



**HAL**  
open science

## Reine double, période trouble - House of the Dragon : donner une voix à la chronique pseudo-historique

Marie Kergoat

► **To cite this version:**

Marie Kergoat. Reine double, période trouble - House of the Dragon : donner une voix à la chronique pseudo-historique. *Fantasy Art and Studies*, 2023, 14, p. 82-95. hal-04165280

**HAL Id: hal-04165280**

**<https://hal.science/hal-04165280v1>**

Submitted on 27 Jul 2023

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

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

## Reine double, période trouble – *House of the Dragon* : donner une voix à la chronique pseudo-historique

Marie KERGOAT – Université d'Artois, Laboratoire « Textes et Cultures » (UR 4028)

**Article paru dans** BERGUE Viviane, *Fantasy Art and Studies* n°14 : *Identités en mouvement / Moving identities in Fantasy fiction – Actes de la journée d'études « Construction et évolution de l'identité dans les séries TV de Fantasy »*, été/summer 2023.

**Résumé :** Dans la continuité du « jeu des trônes » dont elle est une préquelle, la série *House of the Dragon* axe son récit sur un duo féminin : Rhaenyra Targaryen et Alicent Hightower. Autour de ces figures, le procédé de l'ellipse, aussi bien narrative que temporelle, rend d'autant plus palpable la dimension de récit d'apprentissage, en soulignant les évolutions des personnages et de leur rapport à elles-mêmes et au monde. Compte-tenu du contexte de création de la série – celui d'un spin-off devant transfigurer une matière littéraire de type chronique sous forme de fiction sérielle – nous proposons d'étudier la façon dont *House of the Dragon* cherche à donner une double-voix féminine à une chronique historique. L'évolution de l'identité d'Alicent et de Rhaenyra, ainsi que de leurs relations interpersonnelles, est ainsi analysée à travers le prisme des dynamiques politiques : du carcan familial et social patriarcal à l'indépendance rayonnante, de quelle manière ces deux femmes influent-elles la politique du monde connu ? Cet article s'ancre dans le cadre de la littérature comparée, enrichie des apports des études culturelles et féministes. Il investit un questionnement autour de cette dualité ambivalente qui dessine les mutations politiques du Monde Connu, du processus de l'ellipse en tant qu'outil de construction narrative de l'apprentissage, et de la création progressive, épisode par épisode, d'une voix – et par conséquent d'une identité – propre.

**Mots-clés :** Fantasy - Série TV – *House of the Dragon* – Féminisme - Adaptation

**Abstract :** *House of the Dragon*, prequel to *A Song of Ice and Fire*, is a TV show that builds its story on a feminine duo : Rhaenyra Targaryen and Alicent Hightower. Alongside these characters, the ellipsis, narrative as well as chronological, reinforces the coming-of-age dimension of the story, and highlights the characters' developments and the evolution of their relation to themselves and the world. Considering the creation context of the show – a TV spin-off adapted from a book conceived as a fictional chronicle – we offer a study of how *House of the Dragon* seeks to give to this historical chronicle a double feminine voice. The evolution of Rhaenyra's and Alicent's identities, along with their relationship, are studied through a political prism: from family constraints and society's patriarchal rules to beaming independence, how do these women influence Known World's politics? This article roots in compared literature, with a cultural and feminist studies approach. It questions the ambivalent duality that leads to political mutations of the Known World; the ellipsis process as a tool of narrative construction of a coming-of-age story; and the gradual creation, episode after episode, of a voice – and therefore an identity.

**Key Words :** Fantasy – TV Show – *House of the Dragon* – Feminism – Adaptation

---

Lors d'un entretien promotionnel diffusé en parallèle de *House of the Dragon*<sup>1</sup> sur HBO et OCS, George R. R. Martin a déclaré : « Ce qui fait la plus belle fiction, ce sont les personnages »<sup>2</sup>. L'on connaissait déjà la place de choix accordée par l'auteur à ses personnages dans le cycle *A Song of Ice and Fire*<sup>3</sup> (*Le Trône de fer*<sup>4</sup>). Ce roman choral totalisant vingt-quatre personnages centraux<sup>5</sup> et séquencé en chapitres-points de vue fait reposer sa complexité ainsi que ses principaux ressorts narratifs sur cette polyphonie<sup>6</sup>. Mais l'œuvre à la source de la nouvelle série de HBO semble avoir choisi le parti pris inverse. Publié en 2018, *Fire and Blood*<sup>7</sup> (*Feu et sang*<sup>8</sup>) s'inscrit dans un moment de creux de *A Song of Ice and Fire* : le sixième volume, *The Winds of Winter*, est alors attendu depuis sept années, et sa date de publication toujours repoussée<sup>9</sup>. Le nouvel ouvrage de George R. R. Martin se présente alors comme un *spin-off*<sup>10</sup>, un *prequel*<sup>11</sup>, presque comme un ouvrage paratextuel<sup>12</sup>, et s'éloigne sensiblement de la forme de *A Song of Ice and Fire* : il se présente comme la chronique fictionnelle de l'histoire du règne des Targaryen en Westeros, retraçant celle-ci depuis ses origines, la conquête du mythique Aegon et de ses sœurs Visenya et Rhaenys. L'ouvrage est présenté comme écrit de la main de l'archimestre Gyldayn, et serait « transcrit » par George R. R. Martin<sup>13</sup> : on se retrouve donc avec un narrateur intradiégétique à l'univers du Monde Connue, qui prétend chroniquer l'histoire de la famille régnante. Gyldayn se place ainsi en posture d'historien : le procédé des personnages-points de vue est abandonné et le style romanesque est délaissé au profit de l'écriture plus lapidaire de la chronique. La polyphonie des personnages laisse place à la

---

<sup>1</sup> *House of the Dragon* (2022-), HBO, États-Unis.

<sup>2</sup> Notre traduction. « *The best fiction, the best drama, is about characters* », George R. R. Martin, dans *Bonus – George R. R. Martin*, HBO, 5.16'.

<sup>3</sup> George R. R. Martin, *A Song of Ice and Fire*, 5 tomes (en cours), New-York, Bantam Books, 1996-...

<sup>4</sup> George R. R. Martin, *Le Trône de fer*, 15 tomes (en cours), traduit de l'anglais états-unien par Jean Sola et Patrick Marcel, Paris, Pygmalion, 1998-...

<sup>5</sup> Nicolas Allard, *L'Univers impitoyable de Game of Thrones : des livres à la série, enquête et décryptage*, Armand Colin, Paris, 2018, p. 67.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 73. La polyphonie est un principe d'organisation de la narration d'un récit mettant à l'œuvre plusieurs voix, autrement dit plusieurs focalisations. Ainsi, au lieu d'une focalisation unique, différents points de vue se mêlent, parfois autour de mêmes événements (c'est le cas ici).

<sup>7</sup> George R. R. Martin, *Fire & Blood*, Londres, Harper Voyager, 2018. Notons qu'il s'agit là du supposé premier volume de l'histoire du règne Targaryen, chroniquant cette dynastie du règne d'Aegon I<sup>er</sup> à la régence d'Aegon III. Un second volume est prévu par l'auteur, et certains des chapitres de *Fire and Blood* avaient par ailleurs déjà fait l'objet de publications en tant que nouvelles dans des anthologies diverses.

<sup>8</sup> George R. R. Martin, *Feu et sang. Partie 1*, traduit de l'anglais états-unien par Patrick Marcel, Paris, J'ai lu, coll. « Passeur d'imaginaire », 2020 ; George R. R. Martin, *Feu et sang. Partie 2*, traduit de l'anglais états-unien par Patrick Marcel, Paris, J'ai lu, coll. « Passeur d'imaginaire », 2020.

<sup>9</sup> Concernant l'historique des informations sur la sortie de *The Winds of Winter*, voir l'article de la Garde de Nuit. URL : [https://www.lagardedenuit.com/wiki/index.php?title=The\\_Winds\\_of\\_Winter](https://www.lagardedenuit.com/wiki/index.php?title=The_Winds_of_Winter) [consulté le 7 février 2023].

<sup>10</sup> Un « *spin-off* » est une œuvre s'inscrivant dans les dynamiques de sérialité. C'est un format qui propose une œuvre tirée d'une autre œuvre, dite « source » ou « principale » (d'où *spin-off* : « sous-produit », création d'une chose issue d'une autre, plus grande), en proposant généralement un récit centré autour d'un personnage jusqu'ici secondaire de l'œuvre : le deutéragoniste devient ainsi protagoniste.

<sup>11</sup> Autre format du régime sériel, qui propose d'explorer des événements ayant précédé l'œuvre principale, en détaillant un récit antérieur à l'œuvre-source.

<sup>12</sup> S'il s'agit bien d'une œuvre à part entière, et non pas d'une annexe, l'ouvrage vient enrichir la compréhension du cycle principal (*A Song of Ice and Fire*) dans une dynamique xéno-encyclopédique (Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Québec, Nota bene, 1999).

<sup>13</sup> Ce dispositif, qui présente un archimestre du Monde Secondaire comme étant l'auteur de l'ouvrage détenu entre les mains du lectorat du Monde Primaire, alors que G. R. R. Martin est présenté comme simple transcripteur, se retrouve aussi dans un autre ouvrage de l'univers de Westeros, lui pleinement paratextuel : George R. R. Martin, M. J. García Elio, Linda Antonsson, *Game of Thrones – Le Trône de Fer, les origines de la saga*, Paris, Hugonnin et Muninn, 2015. Pour la distinction entre Monde Primaire et Monde Secondaire, à savoir entre le territoire du réel, celui du lectorat, et le territoire de la fiction et des univers fictionnels, voir J. R. R. Tolkien, « On Fairy Stories », dans *Essays Presented to Charles Williams*, C. S. Lewis (dir.), Oxford, Oxford University Press, 1947, p. 38-89.

multiplication des sources et par conséquent des différentes versions de mêmes événements historiques – Gyldayn n’hésite par ailleurs pas à nommer et citer les matériaux sur lesquels il s’appuie.

Aussi, lorsque HBO se lance dans l’adaptation en série de *Fire and Blood*, la chaîne doit faire face à de nombreux défis. Le premier, bien logique, est de renouveler l’adhésion des fans de la série événement que fut *Game of Thrones*<sup>14</sup> en ravivant leur intérêt suite à la déception du grand final de la série<sup>15</sup>, tout en faisant face aux *Anneaux de Pouvoir*<sup>16</sup>, diffusé à la même période chez Prime Video, le mastodonte de la SVOD. Le second défi, et c’est celui qui nous intéressera particulièrement ici, était de mettre en valeur la particularité et les idiosyncrasies du format original que constitue *Fire and Blood*, tout en le rendant pertinent pour le format sériel télévisuel. *House of the Dragon* opère ainsi une transition entre la chronique historique multiséculaire et la narration télévisuelle épisodique, et l’ingrédient-clé de cette métamorphose ne serait autre que le personnage. Dans *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, Jason Mittell observe que « [q]uasiment chaque scénariste de série vous dira que le point d’ancrage du processus créatif est le personnage »<sup>17</sup>, et *House of the Dragon* s’annonce fidèle à cette dynamique du format sériel. La série TV centre son récit autour de deux personnages qui sont au cœur d’un des événements les plus riches et sanglants de l’histoire des Targaryen, et qui occupe près de la moitié de *Fire and Blood* : la Danse des dragons.

La série retrace ainsi l’histoire de Rhaenyra Targaryen et d’Alicent Hightower, et dessine au travers de ce duo féminin un temps fort de l’histoire politique de Westeros. Pour ce faire, la série choisit une narration au long cours, qui traverse des décennies de la vie de ces personnages : *House of the Dragon* se présente comme le récit d’apprentissage de Rhaenyra et Alicent, de leur enfance commune à l’âge adulte. Dans le cadre de cet article, on s’interrogera ainsi sur la manière dont l’usage temporel de *House of the Dragon* permet la construction symbiotique de son duo de protagonistes, tout en s’impliquant dans une transfiguration du trope de la « *evil queen* » (méchante reine). Afin de mener cette réflexion, nous étudierons comment le dispositif narratif de *House of the Dragon* se place à l’aune de la subjectivité, en mettant Rhaenyra et Alicent au cœur de sa narration, puis nous observerons le renversement des dynamiques de domination subies par les protagonistes, permis par l’évolution de la relation entre les deux reines. Enfin, nous aborderons la métamorphose individuelle qui est au cœur des mutations politiques du pays, celle de la passation de l’archétype de l’innocente princesse à celui de la méchante reine.

## Un dispositif narratif à l’aune de la subjectivité

Selon Sabine Chalvon-Demersay :

Le héros de série télévisée relève peut-être d’une catégorie spéciale, liée à son mode de présence et à la façon plus insistante et plus stable dont s’articulent son corps et son caractère. On pourrait même dire qu’il appartient à une « espèce » particulière, dans le grand ensemble des êtres de fiction.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> *Game of Thrones* (2011-2019), HBO, États-Unis.

<sup>15</sup> Pour les dynamiques de réception de la série, voir Anne Besson (dir.), *Game of Thrones, un nouveau modèle pour la fantasy ? Actes du colloque des Imaginales 2020*, Chambéry, ActuSF, coll. « Les Trois Souhaits », 2021.

<sup>16</sup> *Le Seigneur des Anneaux : Les Anneaux de Pouvoir* (2022-), Prime Video, États-Unis.

<sup>17</sup> Notre traduction. « *Nearly every successful television writer will point to character as the focal point of their creative process* », Jason Mittell, *Complex TV: the Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015, p. 118.

<sup>18</sup> Sabine Chalvon-Demersay, « Enquête sur l’étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, n° 165, 2011, p. 181-214, p. 183. <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2011-1-page-181.htm> [consulté le 7 février 2023].

Aussi, le fait d'axer la narration autour de deux personnages-clé resserre la focalisation<sup>19</sup> du public, qui sera, plus que dans d'autres médias, amené à centrer son expérience spectatorielle autour des personnages mis au centre par les scénaristes, les cadreur·euse·s, les monteur·euse·s, etc. Pour autant, cette particularité paraît faire s'éloigner la série de son œuvre source.

### *Du « roman » à la série TV : une réduction de la polyphonie ?*

*Fire and Blood* a cours sur une période bien plus étendue que *House of the Dragon*, qui n'en adapte que quelques chapitres pour se concentrer sur la guerre des Noirs et des Verts, aussi nommée « Danse des dragons ». Ce processus de réduction de la matière source ne s'arrête toutefois pas là. En optant pour une focalisation narrative portée par des personnages, la série semble limiter la polyphonie qui était à l'œuvre dans *Fire and Blood*. Car si à la lecture nous suivions supposément une focalisation interne, celle de l'archimestre Gyldayn, celui-là prenait soin d'intégrer autant de « voix » que possible à son récit lorsqu'il apparaissait que des événements ou des personnages ne pouvaient être dépeints avec une certitude factuelle et attestée. Certains épisodes de la vie de nos protagonistes et de leur entourage se voyaient ainsi narrés successivement de plusieurs manières, selon les sources référencées par Gyldayn. Le lectorat pouvait alors confronter les versions, parfois contradictoires, du bouffon Champignon, du Grandmaster Runciter ou du Septon Eustace. Ce dispositif narratif s'organisant autour de versions alternatives d'un même récit se recoupe tout en s'éloignant de celui de *A Song of Ice and Fire*. À propos de ce dernier, Maureen Attali note :

[La] complexité narrative est pour l'auteur une véritable prise de position épistémologique : son œuvre relève de la fantasy historique au sens où elle illustre les difficultés auxquelles sont confrontés les historiens qui peuvent être pris au piège de ce qu'on appelle communément un « effet de sources » en adoptant inconsciemment le point de vue – et donc le jugement – du narrateur. Cette mise en garde conclut à l'impossibilité de tenir un propos absolument neutre, et donc de déterminer avec certitude une vérité factuelle.<sup>20</sup>

*Fire and Blood* va plus loin que le cycle romanesque : en confrontant simultanément les versions de différents personnages-sources, Gyldayn échappe à l'« effet de sources » en soulignant l'absence de « vérité factuelle ». À cet égard, *House of the Dragon* se distingue : les mentions des sources disparaissent au profit de personnages ne dissimulant aucun secret au spectatortat (quoiqu'ils en dissimulent encore entre eux), élément permis par l'abondance de scènes ayant cours dans des cadres intimistes (chambres, appartements privés, alcôves, ruelles, souterrains...), et les effets de suspense sont rapidement résolus<sup>21</sup>. Cet effet de rupture de la poétique martinienne créé par *House of the Dragon* s'explique en partie par l'élimination des personnages-sources (*Fire and Blood*) et la réduction des personnages-points de vue (*A Song of Ice and Fire*), mais est ainsi d'autant plus fort que la supériorité du point de vue, de l'expérience, du témoignage du personnage sur toute forme de chronique externe ou de récit

<sup>19</sup> Nous employons ici le terme dans son sens narratologique (voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 206-211), et l'appliquons au média sériel télévisuel. Ce sont ainsi l'organisation des scènes, le découpage des plans et le choix des mouvements de caméras qui construisent cette focalisation.

<sup>20</sup> Maureen Attali, « “Dussions-nous périr au combat, nul doute on nous chantera” : Narration, mémoire(s) et histoire(s) dans *Le Trône de fer* et *Game of Thrones* », dans Anne Besson (dir.), *Game of Thrones, un nouveau modèle pour la fantasy ? Actes du colloque des Imaginales 2020*, op. cit., p. 166-167.

<sup>21</sup> Évoquons à cet égard celui du « meurtre » de Laenor Velaryon (épisode 7, « Lamarck »), dont le complot et l'assassinat sont perpétrés devant la caméra, avant qu'une scène ultérieure ne révèle la supercherie. Celle-ci aura été permise par les ellipses narratives : pendant un cours laps de temps, elles offrent aussi peu d'éléments de compréhension des événements au spectatortat qu'aux parents Velaryon. Là où le roman n'émettait que des hypothèses quant à la fin de Laenor Velaryon, la série présente une réponse en tranchant entre les versions alternatives – processus qu'elle reprend à de multiples reprises.

secondaire est affirmée avec clarté<sup>22</sup>. La scène d'introduction de l'épisode 1 (« Les Héritiers du dragon ») proclame ainsi cette nouvelle poétique. D'abord sur un fond noir, puis sur des images restituant un événement historique crucial (la désignation de l'héritier de Jaehaerys I<sup>er</sup> dit « Le Conciliateur »), on entend la voix d'une femme, d'abord anonyme, narrer en détails cet épisode :

*As the first century of the Targaryen dynasty came to a close, the health of the old King, Jaehaerys, was failing. In those days, House Targaryen stood at the highest of its strength, with ten adult dragons under its joug. No power in the world could stand against it. King Jaehaerys reigned over sixty years of peace and prosperity, but tragedy had claimed both his sons, leaving his succession in doubt. So, in the year 101, the old King called a great council to choose an heir. Over a thousand lords made the journey to Harrenhal, 14 succession claims were heard, but only two were really considered: Princess Rhaenys Targaryen, the King's eldest descendant, and her younger cousin, Prince Viserys Targaryen, the King's eldest male descendant.*<sup>23</sup>

Patronymes, toponyme, date, chiffres... tous les éléments sont donnés de manière à cadrer l'événement comme le ferait un chroniqueur<sup>24</sup>. Mais ce récit factuel est brusquement rompu par un élément qui placera le reste de la série sous le signe de la subjectivité, avec ces derniers mots « Rhaenys, une femme, n'hériterait pas du trône. Les seigneurs choisirent plutôt Viserys... mon père »<sup>25</sup>.

### *Deux personnages, une voix*

Cependant, si c'est bien Rhaenyra qui apparaît premièrement au cœur de la série, elle est dès la scène suivante rejointe par Alicent Hightower. Alors que le récit de la scène d'introduction était porté par sa voix d'adulte (interprétée par Emma d'Arce), on la découvre jeune adolescente (jouée par Milly Alcock), jouissant d'une relation amicale fusionnelle (voire sentimentale, bien que la série ne le confirme jamais<sup>26</sup>) avec Alicent Hightower. Bien vite, leur relation se voit chamboulée et pervertie par l'évolution politique du pays, causée par les (in)actions du roi Viserys, père de l'une et bientôt mari de l'autre. Et si la « Danse des dragons » de Martin prend pour sujet principal la guerre de pouvoir intestine autour du Trône de fer, elle ne constitue dans *House of the Dragon* qu'une toile de fond. Le sujet de la série est d'office la relation entre

---

<sup>22</sup> Les aveux de Criston Cole à la reine Alicent en témoignent notamment (épisode 5, « Nous éclairons la voie »).

<sup>23</sup> Notre traduction. « Alors que le premier siècle du règne des Targaryen touchait à son terme, la santé du vieux Roi, Jaehaerys, faiblissait. En ce temps-là, la maison Targaryen était au pinacle de sa force, tenant dix dragons adultes sous son joug. Nul pouvoir au monde ne pouvait lui faire face. Le Roi Jaehaerys avait régné pendant soixante ans de paix et de prospérité, mais ses deux fils avaient été tragiquement emportés, rendant sa succession incertaine. Ainsi, en l'an 101, le vieux Roi a invoqué un grand conseil pour désigner un héritier. Près de mille lords firent le voyage jusqu'à Harrenhal. Quatorze prétentions au titre furent recueillies, mais seules deux furent véritablement entendues : la princesse Rhaenys Targaryen, l'aînée des descendants du vieux Roi, et son jeune cousin, le prince Viserys Targaryen, l'aîné des descendants mâles du Roi. », *House of the Dragon*, *op. cit.*, épisode 1, « Les Héritiers du dragon ».

<sup>24</sup> À noter que ce type d'introduction est familier des fictions télévisuelles à caractère historique. Voir à ce sujet Justine Breton, *Un Moyen Âge en clair-obscur. Le médiévalisme dans les séries télévisées*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, coll. « Sériat », 2023.

<sup>25</sup> Notre traduction. « *Rhaenys, a woman, would not inherit the Iron Throne. The lords instead chose Viserys... my father* », *id.*

<sup>26</sup> Le potentiel *queer* de la relation a toutefois été confirmé par les actrices, qui en ont joué dans leur interprétation. Caitlynn McDaniel, « “House of the Dragon” Actors Confirm Queer Affair Between Rhaenyra and Alicent », *Gayety*, 23 août 2022. URL : <https://gayety.co/house-of-the-dragon-actors-confirm-young-queer-love> [consulté le 7 février 2023].

Rhaenyra et Alicent, et le reste jusqu'à l'épisode final de la saison 1. Cette modification paraît découler de ce qui aurait pu sembler être une simple modification d'un détail de *Fire and Blood* : en rajeunissant Alicent Hightower, en en faisant la confidente de Viserys et non plus de son père Jaehaerys, et en la caractérisant comme la meilleure amie de Rhaenyra, la série change le sens de l'œuvre sans en modifier la trame – le reste des épisodes reprend peu ou prou la chronologie des événements tels que dépeints par Gyldayn. Dans une sorte d'effet Bechdel<sup>27</sup> inversé, chaque personnage semble évoluer et n'exister que du fait de la présence des deux femmes, dont le regard et la présence vont jusqu'à guider et centraliser les mouvements de caméra<sup>28</sup>, sculptant et englobant ainsi le monde.

### *La caméra et l'intime*<sup>29</sup>

Une des particularités de *House of the Dragon* est donc de s'inscrire cinématographiquement sous le prisme du regard et des sensations des deux protagonistes. Mouvements de caméra suivant celui des yeux de Rhaenyra et d'Alicent, longs plans fixes laissant la place à l'expression des émotions et donc à la mise en place d'une empathie du spectateur, nombreux gros plans sur leurs mains, d'abord enlacées en début de saison puis par la suite séparées, marquées par l'anxiété et les cicatrices... Le regard féminin tel que théorisé par Laura Mulvey<sup>30</sup> mène ainsi la caméra, ce « regard qui adopte le point de vue d'un personnage féminin pour épouser son expérience », qui « filme les corps comme des sujets de désir »<sup>31</sup>, et se sépare de la « triangulation » du regard masculin qui était à l'œuvre dans *Game of Thrones*, celui-là même qui reflétait la coalition entre la caméra, le personnage masculin et le spectateur<sup>32</sup>. Scénario et cinématographie s'allient pour donner leur pleine place aux protagonistes, permettant ainsi d'offrir au spectateur une fresque détaillée et vivante de leurs individualités se croisant et s'affrontant au fil de leurs vies.

*House of the Dragon* permet donc de faire naître une empathie forte envers ses protagonistes, du fait de sa focalisation narrative et surtout du regard féminin qui accompagne le spectateur scène par scène. Mais un autre élément vient encore renforcer cette adhésion du spectateur au duo Alicent/Rhaenyra. Fidèle à elle-même, HBO opte pour une diffusion hebdomadaire qui fait de chaque épisode un rendez-vous regroupant ses fidèles<sup>33</sup>. Au-delà du renforcement de

---

<sup>27</sup> Test servant à identifier le caractère non-sexiste d'une œuvre cinématographique. Ce test s'articule autour de trois critères : (1) l'œuvre doit faire apparaître à l'écran au moins deux femmes nommées (prénom et nom), (2) qui doivent partager une conversation, (3) qui n'ait aucun rapport avec un homme.

<sup>28</sup> Si on note la présence d'autres personnages faisant avancer le récit lors de scènes « en solo » (Daemon Targaryen, Rhaenys Targaryen...), elles s'avèrent cependant tout à fait éparses.

<sup>29</sup> Pour plus d'éléments, voir Laura Benoît, « L'Intime à l'écran : les séries télévisées britanniques et américaines et la fabrique de la féminité », thèse de Doctorat en Anglais, dirigée par Laurent Mellet, Université Toulouse 2-Le Mirail, novembre 2020.

<sup>30</sup> Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, Milan, Paris, Mimésis, coll. « Formes filmiques », 2017. Le « female gaze » de Mulvey répond à l'omniprésent « male gaze », manière de penser la cinématographie du point de vue du patriarcat : les corps sont des objets de fantasme filmés de manière à satisfaire un spectateur masculin, en usant notamment de la scopophilie.

<sup>31</sup> Iris Brey, *Le Regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020, p. 9-10.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>33</sup> Pour constater le phénomène, consulter le cas de cet immeuble new-yorkais vibrant au rythme des épisodes : « Cet immeuble new-yorkais captivé par "House of the Dragon", qui bat tous les records », *Courrier International*, 23 août 2022. URL : <https://www.courrierinternational.com/video/video-cet-immeuble-new-yorkais-captive-par-house-of-the-dragon-qui-bat-tous-les-records> [consulté le 7 février 2023].



l'attraction fanique<sup>34</sup>, c'est aussi un moyen d'inclure le spectateur dans la temporalité du roman d'apprentissage, en vivant, avec elles, le temps qui s'écoule au fil de leur évolution.

### **Du monde dominant au monde dominé : la scansion de l'indépendance**

Souvent mise en parallèle voire croisée avec la littérature jeunesse<sup>35</sup>, la *fantasy* fait comme elle la part belle à « la découverte de soi », à « l'exploration d'un imaginaire foisonnant » et, c'est ce qui nous intéressera ici, au « récit de formation »<sup>36</sup> (aussi nommé « récit d'apprentissage »). Le récit de formation que constitue *House of the Dragon* se joue aussi bien pour Rhaenyra qu'Alicent, et cette structuration en épisodes clairement séparés les uns des autres du fait du rythme de diffusion de la série permet d'autant plus de faire sentir l'avancée des personnages, étape par étape. Or dans une série où l'échelle temporelle est largement étendue (environ 20 ans pour la saison 1), la progression des protagonistes et les ressorts de leur apprentissage sont pleinement mis en valeur, structurés autour de la relation entre Rhaenyra et Alicent. Ce récit de formation peut ainsi être séquencé en trois périodes, chacune close par une rupture relationnelle menant à un nouveau chapitre de l'apprentissage et de leur amitié déclinante.

#### *La prison de l'innocence (épisode 1 à 5)*

Cette première partie correspond au temps de l'amitié entre les deux femmes, qui bien vite s'étiolle devant les obligations qu'elles doivent honorer envers le système patriarcal de Westeros. D'emblée, leur relation est composée en miroir, entre Rhaenyra qui refuse le mariage (« Plutôt servir en tant que chevaleresse ! »<sup>37</sup>(dit-elle à sa mère dans une des premières scènes de la série) et Alicent qui, manipulée par son père, épouse le roi. Au fil des épisodes, alors qu'Alicent enchaîne les grossesses, Rhaenyra repousse les prétendants et finit par obtenir la reconnaissance de son père ainsi que la légitimité de s'opposer à lui. Le véritable pivot de l'éloignement des deux femmes reste toutefois l'épisode 4, « *King of the Narrow Sea* » / « Le Roi du détroit ». La liberté sexuelle de Rhaenyra était déjà préfigurée par sa qualité de monteuse de dragon<sup>38</sup>, et ceci se confirme lors de la scène construite en miroir qui expose leurs vies sexuelles. Dans une alternance de plans aux couleurs et aux symboliques bien différentes (tons chauds et murmures d'un côté, couleurs froides et silence de l'autre), la scène se structure entre deux fils. Le premier est l'aventure de Rhaenyra avec son oncle dans le bordel de Culpucier, puis sa plaisante découverte de la sexualité avec Ser Criston ; le second est « simplement » le quotidien d'Alicent, qui subit les désirs de son mari dans le cadre du viol conjugal. Malgré ces différences, toutefois, Rhaenyra comme Alicent subissent le même cadre imposé par le patriarcat. C'est le franchissement, par Rhaenyra, de ce cadre qui brise une première fois leur

---

<sup>34</sup> Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS littérature », 2004, p. 157-159.

<sup>35</sup> « Si la fantasy est souvent assimilée – voire confondue – avec la littérature de jeunesse, il est vrai que celles-ci se recoupent souvent, tant par l'influence des contes traditionnels sur l'émergence et le développement de la fantasy que par les emprunts réguliers que les œuvres pour enfants font à des univers merveilleux », Marie-Lucie Bougon, Justine Breton, Amelha Timoner (dir.), « Préface », *Fantasy et enfance*, n°49, *Cahiers Robinson*, 2021, p. 8.

<sup>36</sup> *Id.*

<sup>37</sup> Notre traduction. « *I'd rather serve as a knight !* », *House of the Dragon*, *op. cit.*, épisode 1, « Les Héritiers du dragon ».

<sup>38</sup> Concernant la symbolique sexuelle des femmes dragonnières, voir Pascale Laplante-Dubé, « Émancipation à dos de dragonne : désir et sensualité féminines dans *Dragonriders of Pern (Le Cycle de Pern)* d'Anne McCaffrey », dans Emmanuelle Lescouët et Marie Kergoat (dir.), *Imaginaires du corps, sensualités imaginées. Actes de colloque du Laboratoire des Imaginaires 2021*, Montréal, Presses de l'Écureuil, (en cours de publication).



amitié – et qui détruira par la même occasion la réputation de Rhaenyra dans la sphère politique. En mentant à Alicent à propos de sa relation avec Daemon, toutes deux perdent ainsi leur seule alliée et amie à la cour, mais assurent leur place politique auprès des hommes.

### *L'amertume de la connaissance (épisode 6 à 7)*

Dix années plus tard, nous retrouvons Alicent et Rhaenyra désormais adultes. Elles ont chacune fondé et développé leur famille dans un mariage qui n'a rien d'heureux et doivent se soumettre aux obligations de leur « féminité » : grossesse à répétition, dévotion au mari, écoute de la figure paternelle. À cet égard, si Otto Hightower mène toujours plus loin le contrôle d'Alicent en la poussant à manipuler à son tour, Viserys Targaryen, aveugle aux dangers qui guettent sa fille à la cour, la protège encore trop discrètement. Pour pouvoir exister, Alicent et Rhaenyra doivent alors se soumettre aux règles touchant les femmes d'ascendance noble, des règles nuisant à leur relation. Cependant, un vent de liberté commence à souffler : si seule Rhaenyra peut jouir de ses amours à l'envi, comme le prévoit le pacte noué avec son mari, toutes deux commencent à prendre leur indépendance vis-à-vis de leurs figures tutélaires (Alicent déclare ainsi : « Tu feras selon tes désirs, mon époux, quand je serai morte et enterrée »<sup>39</sup>) et à devenir de véritables actrices politiques (Alicent complotte avec Larys dans le dos du roi et de son père, Rhaenyra et elle pensent toutes deux politiquement les unions de leurs enfants...). Toutefois, et en dépit de l'amertume de leurs vies, elles ne perdent pas de vue leur amitié et finissent par renouer contact. Leurs retrouvailles s'avèrent émouvantes : elles font part de leur regret de ne pas s'être vues depuis si longtemps, et s'enserrent tendrement. Elles sont cependant bien vite interrompues et brisées par une querelle entre leurs enfants qui s'achèvera dans le sang : elles reprennent ainsi leur rôle de mère et de reine / héritière, et se séparent de nouveau en s'effaçant derrière leurs obligations.

### *La liberté mortifère (épisode 8 à 10)*

Nouveau saut temporel, cette fois-ci de 5 ans. Loin l'une de l'autre, Rhaenyra et Alicent ont chacune commencé à mener leur vie selon leurs propres règles, dans leurs familles respectives. Leur amitié semble désormais plus que jamais impossible : si on assiste de nouveau à de brèves et heureuses retrouvailles (épisode 8, « *Le Seigneur des marées* »), elles sont de la même manière gâchées par les actions de leurs enfants. Le devoir maternel qui leur est imposé, et l'éducation qu'elles doivent fournir à leurs fils rompt désormais toute possibilité d'amitié entre elles : Alicent et Rhaenyra ne songeront plus l'une à l'autre qu'avec la mélancolie de leur tendresse adolescente. Poussées par les éléments extérieurs, les deux femmes se voient obligées de défendre leur progéniture par des moyens toujours plus extrêmes, bien qu'elles soient les seules à en assumer pleinement les conséquences : Alicent seule fait face au dragon de Rhaenys pour protéger son fils, Rhaenyra fait sa fausse couche debout, sans l'aide de ses sage-femmes, tout en gérant la crise politique en cours... Mais si leur amitié est enterrée, leur liberté est, elle, trouvée : Alicent s'affranchit enfin de son père (« Nos cœurs n'ont jamais été unis. Je le comprends désormais. Je n'ai été qu'un pion que tu baladais sur le plateau »<sup>40</sup>) et retrouve la souveraineté sur sa famille, tandis que Rhaenyra prend le commandement de la siéne et s'arroge le soutien d'importants partisans. Devenues figures de matriarches, reines avides de préserver leur place et celle de leur famille, brûlant de faire valoir leurs valeurs, leurs droits, et

---

<sup>39</sup> Notre traduction. « *You will do as you wish, husband, when I am cold in my grave* », épisode 6, « La Princesse et la reine ».

<sup>40</sup> Notre traduction. « *Our hearts were never one. I see that now. Rather, I have been a piece that you moved about the board* », épisode 9, « Le Conseil des Verts ».

de protéger leurs intérêts, les voilà désormais prêtes à mettre le monde à feu et à sang sur les cendres de leur amitié.

Ce n'est ainsi pas la relation entre Rhaenyra et Alicent qui s'autodétruit, mais plutôt le monde extérieur, rempli de règles punissant leur féminité, qui leur impose certains chemins de vie et choix drastiques si elles souhaitent conserver leur place et par conséquent, leur voix. Ce séquençage de la série, qui propose une évolution de ses personnages organisée en trois grandes périodes, permet de rendre compte de l'impact que le système politique a sur leur relation. Déchirée par le système patriarcal, leur amitié mute en même temps qu'elles se transforment, fragment par fragment, en méchantes reines.

### **Une transformation symbolique : de l'innocente princesse à la « *Evil Queen* »<sup>41</sup>**

Si « les personnages de série sont généralement des figures stables, qui accumulent les expériences narratives plutôt qu'elles n'évoluent de leur fait »<sup>42</sup>, *House of the Dragon* propose une véritable métamorphose de ses personnages principaux, bien que celle-ci se fasse de manière fluide et progressive, parfois brusquement accélérée par les temps forts énoncés plus haut. D'épisode en épisode, la jeune princesse se fait ainsi de plus en plus monstrueuse.

#### *La monstrueuse féminité en question*

L'univers de George R. R. Martin regorge de personnages de mauvaises reines (et autres femmes aristocrates de haut rang), trope qui a trouvé son pinacle en Cersei Lannister. Parangon de l'« abject » tel que décrit par Julia Kristeva<sup>43</sup>, elle « renforce et exerce son pouvoir, en utilisant simultanément la sexualité et la maternité »<sup>44</sup>. Et si la matriarche Lannister s'inscrit dans le champ du pur antagonisme (plus particulièrement dans la série TV de HBO<sup>45</sup>), Rhaenyra et Alicent cochent plusieurs des cases du parcours et des choix faits par Cersei. Comme la reine rouge et or, Rhaenyra est moquée et détestée par le peuple et le Conseil restreint, elle mène une relation incestueuse et exerce des choix axiologiquement néfastes. Alicent poignarde son ancienne amie, manipule son époux, complot dans l'ombre et protège des fils criminels. Toutes trois deviennent ainsi des « monstres féminins », pour reprendre la terminologie de Barbara Creed<sup>46</sup>, et leurs exactions sont caractérisées par leur genre. Rhaenyra, qui était pourtant « la joie du royaume », et Alicent, d'abord douce confidente d'un roi endeuillé, se cristallisent peu à peu en figures monstrueuses.

#### *Une poétique de l'empouvoirement*

---

<sup>41</sup> Le terme est employé par Caroline Spector pour dépeindre Cersei dans « Power and Feminism in Westeros », dans James Lowder (dir.), *Beyond the Wall: Exploring George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire, from A Game of Thrones to A Dance with Dragons*, Dallas, BenBella Books, 2012, p. 169-188, p. 181.

<sup>42</sup> Notre traduction. « *television characters are mostly stable figures, accumulating narrative experiences more than changing from them* », Jason Mittell, *Complex TV, op. cit.*, p. 133. À noter que *House of the Dragon* fait partie de ces séries s'illustrant dans la *Complex TV*, celles-là même qui, selon Mittell, viennent nuancer cette généralité.

<sup>43</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1980.

<sup>44</sup> Notre traduction. « *gains and exercises power, using sexuality and maternity simultaneously* », Tanya Evans, « Vile, Scheming, Evil Bitches? The Monstrous Feminine Meets Hegemonic Masculine Violence in *A Song of Ice and Fire* and *Game of Thrones* », *Aeternum: The Journal of Contemporary Gothic Studies*, vol. 5 n°1, juin 2018, p. 14-27, p. 17.

<sup>45</sup> Le fait que Cersei soit un personnage-point de vue du cycle littéraire permet au lectorat de découvrir les tenants et aboutissants de ses actions, nuanciant ainsi le personnage.

<sup>46</sup> Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Hove, Routledge, 1993.

Pourtant, selon la théorie que nous exposons ici, Rhaenyra et Alicent ne sont, comme Cersei, que des « monticule[s] de rage féminine »<sup>47</sup>. Leur caractère monstrueux n'est pas inhérent à leur nature, mais découle du traitement qu'elles ont subi en tant que femmes : la transformation en figure monstrueuse est alors le remède qu'elles ont trouvé pour lutter contre le carcan qu'on leur imposait. Au fil de leur transformation, elles refusent de plus en plus le schéma qui devrait les régir, celui selon lequel elles auraient « besoin d'un homme pour les compléter, pour valider leur existence »<sup>48</sup>. Rhaenyra, rejointe dans sa démarche par Alicent en fin de saison, lutte contre ce qui est une négation de leur existence, de leur droit à porter leur voix, et tout l'enjeu de la série repose sur ceci, cet événement-clé qui ouvre le premier épisode : le refus de voir une femme gouverner. Cette sentence, répétée de manière explicite à longueur de saison (« Si elle était Jaehaerys réincarné, cela n'y changerait rien. Rhaenyra est une femme ! »<sup>49</sup>) constitue ainsi le nœud narratif de la série. Réduites à leur genre, elles puisent alors dans celui-ci leur force pour prendre place dans le monde, et accéder à une place et à une reconnaissance égales, quitte à devenir des « monstres féminins ». Et dans ce processus d'empouvoirement, une forme de sororité émerge du fait de celle qui, la première, fut reléguée à son genre. Rhaenys Targaryen, riche de ses expériences passées, emplit d'une sagesse lui permettant d'agir de la manière idéale pour se frayer une place dans un système patriarcal, prodigue par intermédiaire ses conseils aux deux jeunes femmes. En offrant à Alicent et Rhaenyra sa connaissance et le fruit de son expérience, Rhaenys permet à celles-ci d'achever leurs métamorphoses avant le grand final de la série, en les aidant à trouver le chemin de leur individualité propre et assumée.

Fable critique de la loi salique<sup>50</sup>, *House of the Dragon* permet ainsi l'exploration de l'émergence d'une individualité féminine dans un cadre politique patriarcal. La série s'inscrit dans la droite lignée des personnages féminins de G. R. R. Martin qui, pour la grande majorité, « cherchent à obtenir la même chose : le contrôle sur leur propre vie »<sup>51</sup>. En resserrant la narration autour desdits personnages (par opposition au foisonnement du roman / de la série chorale *A Song of Ice and Fire*), la question de l'identité féminine au sein des hautes sphères politiques de Westeros est mise au premier plan, et se voit résolument accentuée par les dynamiques de regard féminin que nous évoquons. C'est par ailleurs ce dispositif qui permet le retournement de point de vue sur Rhaenyra et Alicent, qui passent ainsi de l'imaginaire de la « mauvaise reine » incarné par Cersei à celui de femme souffrant des vices d'une société refusant de reconnaître leur légitimité. Loin d'être perçues comme des antagonistes, elles utilisent simplement les

---

<sup>47</sup> Notre traduction. « *mass of female rage* », Caroline Spector, « Power and Feminism in Westeros », *op. cit.*, p. 181.

<sup>48</sup> Élodie Bonnet, Privel Chevrollier, Jean-Baptiste Patyn, « Femme », dans Anne Besson (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 137-142, p. 137.

<sup>49</sup> Notre traduction. « *It wouldn't matter if she were Jaehaerys himself born again. Rhaenyra is a woman!* », épisode 3, « Aegon le deuxième ».

<sup>50</sup> La « loi salique » mentionnée ici est en fait un article issu de ladite loi, établie entre le V<sup>e</sup> et le VI<sup>e</sup> siècles pour les francs « saliens ». Depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, et l'exhumation de l'article sous la dynastie des Valois, la « loi salique » a légiféré sur l'interdiction faite aux femmes de devenir monarques. *House of the Dragon* prend pour postulat de départ une situation similaire à la mise en place de cet article de loi, celle de la question d'une succession incertaine, dans une conjoncture qui ne s'était jusqu'alors pas présentée dans l'histoire du règne valyrien : Jaehaerys n'a plus ni fils, ni petit-fils, ni frère pour lui succéder. Les grands du royaume doivent ainsi légiférer face à l'absence d'héritier dans le premier cercle du roi, et, par sexisme, écartent toute situation dans laquelle une femme pourrait régner.

La guerre qui suivra cette décision et d'autres écartant de même les femmes du pouvoir (Rhaenys et Rhaenyra, donc), la terrible « Danse des dragons » (« *Dance of Dragons* »), questionne ainsi les conséquences mortifères d'un tel système patriarcal.

<sup>51</sup> Notre traduction. « *most of them seek the same thing: control over their own lives* », Caroline Spector, « Power and Feminism in Westeros », *op. cit.*, p. 186.

moyens à leur disposition pour exercer, individuellement, une amélioration de leur condition. La relation entre Rhaenyra et Alicent se trouve ainsi être la grande sacrifiée de cet apprentissage amer et brutal, qui les prive l'une l'autre de celles qu'elles auraient aimé être : des amies. Leur complicité et leur tendresse n'étant plus, tout semble désormais justifié pour mettre le monde à feu et à sang.

## Bibliographie

### *Œuvres*

#### *Séries TV*

*Game of Thrones* (2011-2019), HBO, États-Unis.

*House of the Dragon* (2022-), HBO, États-Unis.

*Le Seigneur des Anneaux : Les Anneaux de Pouvoir* (2022-), Prime Video, États-Unis.

#### *Œuvres littéraires*

Martin George R. R., *A Song of Ice and Fire*, 5 tomes (en cours), New-York, Bantam Books, 1996-...

—, *Le Trône de fer*, 15 tomes (en cours), traduit de l'anglais états-unien par Sola Jean et Marcel Patrick, Paris, Pygmalion, 1998-...

—, *Fire & blood*, Londres, Harper Voyager, 2018.

—, *Feu et sang. Partie 1*, traduit de l'anglais états-unien par Marcel Patrick, Paris, J'ai lu, coll. « Passeur d'imaginaire », 2020.

—, *Feu et sang. Partie 2*, traduit de l'anglais états-unien par Marcel Patrick, Paris, J'ai lu, coll. « Passeur d'imaginaire », 2020.

Martin George R. R., García Elio M. J., Antonsson Linda, *Game of Thrones – Le Trône de Fer, les origines de la saga*, Paris, Huginn et Muninn, 2015.

#### *Articles et ouvrages critiques*

Allard Nicolas, *L'Univers impitoyable de Game of Thrones : des livres à la série, enquête et décryptage*, Armand Colin, Paris, 2018.

Attali Maureen, « “Dussions-nous périr au combat, nul doute on nous chantera” : Narration, mémoire(s) et histoire(s) dans *Le Trône de fer* et *Game of Thrones* », dans Besson Anne (dir.), *Game of Thrones, un nouveau modèle pour la fantasy ? Actes du colloque des Imaginales 2020*, Chambéry, Actusf, 2021, p. 151-170.

Besson Florian, Breton Justine, *Une histoire de feu et de sang : le Moyen Âge de Game of Thrones*, Presses Universitaires de France, Paris, 2020.

Besson Anne, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, coll. « CNRS littérature », 2004.

Besson Anne, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2007.

Benoît Laura, « L'Intime à l'écran : les séries télévisées britanniques et américaines et la fabrique de la féminité », thèse de Doctorat en Anglais, dirigée par Mellet Laurent, Université Toulouse 2-Le Mirail, novembre 2020.

Bonnet Élodie, Chevrollier Privel, Patyn Jean-Baptiste, « Femme », dans Besson Anne (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 137-142.

Bougon Marie-Lucie, Justine Breton, Amelha Timoner (dir.), *Fantasy et enfance*, n°49, *Cahiers Robinson*, 2021.

Breton Justine, *Un Moyen Âge en clair-obscur. Le médiévalisme dans les séries télévisées*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, coll. « Sérial », 2023.

Brey Iris, *Le Regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020.

Chalvon-Demersay Sabine, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, n° 165, 2011, p. 181-214, p. 183. <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2011-1-page-181.htm> [consulté le 03/02/23].

Creed Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Hove, Routledge, 1993.

Evans Tanya, « Vile, Scheming, Evil Bitches? The Monstrous Feminine Meets Hegemonic Masculine Violence in *A Song of Ice and Fire* and *Game of Thrones* », *Aeternum: The Journal of Contemporary Gothic Studies*, vol. 5 n°1, juin 2018, p. 14-27.

Frankel Valerie Estelle, *Women in Game of Thrones: Power, Conformity and Resistance*, Jefferson, McFarland, 2014.

La Garde de Nuit, « *The Winds of Winter* ». URL : [https://www.lagardedenuit.com/wiki/index.php?title=The\\_Winds\\_of\\_Winter](https://www.lagardedenuit.com/wiki/index.php?title=The_Winds_of_Winter) [consulté le 7 février 2023].

Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.

Kristeva Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1980.

Laplante-Dubé Pascale, « Émancipation à dos de dragonne : désir et sensualité féminines dans *Dragonriders of Pern (Le Cycle de Pern)* d'Anne McCaffrey », dans Lescouët Emmanuelle et Kergoat Marie (dir.), *Imaginaires du corps, sensualités imaginées. Actes de colloque du Laboratoire des Imaginaires 2021*, Montréal, Presses de l'Écureuil, (en cours de publication).

McDaniel Caitlynn, « "House of the Dragon" Actors Confirm Queer Affair Between Rhaenyra and Alicent », *Gayety*, 23 août 2022. URL : <https://gayety.co/house-of-the-dragon-actors-confirm-young-queer-love> [consulté le 7 février 2023].

Mittell Jason, *Complex TV: the Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015.

Mulvey Laura, *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, Milan, Paris, Mimésis, coll. « Formes filmiques », 2017.

Patel Charul, « Expelling a Monstrous Matriarchy: Casting Cersei Lannister as Abject in *A Song of Ice and Fire* », *Journal of European Popular Culture*, vol. 5 n°2, 2014, p. 135-147.

Spector Caroline, « Power and Feminism in Westeros », dans Lowder James (dir.), *Beyond the Wall: Exploring George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire, from A Game of Thrones to A Dance with Dragons*, Dallas, BenBella Books, 2012, p. 169-188.

Saint-Gelais Richard, *L'Empire du pseudo : modernités de la science-fiction*, Québec, Nota bene, 1999.

Tolkien J. R. R., « On Fairy Stories », dans *Essays Presented to Charles Williams*, Lewis C. S. (dir.), Oxford, Oxford University Press, 1947, p. 38-89.

« Cet immeuble new-yorkais captivé par "House of the Dragon", qui bat tous les records », *Courrier International*, 23 août 2022. URL : <https://www.courrierinternational.com/video/video-cet-immeuble-new-yorkais-captive-par-house-of-the-dragon-qui-bat-tous-les-records> [consulté le 7 février 2023].

*Source critique audio*

Besson Florian, Breton Justine, Paci Aurélie, Anthore-Baptiste Soline et Baptiste Nicolas, « Session 1 - Imaginaires historiques dans *House of the Dragon* », dans le séminaire « Médiévalisme en séries », Besson Florian et Breton Justine (dir.). URL : <https://modmed.hypotheses.org/2532>, samedi 19 novembre 2022 [consulté le 7 février 2023].