.

Bibliographie

Livres :

- Anne Besson, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », no 37, 2007.
- Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Trad. Cynthia Kraus. Paris : Éditions La Découverte, 2005.
- Phedra Derycke, *One Piece : Leçon de pouvoir*, Opportun, 168 p., 2023.
- Phedra Derycke, *Mangas : les représentations LGBT+*, Opportun, 256 p., 2024.
- Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.
- Georges Dumézil, *Loki: nouvelle édition refondue*, Paris, Flammarion, 1986.
- Didier Eribon, *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Larousse, 2003.
- Mélanie Fazi, *Nous qui n'existons pas*, Dystopia, 2018.
- Henry Jenkis, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York : Routledge, 1992.
- Melanie Kohnen, *Queer Représentation, Visibility, and Race in American Television*, Palgrave Macmillan, 2013.
- Tison Pugh, Queering Medieval Genres, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

Mémoire :

- Charlotte Levistre, *Briser le cycle mythique et super-héroïque : Les Lokis de l'univers Marvel*, Mémoire de master en sciences sociales (mention Littérature de Jeunesse), sous la direction de Bochra Charnay, Lille, Université de Lille, 2023, 58 p.

Articles :

- Anne Besson, Frédéric Manfrin « Présentation », *Revue de la BNF*, 2019/2 n° 59, 2019. p.8-11.
- David Beyer, « Tom Hiddleston Confirms Loki's Bisexuality, and Fans Go Wild » *Edge Media Network*, 23 juin 2021, https://www.edgemedianetwork.com/story/306589.
- Sophie Boutboul, « Intersexes : des enfants subissent des interventions chirurgicales visant à les "normaliser" ». Amnesty International France, 30 juin 2019, https://www.amnesty.fr/chronique/intersexe-genre-operation-discrimination.
- Joseph Brennan, « Queerbaiting and Fandom: Teasing Fans through Homoerotic Possibilities » *The Journal of Fandom Studies*, vol. 2, no. 2, 2014, pp. 141–160.
- François Sébastien, « Fanf(r)ictions. Tensions identitaires et relationnelles chez les auteurs de récits de fans », *Réseaux*, vol. 153, no. 1, 2009, pp. 157-189.
- Stuart, Calvo, *Socialter hors série 8 Le réveil des imaginaires* : « Queer : l'autre rive de la SF », 2020.
- Louise Griffin, « Loki and the History of Bisexuality in Marvel's TV Universe. » *The Independent*, 23 juin 2021 :

  https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/loki-bisexual-tom-hiddleston-marvel-b1872115.html.
- Neha Hazra, « Queerer than Canon: Fix-it Fanfiction and Queer Readings », *Seattle University Undergraduate Research Journal*, vol. 5, article 16, 2021, p. 106 à 124. Seattle University. Consulté le 10 nov. 2024 :
  https://scholarworks.seattleu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1207&context=suurj

- Mullicane, Evan D. "One Piece Finally Settled Yamato's Huge Controversy for Good." Screen Rant, 18 juin 2022 : https://screenrant.com/one-piece-1052-controversy-yamato-gender-identity-settled/
- Adrienne Rich, « Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence » *Signs*, vol. 5, no. 4, 1980, pp. 631-660.
- Seelow Soren, « Les lois homophobes sont souvent l'héritage de la colonisation » *Le Monde*, 19 décembre 2008 : https://www.lemonde.fr/societe/article/2008/12/19/les-lois-homophobes-sont-souvent-l-heritage-de-la-colonisation_1133275_3224.html Consulté le 10 novembre 2024.
- Stuart, Calvo, *Socialter hors série 8 Le réveil des imaginaires* : « Queer : l'autre rive de la SF », 2020.
- Winspear-Schillings, Hannah. « Fanfiction Fervour: Queer Emancipation Through Fan Writing », *Farrago Magazine*, 14 oct. 2021 : https://farragomagazine.com/news/article/farrago/Fanfiction-Fervour-Queer-Emancipation-Through-Fan-Writing/ Conulté 21 mars 2025.

Romans :

- C.S. Pacat, *Prince Captif - L'intégrale collector*, Bragelonne, p. 768, 2023.
- Lydie Tabarin, *Les Fleurs les plus Dangereuses n'ont pas d'Épines*, Hachette, p. 400, 2024.

Bandes dessinées :

- Aaron, Ewing, Bianchi et Garbett, *Original Sin – Thor & Loki : The Ten Realm*, Panini Comics, Modène (Italie), 2015.
- Brubaker, Ed, Matt Fraction, et Mike Carey, *Uncanny X-Men Vol. 1 #509: Sisterhood (Part 2)*, Marvel Comics, 2009.

- Michael Dante Dimartino, Irene Koh, *La Légende de Korra – 1. Guerres de Territoires*, Paris, Hachette, 2023
- Lee Garbett, Al Ewing, *Loki : Agent d'Asgard – Tome 1*, Collection Marvel De Luxe, Panini Comics, Modène (Italie), 232 p., 2017
- Lee Garbett, Al Ewing, *Loki : Agent of Asgard – The Complete Collection*, Marvel Comics, New York, 504 p., 2019
- Hajime Isayama, *L'Attaque des Titans* – Tome 22, Pika Édition, 2017.
- Kochei, *Gradalis*, Webtoon, 2021 – 2024 (en cours), https://www.webtoons.com/fr/fantasy/gradalis/list?title_no=2465 Consulté le 12 avril 2025.
- Eiichiro Oda, *One Piece – T 54*, Boulogne-Billancourt, Glénat, 2009.
- Eiichiro Oda, *One Piece – T 55*, Boulogne-Billancourt, Glénat, 2009.
- Eiichiro Oda, *One Piece* – T 60, Boulogne-Billancourt, Glénat, 2012.
- Eiichiro Oda, *One Piece – T 97*, Boulogne-Billancourt, Glénat, 2020.
- Eiichiro Oda, *One Piece – T 98*, Boulogne-Billancourt, Glénat, 2021.
- Eiichiro Oda, *One Piece – T 104*, Boulogne-Billancourt, Glénat, 2023.
- Dan Slott, Khoi Pham, Allen Martinez, Danny Miki, Jason Keith et Jochen Weltjens, *Mighty Avengers #21*, New York, Marvel Comics, 2009.
- ND Stevenson, *Nimona*, Dargaud, Paris, 2015.
- J. Michael Straczynski, Olivier Coipel, Mark Morales, Laura Martin et Paul Mounts, *Thor #5*, New York, Marvel Comics, 2007.
- J. Michael Straczynski, Marko Djurdjevic, Danny Miki, *Thor #8*, New York, Marvel Comics, 2007.
- J. Michael Straczynski, Olivier Coipel, Mark Morales, Laura Martin et Paul Mounts, *Thor #9*, New York, Marvel Comics, 2007.

- J. Michael Straczynski, Olivier Coipel, Mark Morales et Laura Martin, *Thor #12*, New York, Marvel Comics, 2008.

Films et séries :

- Nick Bruno, Troy Quane, *Nimona*, Annapurna Pictures, 2023.
- Michael Dante DiMartino, Bryan Konietzko, *La Légende de Korra*, Nickelodeon Animation Studio, 2012.
- Eric Kripke, *Supernatural* [Série télévisée]. Warner Bros. Television, 2005-2020.
- Christian Linke, Alex Yee, *Arcane* [Série télévisée]. Riot Games & Fortiche Production, diffusé sur Netflix., 2021–2024.
- Kemp Powers, Joaquim Dos Santos, Justin K. Thompson, *Spider-Man: Across the Spider-Verse*, Sony Pictures Animation, 2023.
- L. Scheimer, J.M. Straczynski, *She-Ra, la princesse du pouvoir* [Série télévisée]. Filmation, 1985-1986.
- Jim Sharman, *The Rocky Horror Picture Show*, 20th Century Fox, 1975.
- Bryan Singer, Michael Dougherty, *X-Men 2*, 20th Century Fox, 2003.
- ND. Stevenson, *She-Ra and the Princesses of Power* [Série télévisée], DreamWorks Animation Television, 2018-2020.
- Waldron, M, & Herron, K. *Loki*. Marvel Studios/Disney+. 2021.

Sites :

- Archive of Our Own (AO3), https://archiveofourown.org/ Consulté le 21 mars 2025.
- centreoftheselights, AO3 ship stats: Year In Review JAN-DEC 2024, Archive of Our Own (AO3) : https://archiveofourown.org/works/61876045

- centreoftheselights, AO3 ship stats: Summer 2024 ALL TIME TOP 100, Archive of Our Own (AO3) : https://archiveofourown.org/works/57864097/chapters/147284503
- FanFiction.net, https://www.fanfiction.net/ Consulté le 21 mars 2025.
- Howard University School of Law, Proposition 8. A Brief History of Civil Rights in the United States, https://library.law.howard.edu/civilrightshistory/lgbtq/prop8. Consulté le 19 avril 2025.
- TV Tropes, Bury Your Gays, TV Tropes : https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/BuryYourGays Consultée le 21 avril 2025.
- Wattpad, https://www.wattpad.com/ Consulté le 21 mars 2025.

Autres :

- Al Elwing sur Tumblr : https://alewing.tumblr.com/
- LokiOfficial. « Loki Official Trailer » post sur X, 6 juin 2021 https://x.com/LokiOfficial/status/1401569573455810561 Consulté le 25 octobre 2024.
- Monica Helms, *Drapeau de la fierté transgenre*, 1999.
- Bryan Konietzko. *Korrasami is canon*. Tumblr, 22 décembre 2014. Disponible sur : https://www.tumblr.com/bryankonietzko/105916338157/korrasami-is-canon-you-can-celebrate-it-embrace Consulté le 9 avril 2025.
- Michael Page, *Drapeau de la fierté bisexuelle*, 1998.
- PopDrop, Destiel: *A Study in Queerbaiting | Supernatural Video Essay*, YouTube, mis en ligne le 4 mars 2021 : https://www.youtube.com/watch?v=-Q0eX9Rrah0 Consulté le 15 avril 2025.
- Stay Tooned. *ND Stevenson On Creating She Ra*, YouTube, mis en ligne le 7 février 2023 : https://www.youtube.com/watch?v=E7nzfLLCkkU Consulté le 15 avril 2025.

Annexes

Entretien avec Kochei, auteur du Webtoon *Gradalis*.

Quel est ton lien avec la communauté queer ? Et avec le militantisme queer ?

Je me genre au masculin, j'ai une identité de genre qui n'est pas cis et aussi une identité sexuelle qui n'est pas hétéro. Je suis queer, donc oui je suis concerné par le sujet.

Pour le militantisme, je n'y participe pas activement, ça dépend de ce qu'on appelle du militantisme. Je pense que ça peut rentrer dedans, je fais du contenu queer, pour moi c'est la base en fait d'avoir des histoires LGBT.

Considères-tu que ton vécu et ton militantisme se reflètent dans ton récit ? Quels en sont les impacts sur ton œuvre ?

Je pense que oui, en tout cas la façon dont je me suis renseigné sur toutes les problématiques et tout ça, ça m'a juste ouvert. Ça m'influence beaucoup sur les thématiques LGBT, ça influence complètement mon envie d'en faire, de l'incorporer dans ce que je crée.

Comment les identités queers sont vues dans l'univers de Gradalis ?

Spécifiquement pour cet univers, j'ai décidé que toutes les thématiques LGBT seraient secondaires. Par exemple, si jamais tu as envie de mettre du LGBT dans Star Wars, tu peux très bien faire, c'est exactement la même chose, sauf qu'à un moment tu apprends que Luke il est gay et c'est tout. Il n'y a pas eu de volonté d'en faire un thème premier, plutôt un sous texte, mais qui reste bien présent c'est juste qu'on ne s'attarde pas dessus. Donc dans l'univers de Gradalis les personnages sont LGBT, mais ce n'est jamais nommé explicitement c'est juste les situations dans lesquelles on les retrouve qui ne sont pas Cishet (cisgenres et hétérosexuelles).

Comment as-tu réfléchi à la construction des personnages, lorsqu'il y a un changement de genre par rapport aux mythes arthuriens originaux ?

Ça dépend du personnage, en général c'est des personnages, où, s'ils étaient restés de leur genre de base, ils auraient eu des archétypes que je n'apprécie pas ou que j'ai trop vus et me lassent un peu.

Gawain de base c'est un personnage qui a beaucoup de conquêtes et très coureur de jupons et tout ça, c'est un truc qui, bien ce n'est pas inintéressant à utiliser avec un homme cis, c'est surtout que je l'ai trop vu. Donc je me suis dit que ça pourrait me faire plus plaisir d'avoir un personnage féminin, avoir les mêmes attitudes, les mêmes types de comportement, le même archétype, mais au féminin.

Pour Lancelot c'est un peu la même idée, en prenant l'histoire originale de Lancelot, je ne pense pas que le personnage est inintéressant en soi, mais je trouve qu'en faisant une femme c'était plus intéressant et ça m'a plus plu. Cela apporte une fraîcheur différente.

Pour Lamorak qui est un homme trans, le personnage original a un caractère qui est extrêmement masculiniste et viriliste, c'est l'archétype du mec viril qui est très impulsif, etc. Donc je me suis dit que ce serait intéressant d'explorer ça du point de vue d'un homme trans qui en fait des caisses, mais parce que pour lui c'est ça la masculinité.

Pour Palamèdes je me suis simplement dit que ce serait pas mal d'en faire une femme, je pense que ça peut peut-être en rapport avec le fait qu'elle porte un voile.

En globalité c'est juste habituellement c'est des archétypes qui sont très souvent utilisés ou du moins que moi j'ai trop vu et j'ai trouvé ça plus plaisant de les utiliser sur des femmes, sur des personnes trans, ou non-binaires.

Comment as-tu réfléchi à la construction des personnages, lorsqu'il y a une sexualité non conforme ? Comment avoir choisi que tels et tels personnages seraient en couple ?

Pour beaucoup de personnages, ça vient des légendes de base. Gawain par exemple son appréciation de certains autres chevaliers est très queer, une des phrases d'une des légendes dit que : pour Lancelot, il aimerait bien être une demoiselle à sauver. Il y a aussi tout un mythe, sur le chevalier vert où Gawain doit marchander avec un seigneur, le marché consiste en : tout ce que la femme du seigneur donne à Gawain, il doit le donner en retour au seigneur. La femme du seigneur embrasse Gawain et il embrasse le seigneur. Ça a une connotation très ménage à trois.

Pour le couple de Kay et Bédivère, dans les légendes c'est des personnages assez inséparables, ils sont tout le temps ensemble. Kay dans beaucoup de légendes à une espèce d'aversion pour le fait de se marier, donc le fait d'avoir une femme et des enfants. Cela peut être interprété comme à l'intérêt plus pour les hommes. Son aversion c'est une espèce de truc un peu un peu puéril, donc je me suis dit que ça pouvait être intéressant d'en faire un homme homosexuel.

Ensuite pour Dinadan qui est aromantique et asexuel, parce que dans les légendes il dit explicitement qu'il n'est pas du tout intéressé par la romance et l'amour courtois. J'ai pas mal hésité à le faire gay parce qu'il est très proche de Tristan, mais je me suis dit que c'est explicitement la romance qui ne l'intéresse pas. Dans une légende, je crois que c'est la légende italienne, il est plus misogyne qu'autre chose, mais à un moment il a sauvé une demoiselle pendant une quête. Tristan lui fait une blague en s'habillant comme la demoiselle et il va lui faire des avances dans le lit, Dinadan est horrifié en pensant que c'est la demoiselle. Dans toutes les versions ce n'est pas un homme attiré par les femmes, je préfère en faire un perso aroace (contraction d'aromantique et asexuel), déjà parce que je le suis moi-même et aussi pour ajouter un aspect qui n'est pas focus sur la romance tout simplement.

Comment as-tu réfléchi à la réécriture des relations entre Lancelot, Guenièvre et Arthure ?

Alors ce n'est pas dit explicitement, j'ai préféré le mettre en sous-texte, mais mon point de vue sur ce qui se passe dans Gradalis, c'est qu'ils sont un peu un trouple, mais dans

le sens où Guenièvre et Arthur sont amoureux, Guenièvre et Lancelot sont amoureuses, mais Arthur et Lancelot ne sont pas amoureux bien que ça ne les empêche pas de batifoler. J'ai eu envie d'explorer ça parce que dans les légendes on met toujours la faute sur la tromperie entre Lancelot et Guenièvre, quand la table ronde se casse la gueule. J'ai voulu faire une version où ça n'avait pas d'incidence. C'est autre chose qui va provoquer énormément de problèmes et ce n'est pas une question de tromperie, que la faute ne retombe pas encore sur les mêmes.

Comment as-tu construit la relation entre Mordred et Perceval ? Perceval étant le héros et Mordred le rival destiné à tuer Arthure.

Très clairement, c'est les relations familiales qu'ils ont chacun de leur côté qui m'a complètement fait penser à un truc à la Roméo et Juliette. En fait, j'ai trouvé ça intéressant à explorer, même si de base je pense que ce n'est pas le plus évident, les gens auraient tendance à mettre ensemble entre guillemets Galahad et Mordred parce qu'ils ont beaucoup de choses en commun. Mais toute l'histoire de la querelle entre familles et de problèmes familiaux qui font qu'ils ne s'entendent pas du tout jusqu'à ce qu'ils se mettent ensemble, j'ai trouvé ça plus intéressant à exploiter. Puis c'est intéressant parce que du coup comme les identités queers sont acceptées dans l'univers, le problème ce n'est pas l'homosexualité des personnages, juste les familles.

Tu as des personnages très musclés et le thème de l'honneur qui revient souvent, ce sont des choses plus récurrentes dans les récits qui mettent en avant la virilité, mais en même temps ton style avec des traits très ronds, les vêtements des personnages, j'ai l'impression que ça rend cette masculinité non conforme au genre. Comment as-tu réfléchi là-dessus ?

Je ne sais pas si c'est vraiment par rapport à la masculinité ou la féminité spécifiquement. Au niveau des types de corps, c'est parce que j'ai envie d'ajouter une diversité, souvent ce que je ne trouve pas réaliste c'est quand les personnages ont beaucoup de muscles et sont tout fins, ils sont secs. Sauf que ce sont des combattants des personnes

qui ont ce métier, ils vont avoir un type de corps qui fait pour leur métier et donc ils vont plus être plus large à avoir du gras, avoir les bras musclés, mais le reste du corps pas musclé, ce genre de choses. C'est des types de corps complètement différents qui vont se retrouver là, par exemple Aglovale qui est malade ne va pas avoir le même type de corps que son frère (Lamorak) qui lui est toujours dans la performance à s'entraîner tout le temps, limite à être dans l'extrême. Voilà donc j'ai aussi envie de représenter ça par rapport à leurs personnalités, la place de leur métier de chevalier dans leur vie. Par exemple Brunor va être extrêmement musclé parce que c'est très important pour lui, il a un côté très sérieux, là où son frère (Dinadan) est beaucoup plus soft avec du gras, parce que lui s'en fout, il a quand même des bras musclés, mais c'est tout, il préfère la bonne bouffe et est moins sérieux dans son entraînement. Donc ça va plutôt être ce genre de choses et j'ai envie d'apporter en fait une espèce de diversité au niveau des physiques.

Pour les tenues c'était surtout pour faire ressortir leurs différents caractères aussi. Les cuissardes, ça fait partie d'un attirail de chevalier par exemple qui appartient à une époque précise. C'est vrai que peut-être inconsciemment je les ai dessinés en dehors des archétypes de genre.

Quelles seraient tes références, ce qui t'inspire ?

Alors je n'ai pas regardé ou lu de choses dernièrement, parce que le travail m'accapare pas mal de temps. Mais dans les choses qui m'ont un peu formé quand j'étais plus jeune, par exemple Fruit Basket a été un des premiers mangas que j'ai lu, donc ça m'a pas mal influencé sur la façon de faire des cases de traiter les personnages. Sinon visuellement, je peux te donner des artistes que j'aime beaucoup, mais ce n'est pas forcément mes inspirations directes, sur Twitter : l'artiste cy-lindric qui fait beaucoup d'arts médiévaux.

Aurais-tu des choses à ajouter sur les thèmes LGBT dans Gradalis ?

J’aimerais bien ajouter que j’ai décidé que dans Gradalis, ce serait un thème qui est présent, mais qui n’est pas abordé spécifiquement, mais c’est surtout parce que j’ai envie que l’histoire ne soit pas principalement à propos de ça. Donc clairement pour moi c’est inconcevable de ne pas avoir un aspect LGBT dans mes histoires, mais là comme ça se passe dans un univers de fantaisie, je peux faire ce que je veux avec les règles où tout est accepté. Mais je pense que ça reste important pour moi aussi d’écrire, peut-être dans d'autres projets, un monde dans lequel se sont des problématiques qui sont présentes, qui ramène au quotidien, pour moi ce ne sera pas systématique de traiter les sujets LGBT comme je le fais dans Gradalis. Mais juste ici ces personnages sont queers puisque ça existe et voilà. C’est juste que je me dis que les histoires queers avec leurs problématiques réelles restent importantes aussi et donc je ne veux pas faire ça dans tout ce que je vais explorer.

Entretien avec Lydie Tabarin, autrice du roman *Les Fleurs les plus Dangereuses n'ont pas d'Épines*.

Quel est ton lien avec la communauté queer ? Et avec le militantisme queer ?

Pour la communauté queer, je dirai que j'en fais partie. Pour le militantisme je dirai que j'ai un côté militant, pour un peu tout, notamment ce qu'il me touche moi personnellement, donc ça rejoint naturellement mon militantisme, antiracisme, féministe, etc. Il y a clairement un côté militant présent dans ma vie.

Considères-tu que ton vécu et ton militantisme se reflètent dans ton récit ? Quels en sont les impacts sur ton œuvre ?

J'ai envie de dire oui, pas dans le sens où je mets de mon vécu dans ce que j'écris, mais j'ai plus conscience de la manière dont les identités vont se croiser, par exemple dans *Les Fleurs les plus Dangereuses n'ont pas d'Épines*, les deux protagonistes qui font l'objet de la romance sont toutes les deux noires. Des personnes bisexuelles ou lesbiennes noires que ce soit en *young adult*, imaginaire francophones, il y en a extrêmement peu, où alors ce sont des personnages queers, mais blancs. C'est plus difficile de trouver une intersection avec une identité raciale, donc oui je veux montrer des représentations queers et racisées, où je prends de mon expérience. Pareil pour Feng qui est ethniquement d'origine est-asiatique et qui est genderfluid, j'ai voulu le relier au culturel, parce que culturellement dans plusieurs pays asiatiques que ça ait survécu ou non à la colonisation, les identités de genres pouvaient être fluides. Donc en ce sens oui, mais c'est surtout mon militantisme antiracisme qui va jouer sur ça à l'intersection avec le militantisme queer.

Donc pour toi, le plus important est d'avoir des personnages non-blancs, qu'iels soient queers ou non ?

Oui, tous mes protagonistes sont systématiquement noirs, Feng en est l'exception. Je me dis qu'il y a déjà tellement de protagonistes blancs en imaginaire francophone et j'ai plus de mal à écrire ce que je ne connais pas tout simplement, j'ai besoin d'écrire des personnages qui ont un héritage familial important par la langue, la culture, la religion, la cuisine, mes personnages ont forcément des origines extérieures de là où ils vivent. Donc oui j'ai toujours des personnages racisés, parfois handicapé et neuroatypique, ils ne sont pas forcément toujours queers. J'ai un projet en cours où la sexualité de mon héroïne n'est tout simplement pas abordée, car ça n'a pas de rôle dans l'histoire. J'ai aussi un autre projet en cours où la romance est une romance hétéro, parce que j'en avais envie tout simplement. Vraiment mon objectif principal c'est de présenter des personnages noirs avec des identités et des esthétiques très différentes, je ne veux pas faire le contemporain style personnage noir = banlieusard ou meilleur ami. Je veux montrer des identités qu'on retrouve peu chez des personnages noirs.

Comment les identités queers sont vues dans l'univers, ainsi qu'entre les différents pays ? J'ai remarqué qu'on retrouve des couples homosexuels mariés, mais en parallèle les parents d'Andarina lui mettent la pression pour qu'elle trouve un mari de bonne fortune.

J'ai fait en sorte que la sexualité ne soit pas un problème à Etheros et même dans les royaumes alentour, parce que c'est chiant en fait les univers de *fantasy* un peu fainéants où il y a de la misogynie et de l'homophobie, parce qu'on pense que ça fonctionnait comme ça il y a 300 ans. C'est moi qui écris, donc je fais ce que je veux, puis je ne vois pas l'intérêt des *trigger* comme ça juste pour l'histoire et par fainéantise, alors que je peux renverser ça. C'est aussi le but de la *fantasy* de montrer qu'il y a d'autres mondes possibles, d'autres quotidiens.

Pour Andarina, c'est surtout que sa mère se projette énormément en elle, donc elle veut que sa fille passe par les mêmes étapes qu'elle. Elle a épousé un homme, ils ont eu un enfant pour tenir leur boutique familiale, donc Andarina doit épouser un homme et avoir un enfant pour tenir la boutique familiale. C'est un truc qui est très présent chez les parents de projeter leurs vies sur leurs enfants et c'est ce que j'ai voulu montrer.

Pour les identités de genres j'ai fait en sorte que ce soit relié au pays d'Aoquin où ça fait partie intégrante de leur religion, comme dit plus tôt, parce que c'est le cas dans de nombreux pays asiatiques, c'est vu comme un cadeau voir quelque chose de sacré. C'est le cas de Feng qui a été libre d'explorer son identité et soutenu, car sacré. Donc à Aoquin toutes les identités de genres sont reconnues et soutenues. Je me suis aussi inspiré de cet article exactement pour Aoquin :

https://www.bbc.com/travel/article/20210411-asias-isle-of-five-separate-genders

Pour montrer que bien qu'il y a une vision des pays asiatiques comme étant homophobes, mais que culturellement ça n'a pas toujours était le cas et que c'est en général le fruit de la colonisation. Donc je voulais vraiment représenter ça et faire une référence à ce qui existe en l'associant à la religion et à la culture. Parce que c'est toujours associé au religieux et à la culture, si on regarde les *Two Spirits* chez les natifs américains.

Aussi le sujet de la religion est très important pour moi, parce que je suis d'origine guadeloupéenne et j'ai été scolarisé en établissement privé catholique, donc je viens de milieux très croyants où je n'étais pas toujours en conformité.

Donc la représentation queer que tu veux montrer et forcément lié l'homophobie en tant qu'héritage de la colonisation, que ce soit pour représenter leur vision avant la colonisation ou après ?

Oui, c'est aussi pour ça qu'à Etheros l'Église a une très grande place, c'est pour montrer que la religion n'a pas toujours un impact positif. Je me suis beaucoup inspiré du 17ème siècle, Etheros est inspiré de l'Espagne et de la France à cette période-là, de grandes puissances coloniales en devenir. Esperia c'est surtout l'Espagne, la Fallencia c'est la France et Portcale le Portugal. Le *worldbuilding* est très ressemblant à la réalité, même sur la carte. Le but c'est de montrer que même si Etheros se pense comme un nouveau royaume très moderne, ils restent attachés à des traditions très coloniales.

Pour revenir sur Feng, il y a plusieurs fois où Feng dit des choses qui vont à l'encontre de la religion d'Aoquin bien que celle-ci mette en avant son genre.

C'est parce que je voulais montrer que même si la religion peut accepter, voire mettre en avant son identité queer, ça reste tout de même un milieu oppressif, ça reste un cadre qui n'est pas forcément toujours bon. Pour moi, c'est vraiment important de critiquer les religions, quelles qu'elles soient, bien que je fasse surtout des liens avec le christianisme, car c'est ce que je connais et qui a encore un impact mauvais, surtout en Guadeloupe.

Comment as-tu réfléchi à la construction de tes personnages ? Surtout par rapport à Feng qui est genderfluid et dont les pronoms varient au fil de l'histoire entre il et elle, qu'elles ont pu être les limites ou les questionnements que tu as pu avoir ?

Je savais d'entrer de jeu que Feng serait non-binaire, j'ai longtemps hésité sur ses pronoms, parce que je sais que les pronoms neutres en roman c'est un gros travail, avec surtout l'utilisation de mots épicènes. Moi je me suis dit que ce serait un trop gros travail surtout entre les changements de points de vue. Plusieurs fois, j'ai changé ses pronoms entre les chapitres, de base je le faisais comme un chapitre sur deux, mais je me suis rendu compte que c'était mieux un jour sur deux, donc j'ai dû changer ses pronoms sur des chapitres entiers parfois.

Aussi je préfère avoir fait Feng genderfluid, car ça correspond bien à son personnage qui en tant qu'espion·ne joue beaucoup avec son identité. Puis, je voulais un personnage qui ai une apparence androgyne (bien que ce soit cliché pour un personnage non-binaire) je trouve ça plutôt classe pour un·e espion·ne. J'ai tendance à voir aussi le genre comme un non-sujet dans mon cas, je le considère vraiment comme un jeu pour s'amuser, tester des choses, donc j'ai écrit Feng de la même manière, ça n'a pas été un personnage difficile à écrire. Le but c'était de voir un personnage avec une identité de genre qu'on ne voit pas beaucoup en imaginaire francophone et que ce personnage à un aspect très classe et joueur.

Comment as-tu réfléchi à la construction du personnage d'Andarina et son dégoût clair pour les hommes ?

En théorie, il n'y a pas de misogynie présente à Etheros, une femme peut travailler, faire ce qu'elle veut, mais malgré ses revendications, le pays reste marqué par des mœurs misogynes qui viennent d'Esperia un royaume encore très traditionnel. Cela se retrouve dans l'attitude des hommes et Andarina qui a une très bonne maîtrise des codes sociaux, elle est très coquette, féminine, elle va plus facilement attirer leur attention, donc elle est davantage confrontée à ça. Alors qu'Isabel qui est renfermée sur elle-même et n'a pas vraiment conscience des codes sociaux se rend moins compte de tout. Je voulais vraiment que Isabel et Andarina soient complètement opposées l'une de l'autre, pour aller à l'encontre des clichés des personnages noirs habituels. L'une très coquette avec un côté *mean girl* et l'autre très réservé et timide.

Comment as-tu fait pour jouer avec les archétypes et la rivalité féminine qui se trouve entre les deux, Isabel froide et timide, renfermée sur elle-même, par rapport à Andarina qui comme tu le dis est très coquette et même *mean girl*, pour en faire une romance.

Au départ, la romance était beaucoup moins présente, j'ai fait une première écriture où c'est à peine abordé, après avoir signé le contrat d'édition je l'ai un peu plus poussé, puis quand je n'étais pas loin de rendre le manuscrit final, je me suis pointée pour leur dire que je voulais ajouter deux chapitres à la fin concentrés dessus, celui de la préparation pour la valse des fleurs et la danse elle-même. Au final, c'est les chapitres préférés de beaucoup de personnes. Je voulais vraiment qu'elles soient rivales et ennemies, avec un passif où elles étaient très proches, un peu à la Roméo et Juliette, la rivalité entre les deux commerces familiaux. Il fallait que depuis qu'elles ne se parlent plus leurs personnalités aient évolué pour qu'elles soient incompatibles au moment où elles sont forcées à se fréquenter.

Ce qui était important pour moi c'étaient aussi de montrer les parents, vu que c'est deux commerces familiaux rivaux, je voulais deux familles avec les deux parents encore présents et des dynamiques différentes, les parents d'Isabel sont très *fun*, les parents

d'Andarina sont plus exigeants envers elle, mais restent aimants. C'était aussi important de montrer deux familles noires différentes, toutes les deux riches et bourgeoises. Pour aussi montrer qu'elles ont des privilèges et vont être confrontées à ça pendant leur enquête.

Qu'est-ce que tu penses de la représentation queer de nos jours ?

En imaginaire de *fantasy* ça commence à arriver, je parle toujours de *Young Adult*, parce que c'est ce que je lis le plus, après en *Adult* je pense même que c'est pire. Ça s'améliore, mais surtout avec les traductions, en francophonie on est encore très nuls pour ça, sinon c'est généralement des personnages secondaires, ou mal faits parce que les gens pensent que ça peut amener du public, mais au final il n'y a pas vraiment d'alchimie avec le personnage. Mais globalement, c'est plutôt mauvais et surtout ça reste très blanc, le peu de vraiment bonnes représentations françaises, les personnages sont généralement blancs. Dans les plus connus, les seules œuvres queers avec des personnages racisés qui ont bien marché c'est surtout les livres de Aiden Thomas. Avec la mode récente de la *romantasy* (contraction de *romance* et *fantasy*) et le fait que ce soit un lectorat très féminin, ça reste très hétéro et blanc. Je pense que cette mode de la *romantasy* n'aide pas sur ce point.

Qu'est-ce que tu penses de la représentation des relations queers féminines en comparaison avec les relations queers masculines ?

Tout ce qui va être homosexualité féminine c'est très souvent mis de côté et l'homosexualité masculine est très fétichisée. Je vois beaucoup d'autrices féminines qui ne sont pas concernées et n'écrivent que du MxM (romance entre deux hommes), souvent sous couvert d'inclusivité, mais elles ne vont jamais écrire de romance FxF (romance entre deux femmes). Personnellement, ça me gêne beaucoup, après je sais qu'il y a beaucoup de débats là-dessus. Pour certaines personnes qui finissent par se rendre compte qu'elles sont des hommes trans, ça permet aussi d'explorer son identité de genre. Mais il n'empêche qu'il y a une fétichisation des relations homosexuelles masculines par des autrices femmes, cette fétichisation est souvent reliée à une fétichisation pour les hommes est-asiatiques aussi. Ça peut paraître bien, mais les intentions derrière ne sont pas forcément les bonnes, je pense.

[Durant l'interview, nous avons dérivé sur le sujet de la fanfiction et cette sous-représentation des relations homosexuelles féminine en comparaison des relations homosexuelles masculines]

Je pense qu'il y a différentes raisons au fait de *ship* plus de personnages masculins ensemble que de personnages féminins. D'abord la fétichisation, comme dite précédemment, de l'autre il y a beaucoup d'œuvres qui décrivent très différemment les amitiés masculines dès féminines. En partant des amitiés masculines traditionnellement montrées dans les œuvres, c'est beaucoup plus facile de l'imaginer se développer en romance, alors que pour les amitiés féminines elles ont tendance à beaucoup tourner autour des hommes qui les intéressent justement. Deux personnages féminins vont plus souvent parler des hommes qu'elles aiment, avec le test de Bechdel au final. En général, les amitiés masculines tournent autour de choses beaucoup plus profondes. Les femmes sont toujours catégorisées comme hétéros, parce que leurs personnages existent pour parler des hommes.

Quelles sont tes références, inspirations ?

Je n'ai pas vraiment de référence queer précisément, c'est surtout ce que je connais personnellement. Mes inspirations sont surtout esthétiques et visuelles, principalement la saga de *La Passe-Miroir* de Christelle Dabos et *Le Château Ambulant* des studios Ghibli.