



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse – Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Laura BENOIT

Le 6 novembre 2020

L'intime à l'écran : les séries télévisées britanniques et américaines et la fabrique de la féminité

École doctorale et discipline ou spécialité

Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication (ALLPH@) - Anglais

Unité de recherche

Cultures Anglo-Saxonnes (CAS, EA 801)

Directeur de Thèse

Monsieur le Professeur Laurent MELLET

Jury

Ariane HUDELET, Professeure à l'Université Paris Diderot

Sébastien LEFAIT, Professeur à l'Université Aix-Marseille

Ronan LUDOT-VLASAK, Professeur à l'Université Paris – Sorbonne Nouvelle

Laurent MELLET, Professeur à l'Université Toulouse – Jean Jaurès

Shannon WELLS-LASSAGNE, Professeure à l'Université de Bourgogne

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université

Spécialité

Langues, Lettres, Civilisations Etrangères (LLCE)

Etudes anglophones

Séries télévisées britanniques et américaines

**L'intime à l'écran : les séries
télévisées britanniques et
américaines et la fabrique de la
féminité**

Laura BENOIT

Présentée et soutenue publiquement

Le 6 novembre 2020

Directeur de Thèse

Monsieur le Professeur Laurent MELLET

Composition du jury

Ariane HUDELET, Professeure à l'Université Paris Diderot

Sébastien LEFAIT, Professeur à l'Université Aix-Marseille

Ronan LUDOT-VLASAK, Professeur à l'Université Paris – Sorbonne Nouvelle

Laurent MELLET, Professeur à l'Université Toulouse – Jean Jaurès

Shannon WELLS-LASSAGNE, Professeure à l'Université de Bourgogne

Illustration de couverture : Peggy Olson à McCann Erickson, *Mad Men* (7.12).

What I need is perspective. The illusion of depth, created by a frame, the arrangement of shapes on a flat surface. Perspective is necessary. Otherwise there are only two dimensions. Otherwise you live with your face squashed against a wall, everything a huge foreground, of details, close-ups, hairs, the weave of the bedsheet, the molecules of the face. Your own skin like a map, a diagram of futility, crisscrossed with tiny roads that lead nowhere.

Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer toute ma reconnaissance à mon directeur de thèse, Monsieur Laurent Mellet, dont les conseils et l'expertise ont été une aide précieuse tout au long de ce parcours. Merci pour votre exigence, votre bienveillance, et pour la liberté scientifique que vous m'avez accordée.

Je remercie également l'équipe du Département des Etudes Anglophones, ainsi que l'ensemble des collègues du laboratoire Cultures Anglo-Saxonnes, pour les opportunités qu'ils m'ont offertes et pour l'émulation enthousiasmante pendant ces dernières années.

Merci à mes collègues doctorants du CAS : je me réjouis d'avoir pu partager cette aventure avec vous. Je tiens tout spécialement à remercier mes aînés, Etienne Février, Léa Stephan et Claire Cazajous, d'avoir été des exemples inspirants et des amis attentionnés, et Pierre Marques, Ana Artiaga et Jérémy Potier de m'avoir épaulée.

Une pensée particulière pour mes relecteurs, et tous ceux qui m'ont conseillée, à chaque étape du parcours de thèse, même à ceux qui se sont éloignés.

Je profite de ce moment pour exprimer ma gratitude à mes parents, pour leur patience et leurs encouragements, sous quelque forme qu'ils se manifestent. Merci également à mes amis, de Montréal à Paris, Saint-Denis, Tours et Toulouse, qui ont été un soutien important.

Enfin, à Anasthasia, Jordi, Yoann, Aurélien, Yolaine, Etienne, Charlie, Morgane et à ma très chère Alba : je n'aurais jamais pu comprendre le mot « phratricie » si vous ne me l'aviez pas appris.

SOMMAIRE

| | |
|---|------------|
| INTRODUCTION | 19 |
| <i>La série télévisée et la structuration du politique.....</i> | <i>22</i> |
| <i>Circonscrire une étude du genre féminin</i> | <i>24</i> |
| <i>Présentation du corpus</i> | <i>26</i> |
| <i>La série comme lieu d'expérimentation formelle.....</i> | <i>30</i> |
| <i>Résistances intimes</i> | <i>41</i> |
| | |
| PREMIERE PARTIE - CONDITION ET CONTRAINTE | 47 |
| | |
| ● CHAPITRE 1 LE FEMININ DANS LA SERIE TELEVISEE : MUTATIONS INTIMES..... | 51 |
| A. Le féminin : déconstruction et coalescence | 53 |
| <i>Polarité.....</i> | <i>56</i> |
| <i>Valeur</i> | <i>61</i> |
| <i>Perméabilité</i> | <i>66</i> |
| B. Définir le féminin : dissidence par l'intime..... | 73 |
| <i>Labilité de l'intime.....</i> | <i>73</i> |
| <i>L'intime : un antonyme du privé ?.....</i> | <i>78</i> |
| <i>Le féminin politique : contestation par l'intime.....</i> | <i>82</i> |
| C. L'espace politique de l'écran : spécificités du médium sériel... | 90 |
| <i>Le plus-un des sept autres arts.....</i> | <i>91</i> |
| <i>Série télévisée et praxis intime</i> | <i>101</i> |
| <i>Spécificités politiques du féminin : ce que peut la série télévisée... </i> | <i>108</i> |
| | |
| ● CHAPITRE 2 LE CORPS INFRA-POLITIQUE | 119 |
| A. Le vêtement comme vecteur d'ostracisme..... | 121 |
| <i>Uniforme et essentialisation</i> | <i>122</i> |
| <i>Hiérarchisation chromatique</i> | <i>128</i> |
| <i>Corsets</i> | <i>132</i> |
| B. Chorégraphies : le corps contraint | 136 |
| <i>L'identité féminine et la chorégraphie hétéronome</i> | <i>138</i> |

| | |
|---|-----|
| <i>Le féminin et l'imposition des stéréotypes</i> | 145 |
| <i>Le statut des femmes racisées</i> | 151 |
| <i>Le corps contraint dans l'adaptation</i> | 154 |

| | |
|--|------------|
| ● CHAPITRE 3 GEOGRAPHIE SERIELLE ET NOMENCLATURES | |
| GENREES | 163 |
| A. Topographie du genre | 164 |
| <i>Une géopolitique de l'asymétrie</i> | 164 |
| <i>Délimitations des territoires, délimitations des capacités</i> | 174 |
| <i>L'écran comme espace de pouvoir</i> | 182 |
| B. Impossibilités discursives : une esthétique du mutisme politique..... | 191 |

DEUXIEME PARTIE - DU JEU DANS LE GENRE..... 205

| | |
|--|------------|
| ● CHAPITRE 4 TRAJECTOIRES FEMININES | 209 |
| A. Jouer le jeu | 211 |
| <i>Adhésion</i> | 213 |
| <i>Déroute</i> | 224 |
| <i>Négociation</i> | 232 |
| B. Le geste comme évènement politique | 244 |
| <i>Postures de pouvoir</i> | 245 |
| <i>Résistance</i> | 255 |
| C. Du bruit à la parole..... | 262 |
| <i>L'accès au discours</i> | 262 |
| <i>Le refus</i> | 268 |
| <i>Sauvegarder le nom et le récit personnel</i> | 271 |
| ● CHAPITRE 5 PERTURBATIONS : LA DISSIDENCE PAR L'INTIME | 280 |
| A. Rituels féminins..... | 285 |
| <i>Expansion du territoire intime</i> | 286 |
| <i>Le corps collectif</i> | 295 |
| <i>Espaces d'inclusion</i> | 301 |

| | |
|---|------------|
| B. Entre intérieur et extérieur..... | 306 |
| <i>La relation intime</i> | 307 |
| <i>Regard et subjectivité</i> | 315 |
| TROISIEME PARTIE - L'INTIME EN COMMUN | 323 |
| ● CHAPITRE 6 FRANCHIR LES FRONTIERES INTIMES | 329 |
| A. La traversée et la déconstruction | 333 |
| <i>Interchangeabilité des postures genrées</i> | 333 |
| <i>Indétermination</i> | 342 |
| B. La communauté d'expérience | 352 |
| ● CHAPITRE 7 UNE NOUVELLE DEMOCRATIE DU VISIBLE | 365 |
| A. Peupler l'écran | 367 |
| <i>Reconquêtes : expansion des possibles féminins</i> | 368 |
| <i>Vers un pluralisme temporel</i> | 382 |
| B. Esthétique de l'obsolète..... | 390 |
| <i>Les origines intermédiales de la série télévisée</i> | 391 |
| <i>La fiction historique : retour sur la condition féminine</i> | 399 |
| <i>La fiction composite et l'indistinction temporelle</i> | 410 |
| ● CHAPITRE 8 REPRESENTER L'IRREPRESENTABLE | 419 |
| A. Le genre à contre-jour | 420 |
| <i>Le flou et l'avatar</i> | 421 |
| <i>L'hyper-précision et l'oblitération</i> | 426 |
| B. L'intime au miroir de la fiction | 431 |
| <i>Mises en scène de l'intime</i> | 433 |
| <i>La série comme laboratoire politique</i> | 437 |
| <i>Politisation de l'esthétique, esthétisation du politique</i> | 442 |
| CONCLUSION | 453 |
| BIBLIOGRAPHIE..... | 461 |
| A. BIBLIOGRAPHIE GENERALE | 463 |
| Corpus | 463 |
| Sources critiques | 463 |
| Ouvrages | 463 |

| | |
|---|------------|
| Articles ou chapitres d'ouvrages | 465 |
| Emissions de radio | 470 |
| Sources théoriques..... | 470 |
| <u>Les séries télévisées</u> | 470 |
| Ouvrages..... | 470 |
| Articles ou chapitres d'ouvrages | 471 |
| <u>Le genre et le féminisme</u> | 472 |
| Ouvrages..... | 472 |
| Articles ou chapitres d'ouvrages | 473 |
| <u>L'intime</u> | 475 |
| Ouvrages..... | 475 |
| Articles ou chapitres d'ouvrages | 476 |
| <u>Cinéma et esthétique</u> | 476 |
| Ouvrages..... | 476 |
| Articles ou chapitres d'ouvrages | 477 |
| <u>Philosophie et philosophie politique</u> | 478 |
| Ouvrages..... | 478 |
| Articles ou chapitres d'ouvrages | 479 |
| INDEX..... | 481 |

TABLE DES ILLUSTRATIONS

| | |
|--|-----|
| Nanette Cole, « U.S.S Callister », <i>Black Mirror</i> , (4.01)..... | 47 |
| June met le feu à son uniforme de handmaid, <i>The Handmaid's Tale</i> , (2.01)..... | 125 |
| Les vêtements, livres et chaussures de Serena Joy, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.06)..... | 126 |
| Handmaids alignées, <i>The Handmaid's Tale</i> (1.06)..... | 139 |
| Piper Chapman et Miss Claudette sont inspectées, <i>Orange is the New Black</i> (1.04)..... | 139 |
| Des détenues sont fouillées dans la cour de la prison, <i>Orange is the New Black</i> (1.04).... | 140 |
| Serena Joy emménage, <i>The Handmaid's Tale</i> (1.06)..... | 142 |
| June, <i>The Handmaid's Tale</i> (1.01)..... | 143 |
| Abi face au jury de l'émission <i>Hot Shot</i> , <i>Black Mirror</i> (1.02)..... | 144 |
| Robin Griffin face à ses collègues, <i>Top of the Lake</i> (1.01)..... | 145 |
| Lol et Woody séparés par un jeune couple, <i>This Is England '86</i> (1.01)..... | 148 |
| June est enfermée dans sa chambre, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.04)..... | 158 |
| Le corps démultiplié de June, <i>The Handmaid's Tale</i> , (2.13)..... | 158 |
| Peggy Olson intègre l'agence Sterling Cooper, <i>Mad Men</i> , (1.01)..... | 168 |
| Ofglen et sa compagne comparaissent devant le tribunal, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.03). 170 | |
| Les limites genrées au sein du couple Waterford, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.06). | 171 |
| Robin Griffin et Tui Mitcham au poste de police, <i>Top of the Lake</i> , (1.01)..... | 176 |
| Betty Draper au casting Coca-Cola, <i>Mad Men</i> , (1.09)..... | 178 |
| La compagne de Luke Mitcham et leur enfant, <i>Top of the Lake</i> , (1.01). | 179 |
| June et Serena Joy chez le gynécologue, <i>The Handmaid's Tale</i> , (2.01)..... | 181 |
| Tui Mitcham quitte son domicile, <i>Top of the Lake</i> , (1.01)..... | 182 |
| Robin Griffin, <i>Top of the Lake</i> , (1.01)..... | 184 |
| Ada et son mari, <i>The Piano</i> (Jane Campion, 1993) | 184 |
| June aperçoit Hannah, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.10)..... | 185 |
| Robin Griffin filmée à l'entrée de la propriété des Mitcham, <i>Top of the Lake</i> , (1.01).... | 187 |
| Le Commander Waterford tient le miroir devant June, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.08). | 188 |
| Ofglen/Emily avant son procès, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.03)..... | 194 |
| Ofgeorge, <i>The Handmaid's Tale</i> , (3.06)..... | 194 |
| Ofglen/Emily après son opération, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.03)..... | 196 |
| Les détenues de Litchfield, <i>Orange is the New Black</i> , (4.12)..... | 205 |
| Betty Draper lors du shooting publicitaire de Coca-Cola, <i>Mad Men</i> , (1.09)..... | 214 |

| | |
|--|-----|
| Betty Draper au club d'équitation, <i>Mad Men</i> , (2.08)..... | 218 |
| Betty confronte son mari à propos de son adultère, <i>Mad Men</i> , (2.08)..... | 218 |
| Betty peine à fermer sa robe, <i>Mad Men</i> , (5.03)..... | 220 |
| Lacie au mariage de Naomi, <i>Black Mirror</i> , (3.01). | 222 |
| June dans son bain, <i>The Handmaid's Tale</i> , (2.05)..... | 227 |
| Lol rend visite à Combo en prison, <i>This Is England' 88</i> , (2.02)..... | 228 |
| Robin Griffin s'apprête à interroger Tui Mitcham, <i>Top of the Lake</i> , (1.01). | 229 |
| Robin Griffin avant une réunion d'équipe, <i>Top of the Lake</i> , (1.02)..... | 229 |
| Première vision de la trajectoire de June, <i>The Handmaid's Tale</i> , (2.10)..... | 230 |
| Vision finale de la trajectoire de June, <i>The Handmaid's Tale</i> , (2.10). | 230 |
| Robin Griffin et Al Parker, <i>Top of the Lake</i> , (1.02)..... | 234 |
| Les associés de Sterling Cooper Draper Pryce, <i>Mad Men</i> , (5.11). | 236 |
| Les hommes de sterling Cooper font passer des tests aux secrétaires, <i>Mad Men</i> , (1.06) | 236 |
| Joan se déshabille pour le responsable de Jaguar, <i>Mad Men</i> , (5.11). | 237 |
| Don embrasse la main de Peggy, <i>Mad Men</i> , (5.11). | 238 |
| Peggy attrape la main de Don, <i>Mad Men</i> , (1.01). | 238 |
| Fred Waterford pendant la Cérémonie, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.01)..... | 248 |
| June dans la chambre de Serena Joy Waterford, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.06)..... | 249 |
| June dans la chambre des Waterford, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.06)..... | 249 |
| Le colis de Mayday récupéré par June, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.10). | 275 |
| Marisol montre les sous-vêtements fournis par Piper, <i>Orange is the New Black</i> , (3.10) .. | 291 |
| Janine embrassée par la communauté des handmaids, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.02). | 295 |
| La première mise à mort, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.01)..... | 296 |
| Le groupe des handmaids sous la pluie, <i>The Handmaid's Tale</i> , (2.01). | 296 |
| Les détenues de Litchfield devant le corps de Poussey Washington, <i>Orange is the New Black</i> , (4.12)..... | 297 |
| Les personnages féminins endormis, <i>This Is England '86</i> , (1.01). | 297 |
| Le camp de Paradise, <i>Top of the Lake</i> , (1.01)..... | 299 |
| GJ et les habitantes de Paradise, <i>Top of the Lake</i> , (1.03)..... | 299 |
| Les femmes de Paradise à la rivière, <i>Top of the Lake</i> , (1.05)..... | 302 |
| Trudy et Gary, <i>This Is England '86</i> , (1.02)..... | 303 |
| Kelly, <i>Black Mirror</i> , (3.04) | 304 |
| Le garde Luschek, Judy King et Yoga Jones, <i>Orange is the New Black</i> , (4.11)..... | 304 |
| Big Boo défend Linda, <i>Orange is the New Black</i> , (5.07). | 308 |
| Big Boo et Linda, <i>Orange is the New Black</i> , (5.07). | 309 |

| | |
|--|-----|
| June rend visite à Nick avec Serena Joy, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.05)..... | 310 |
| June rend visite à Nick seule, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.05)..... | 310 |
| Plan moyen de Robin dans sa chambre, <i>Top of the Lake</i> , (1.01). | 314 |
| Robin et sa mère, <i>Top of the Lake</i> , (1.04)..... | 314 |
| Robin et sa mère face au miroir de la chambre, <i>Top of the Lake</i> , (1.03)..... | 315 |
| Deux exemples de focalisation de la caméra, <i>Top of the Lake</i> , (1.06). | 316 |
| « Cinematographer Colin Watkinson frames a close-up of Elisabeth Moss », <i>The American Cinematographer</i> | 318 |
| Le groupe à la table du repas, <i>This Is England '90</i> , (3. 03) | 323 |
| Mick attaque sa fille Lol, <i>This Is England '86</i> , (1.04)..... | 334 |
| Lol se rebelle contre sa mère Chrissy, <i>This Is England '86</i> , (1.01)..... | 334 |
| Lol et Lisa, <i>This Is England '88</i> , (2.01)..... | 335 |
| Lol se rend à la visite médicale de sa fille, <i>This Is England '88</i> , (2.01)..... | 336 |
| Gros plans successifs sur Lol, Kelly, Trev et Michelle, <i>This Is England '86</i> , (1.01)..... | 338 |
| Lol et Trev, <i>This Is England '86</i> , (1.01). | 344 |
| Woody et Lol, <i>This Is England '86</i> , (1.01)..... | 345 |
| Lol dans sa baignoire, <i>This Is England '88</i> , (2.01)..... | 346 |
| Lol et Milk sur le toit de l'hôpital, <i>This Is England '86</i> , (1.01). | 346 |
| Woody et ses enfants, <i>This Is England '90</i> , (1.01)..... | 349 |
| Lol réveille Milk et Woody, <i>This Is England '86</i> , (1.02). | 350 |
| Lol, Woody et Milk devant la télévision, <i>This Is England '90</i> , (3.01)..... | 351 |
| June touche le ventre de Janine, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.02)..... | 358 |
| June touche les pieds de sa fille, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.02)..... | 358 |
| Don Draper accoudé, générique d'ouverture, <i>Mad Men</i> | 370 |
| Peggy Olsen accoudée au bureau de Don Draper, <i>Mad Men</i> , (6.13)..... | 370 |
| Jude Griffin se baigne avec les femmes de Paradise, <i>Top of the Lake</i> , (1.05). | 378 |
| June accouche de Holly/Nicole, <i>The Handmaid's Tale</i> , (2.11). | 379 |
| Le corps de Jamie, <i>Top of the Lake</i> , (1.06). | 392 |
| Le corps de William Blake, <i>Dead Man</i> , Jim Jarmusch, 1995. | 392 |
| Edward Hopper, « Girl at a Sewing Machine », 1921. | 394 |
| Betty devant sa machine à coudre, <i>Mad Men</i> , (4.10). | 394 |
| Le couple adultère Julie et Montag au café, <i>Fahrenheit 451</i> , François Truffaut, 1966. | 397 |
| Le couple adultère June et Luke au café, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.05). | 397 |
| Nish devant une station-service du Sud des Etats-Unis, <i>Black Mirror</i> , (4.06). | 414 |
| Emily entourée de deux gardes du corps, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.03)..... | 422 |

| | |
|---|-----|
| Bing dans sa chambre face à son avatar, <i>Black Mirror</i> , (1.02)..... | 423 |
| Kelly, <i>This Is England '90</i> , (3.02)..... | 425 |
| Kelly sous héroïne, <i>This Is England '90</i> , (3.02)..... | 425 |
| June à sa fenêtre, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.01)..... | 427 |
| June et Hannah à l'aquarium, <i>The Handmaid's Tale</i> , (1.01)..... | 427 |
| Robin sur la plage, <i>Top of the Lake: China Girl</i> , (2.02)..... | 429 |
| GJ à Paradise, <i>Top of the Lake</i> , (1.02)..... | 429 |

LISTE DES EQUIPES CREATIVES

(liste non exhaustive des personnes ayant participé à la création des séries du corpus et dont nous ferons mention dans ce travail)

Black Mirror

Charlie Brooker, *showrunner*

Annabel Jones, *showrunner*

Mad Men

Matthew Weiner, *showrunner*

Christopher Manley, directeur de la photographie

Janie Bryant, costumière

Orange is the New Black

Jenji Kohan, *showrunner*

Matthew Weiner, réalisateur (4.12)

The Handmaid's Tale

Bruce Miller, *showrunner*

Elisabeth Moss, productrice

Margaret Atwood, productrice consultante

Reed Morano, directrice de la photographie, réalisatrice

Colin Watkinson, directeur de la photographie

Ane Crabtree, costumière

This is England

Shane Meadows, *showrunner*

Top of the Lake

Jane Campion, *showrunner*

INTRODUCTION

Dans un entretien pour *The Hollywood Reporter* datant de juin 2016, Matthew Weiner, le créateur de la série américaine *Mad Men*, décrit son expérience en tant que réalisateur d'un épisode clé d'*Orange is the New Black* (« The Animals », 4.12) qui montre l'assassinat de Poussey Washington, jeune détenue à la prison de Litchfield, par l'un des gardiens. Cet entretien est l'occasion pour le réalisateur de revenir sur la dimension intrinsèquement politique de la fiction pour parler du meurtre de la jeune détenue noire, aux mains d'un gardien pénitentiaire blanc :

[t]he beauty of using drama to hit that emotion is that we know [Poussey], and we know [the guard]. So there was not a larger political context, there was a dramatic context that set the politics, rather than just holding up a sign or something like that.¹

Le *showrunner*² de *Mad Men* dévoile au détour de sa description le potentiel politique en germe dans le médium. L'utilisation de la fiction sérielle contribue à ses yeux à mettre en lumière des problèmes systémiques tels que le racisme ou le sexisme en milieu carcéral. Matthew Weiner d'ailleurs justifie la portée politique de cet épisode, et de la série entière, en opposant deux approches discursives : d'un côté celle du message politique ouvertement assumé (comme le slogan de campagne ou le biopic politique), et de l'autre celle de l'*exemple* fictionnel, c'est-à-dire de l'incarnation sensible d'une idée politique, qui se déploie tout au long des épisodes d'une série. Dans son entretien, Matthew Weiner prend ainsi le contre-pied d'une infériorisation du discours fictionnel, qui se limiterait au récit d'histoires, là où le discours politique traiterait directement avec l'Histoire. Le philosophe Jacques Rancière explique à cet égard que la fiction donne parfois l'impression d'« avoir affaire à des représentations, non à des formes 'dures' de structuration du politique »³. Néanmoins, comme le soutient Rancière, la fiction est capable d'articuler et de véhiculer une réflexion d'ordre politique. Du fait

¹ Jackie Strause. « 'Orange is the New Black': Director Matthew Weiner on 'Choreographing the Chaos' of the Tragic End ». *The Hollywood Reporter*, 27 juin 2016, document ligne consulté le 17 octobre 2019, <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/orange-is-new-black-matthew-weiner-poussey-episode-906434>.

² Le rôle de *showrunner* est un rôle qui s'apparente en français à celui d'auteur-producteur, puisqu'il ou elle tient les rênes créatifs de l'œuvre sérielle, en pense l'architecture et prend souvent part à sa réalisation.

³ Jacques Rancière. « Esthétique du politique et poétique du savoir ». *Espaces Temps*. « Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales », 1994, pp. 80–87, p. 84.

de sa diffusion de masse, la fiction sérielle apparaît d'autant plus à même de donner une large visibilité à une pensée politique, mais également à son incarnation esthétique.

La série télévisée et la structuration du politique

En effet, les séries sont devenues depuis les années 2000 une référence de nature transnationale, et leur portée culturelle grandissante a donné lieu à de nouvelles pratiques au sein des communautés de spectateurs. Notre premier exemple est *The Handmaid's Tale*, une adaptation du roman de Margaret Atwood proposée par la plateforme Hulu, dont les symboles ont été repris dans certaines manifestations politiques, comme le souligne d'ailleurs Margaret Atwood : « Revellers dress up as Handmaids on Hallowe'en and also for protest marches—these two uses of its costumes mirroring its doubleness »⁴. La force culturelle de la série est ici sortie du cadre de visionnage privé. Elle s'est étendue au-delà même des billets de blogs et des récits de *fanfiction*, pour venir s'inscrire directement dans des pratiques politiques, visibles dans l'espace public. La reprise par les manifestantes du costume des *handmaids*, synonyme dans le roman comme dans la série d'une aliénation des droits des femmes, dénote par conséquent l'importance du récit télévisuel dans les combats politiques.

La série constitue par ailleurs une forme tangible de structuration du champ politique. Elle peut influencer des mouvements politiques et des formes d'activisme, voire faire violence aux opinions de certains, comme le suggère Jenji Kohan, créatrice d'*Orange is the New Black* :

⁴ Margaret Atwood. « Haunted by *The Handmaid's Tale* ». *The Guardian*, 20 janvier 2012, document en ligne consulté le 11 octobre 2019, <https://www.theguardian.com/books/2012/jan/20/handmaids-tale-margaret-atwood>.

I don't pull my punches. There are enough points of view in that show that if you're offended by something, you'll like something else. [...] I'm not responsible for other people being offended. It's a TV show—shut it off.⁵

Le potentiel polémique de la série transparaît dans les mots de sa créatrice, mais aussi dans les réactions vives que la série a occasionnées, les fans et les critiques lui reprochant d'en faire trop, ou au contraire pas assez⁶. Il est donc indéniable que la série possède un pouvoir politique : celui de mettre en visibilité des récits, des personnages et des environnements qui révèlent des partis-pris ou des commentaires politiques. Il serait pourtant réducteur de dire que la portée politique de la série tient seulement à la transmission à un public d'un message politique, déterminé par l'intention des scénaristes ou des *showrunners*. Jacques Rancière déconstruit l'idée d'une efficacité de l'art qui se mesurerait à l'aune des actions politiques ou des mouvements populaires qui en découlent :

[l]a volonté de repolitiser l'art se manifeste ainsi dans des stratégies et des pratiques très diverses. [...] Mais pourtant ces pratiques divergentes ont un point en commun : elles tiennent généralement pour acquis un certain modèle d'efficacité : l'art est censé être politique parce qu'il montre les stigmates de la domination, ou bien parce qu'il tourne en dérision les icônes régnautes, ou encore parce qu'il sort de ses lieux propres pour se transformer en pratique sociale, etc.⁷

Il apparaît pourtant que la portée politique de l'art ne peut être évaluée uniquement à partir des pratiques sociales qu'elle entraîne. En effet, l'efficacité politique de l'œuvre sérielle est déjà inscrite dans l'organisation esthétique qu'elle propose. C'est le découpage de temps et d'espaces, au sein desquels des personnages évoluent avec plus ou moins d'aisance et de capacité, qui détermine l'organisation politique de l'œuvre. Les séries télévisées ne sont ainsi pas uniquement des représentations, qui donnent ensuite lieu à des manifestations ou des mouvements collectifs, mais des formes de

⁵ Rebecca Nicholson. « OITNB's Jenji Kohan: 'I'd be far richer if I'd stayed on Friends' ». *The Guardian*, 30 juillet 2019, document en ligne consulté le 11 août 2020, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/jul/30/orange-is-the-new-black-jenji-kohan-friends-interview>.

⁶ On peut citer comme exemple l'article suivant de *Vox* : Caroline Framke. « *Orange is the New Black* has become an irredeemable mess. To save itself, it needs to start over ». *Vox*, 20 juin 2017, document en ligne consulté le 18 août 2020, <https://www.vox.com/culture/2017/6/20/15826266/orange-is-the-new-black-season-5-is-bad-just-so-bad-yikes>.

⁷ Jacques Rancière. *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008, p. 57.

structuration politique actives, dont on lit la portée dans l'organisation esthétique elle-même.

Circonscrire une étude du genre féminin

Nous avons choisi pour cette étude d'interroger les rapports entre l'esthétique de la série télévisée et sa portée politique en prêtant attention à la représentation des identités de genre, et plus spécifiquement au genre féminin. Nous sommes partis d'un constat : les personnages féminins des séries télévisées sont de plus en plus nombreux, de plus en plus importants, et semblent surtout échapper aux stéréotypes dans lesquels ils demeureraient enfermés⁸. Les arcs narratifs et le temps d'écran qui leur sont dévolus rattrapent bientôt ceux des personnages masculins, et les rôles qui leur sont attribués se diversifient. Cette évolution reflète et accompagne un changement de perception du statut des femmes dans les sociétés occidentales contemporaines. Nous avons donc voulu comprendre en quoi la série télévisée participe de cette transformation du statut des femmes, et dans quelle mesure la forme s'inscrit comme lieu d'un débat sur le genre.

En effet, si, comme l'avance Judith Butler, le genre est une construction sociale, qui se compose d'actions répétées, dont l'addition et la cristallisation forment une acception de la féminité⁹, alors les séries télévisées participent de cette fabrication. Les œuvres sérielles sont en effet l'un des médiums où les identités de genre sont

⁸ Olivier Joyard développe cette idée pour France Inter : « C'est une transformation, certes longue mais significative, qui s'est opérée depuis l'époque de 'Alerte à Malibu' ou encore de 'Melrose Place' (pour n'en prendre que deux). Les représentations sexistes étaient presque systématiques et n'interpellaient presque jamais le spectateur pour qui ce genre de comportement semblait tout à fait normal... La vision du sauveteur masculin viril, musclé, beau garçon, et celle de la sauveteuse trop souvent stéréotypée par un modèle physique à suivre et associée à une féminité sensible, soumise au tempo masculin ». Iris Brey, Olivier Joyard. « Du sexisme au féminisme, comment la série TV révolutionne-t-elle les représentations ? ». *France Inter*, 4 octobre 2019, document en ligne consulté le 17 août 2020, <https://www.franceinter.fr/societe/du-sexisme-au-feminisme-comment-la-serie-tv-revolutionne-t-elle-les-representations>.

⁹ Judith Butler envisage ainsi le genre : « a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance ». Judith Butler. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1990.

construites, déterminées et transmises à un large public, comme le fait remarquer Iris Brey :

[l]a série incarne un intermédiaire majeur pour changer les choses et proposer un discours que l'on n'entend peut-être nulle part ailleurs, pour changer les rapports hommes/femmes, et mieux traduire les violences sexuelles et sexistes.¹⁰

Notre questionnement suit ce constat : la série est un intermédiaire car elle prend part à la fabrication ou à la déconstruction des identités de genre. Puisqu'elle est une forme de structuration du champ politique, c'est au cœur de l'organisation esthétique de la série (le temps, l'espace, les manières de filmer les femmes) qu'il faut interroger la construction ou la déconstruction des identités de genre.

Notre travail consiste donc à interroger la façon dont les personnages féminins se distinguent à l'écran, et à étudier les capacités ou les incapacités qui leur sont offertes dans les milieux fictionnels. Nous utilisons pour ce faire les termes « féminin » (sous forme d'adjectif mais aussi de substantif : *le féminin*) et « condition féminine » non pas pour essentialiser la situation des personnages féminins ou la figure féminine, mais bien pour avoir des raisons de commodité rhétorique. Notre approche s'apparente ici à celle de Simone de Beauvoir :

[q]uand j'emploie les mots 'femme' ou 'féminin' je ne me réfère évidemment à aucun archétype, à aucune immuable essence ; après la plupart de mes affirmations il faut sous-entendre 'dans l'état actuel de l'éducation et des mœurs'. Il ne s'agit pas ici d'énoncer des vérités éternelles mais de décrire le fond commun sur lequel s'enlève toute existence féminine singulière.¹¹

Les expressions qui ponctueront ce travail, sans reproduire des archétypes, tentent de dégager des points communs dans la façon de présenter des personnages féminins à l'écran. L'adjectif « féminin » et le substantif « féminité » sont envisagés comme un ensemble de traits esthétiques, sociaux, économiques, politiques et psychologiques (dans la mesure où l'on décide de se reconnaître dans un genre) qui caractérisent les personnages de genre féminin. Il est essentiel de rappeler que notre utilisation du mot « femme » comprend toute personne qui s'identifie en tant que femme,

¹⁰ Iris Brey, Olivier Joyard. « Du sexisme au féminisme, comment la série TV révolutionne-t-elle les représentations ? », *op.cit.*

¹¹ Simone de Beauvoir. *Le Deuxième Sexe II. L'Expérience vécue*. Paris : Gallimard, 1949, p. 9.

indépendamment de son sexe biologique, de sa manière de se vêtir ou de sa sexualité, comme nous aurons l'occasion de le rappeler dans le premier chapitre.

Présentation du corpus

Nous avons choisi d'inclure six séries à cette étude : *Mad Men*, *This Is England*, *Top of the Lake*, *Black Mirror*, *Orange is the New Black* et *The Handmaid's Tale*. Il s'agira de s'interroger sur les liens entre esthétique et politique dans le médium sériel, et ce au travers d'un cas particulier : les acceptions du genre féminin véhiculées par l'ensemble des œuvres choisies. Ces œuvres ne sont pas circonscrites à une aire géographique particulière, mais embrassent au contraire des formats et des approches différentes. S'il est possible de définir une identité géographique pour certaines séries du corpus (américaine, comme *Mad Men*, *The Handmaid's Tale* ou *Orange is the New Black* ; britannique pour *This Is England*), il est plus difficile d'établir des constats similaires pour *Black Mirror* ou *Top of the Lake*. La dissolution des frontières dans le processus de production des séries télévisées a d'ailleurs été repérée par Ariane Hudelet :

[l]es financements sont souvent internationaux, et témoignent de nombreuses co-productions. Dans le cas des productions Netflix notamment, la mondialisation rend difficile l'assignation d'une nationalité fixe à certaines œuvres : du fait de leur sujet, *The Crown* est-elle une série britannique, *Narcos* est-elle colombienne, tandis que le contexte de production les associe avec les Etats-Unis ? *Black Mirror* est-elle encore une série britannique depuis qu'elle est produite et distribuée par Netflix, après ses deux premières saisons sur Channel 4 ?¹²

L'économie des séries télévisées, et des opérations de production qui président à leur création, ne permettent pas de définir une identité géographique spécifique des séries. *Black Mirror* est une série britannique produite par une plateforme américaine, tandis que *Top of the Lake* est une coproduction américaine, britannique et australienne. Nous préférons étudier les spécificités des séries du corpus à l'aune des équipes créatives et de choix artistiques qui les déterminent, plutôt qu'au prisme de leur simple provenance géographique.

¹² Ariane Hudelet. *Pour une esthétique sérielle : intermédialité et séries télévisées américaines du troisième âge d'or à la Peak TV*. Document de synthèse d'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Paris-Diderot, 2019, p. 7.

Les séries à l'étude relèvent toutes du format de la série, se découpent en saisons et en épisodes dont la durée varie de 30 à 50 minutes. *Top of the Lake* correspond cependant au format de la mini-série, qui se distingue de la série par son processus de production : le nombre d'épisodes est déterminé et constitue un tout qui est filmé en une seule fois. Elle se démarque ainsi des autres séries du corpus dans la mesure où elle est pensée sur un modèle fini, au contraire des autres séries qui ont un nombre d'épisodes défini, mais dont la principale caractéristique demeure l'ouverture des arcs narratifs et l'architecture en saisons successives. La forme de la mini-série vient brouiller les frontières entre la forme sérielle et la forme filmique. La réception critique témoigne de cette indécision formelle de l'œuvre de Campion :

[m]ore than 20 years later, she approached *Top of the Lake* with a similar attitude, bringing such a panoramic, cinematic eye to the story that some were unsure how to classify it. Was it television? If it's directed by Jane Campion, should it be exhibited and critiqued as a film? [...] To further muddle the categorization, in January 2013, the entire, seven-hour series was screened sequentially at the Sundance Film Festival. *Vulture* reported that it was the first time in the festival's history that a miniseries had been screened as a 'cinematic event'.¹³

Les conditions de diffusion de *Top of the Lake* confirment l'hypothèse du statut hybride de la mini-série, à mi-chemin entre le film et la série télévisée. Les deux autres œuvres télévisuelles de Campion (*An Angel at My Table*, 1990 et *Two Friends*, 1986) corroborent cette idée, puisqu'elles sont constituées à la manière des deux téléfilms¹⁴, et présentent une unité narrative¹⁵.

¹³ Lindsay Zoladz. « Jane Campion's Emotional Landscapes ». *The Ringer*, 10 septembre 2017, document en ligne consulté le 11 août 2020, <https://www.theringer.com/tv/2017/9/10/16281488/top-of-the-lake-china-girl-jane-campion-interview>.

¹⁴ La mini-série se distingue du téléfilm car elle se découpe en plusieurs épisodes, tandis que le téléfilm est pensé comme une unité narrative non fragmentée. La mini-série se distingue également de la série puisqu'elle a un nombre d'épisodes limités (entre 3 et 13), et n'est normalement pas composée de plusieurs saisons. *Top of the Lake* appartient à la catégorie de la mini-série mais possède pourtant deux saisons.

¹⁵ Ce n'était pourtant pas le cas de *An Angel at My Table* lors de sa conception et de sa sortie : « Campion directed the three-part series *An Angel at My Table*, a lyrical story about the life of the New Zealand writer Janet Frame. Though it initially aired in sequential episodes, it's now usually screened as a single 'feature' and largely considered one of her greatest achievements ». *Ibid.*

Paradoxalement, c'est la nature hybride de *Top of the Lake* qui la rapproche des autres séries du corpus. Charlie Brooker parle en effet des épisodes de *Black Mirror* comme d'autant de « films » qui ne présentent aucune continuité narrative ou temporelle :

[l]ike any production, *Black Mirror* is a huge team effort. Never trust anyone who mentions auteur theory or discusses a film or TV show as if it's the work of one individual. Each *Black Mirror* film (and we insist on pretentiously considering them 'films') is the product of months of heavy lifting by literally hundreds of people.¹⁶

Bien que la mention du terme film apparaisse comme prétentieuse aux yeux de Brooker, évoquant une forme de supériorité de la forme filmique sur la forme sérielle, il n'en demeure pas moins que l'équipe créative perçoit l'œuvre sérielle comme un ensemble de films. David Roche fait pourtant remarquer que l'aspect sériel de la fiction de Charlie Brooker et Annabel Jones tient à la ligne conductrice de la série, c'est-à-dire son approche dystopique de la technologie, démultipliée dans chaque épisode :

la série anthologie, dont la sérialité réside principalement dans la multiplication de possibilités, et donc dans la manière dont les épisodes se font écho (d'où la centralité du miroir comme motif), ne fait pourtant pas preuve de technophobie primaire mais, au contraire, tout à fait réfléchie.¹⁷

De même, Brett Martin introduit un flottement quant à la forme de la série, et souligne l'aspect cinématographique des épisodes de *Mad Men* :

[a]bove all, *Mad Men* may have always been the purest use of the new form of serialized TV. Weiner understood innately the rhythms of thirteen one-hour episodes, the ways in which they could be made to serve an overarching narrative while simultaneously acting as discrete hour-long weekly 'movies.' An episode was closer to a feature film than it might at first appear, he pointed out, since a two-hour movie often required as much as an hour of setup, exposition and characterization.¹⁸

¹⁶ Charlie Brooker. « Foreword ». Charlie Brooker, Annabel Jones, Jason Arnopp. *Inside Black Mirror*. Londres : Ebury Press, 2018, pp. 6-7, p. 7.

¹⁷ David Roche. « 'You know, when you suspect something, it's always better when it turns out to be true' : Mémoire et média dans l'épisode « The Entire History of You » (S01E03) de *Black Mirror* (2011-) ». *TV/Series*. « Posthumains en séries », N°14, 2018, document en ligne consulté le 20 août 2020, <https://journals.openedition.org/tvseries/3094>.

¹⁸ Brett Martin. *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. New York : Penguin, 2013, p. 261.

La similarité des processus de production et de réalisation des films et des séries rapproche logiquement les deux formes, mais il est impossible de dire que les œuvres du corpus conservent une estampille cinématographique assumée. Toutes sont organisées en saisons et en épisodes qui, s'ils ne se suivent pas, appartiennent au même univers¹⁹, jusqu'à *Top of the Lake*, qui a prolongé sa narration lors d'une deuxième saison, *Top of the Lake : China Girl*. Chaque série du corpus conserve donc des spécificités de format ou de style, et nous relèverons les manières dont elles se distancient de la forme cinématographique, et dont elles se distinguent les unes des autres dans leur approche du genre féminin.

Certaines séries font appel à un ou plusieurs autres genres, qui influencent la manière dont les personnages féminins sont représentés et dont leur genre est fabriqué dans l'espace esthétique. *Black Mirror* et *The Handmaid's Tale* appartiennent à la catégorie de la dystopie, et mettent en scène des univers proches de la science-fiction, dans des futurs plus ou moins proches, où les règles de vie en société ont été modifiées. De même, *Orange is the New Black* navigue entre la comédie et le drame, et se caractérise selon Anne Moore par un mélange des genres :

instead of distancing itself from the taint of the soap opera as so many 'Quality Television' shows have done, *Orange Is the New Black* centrally and unapologetically features many of the generic markers of the soap opera—cliffhangers, a sprawling cast of characters, multiple overlapping serial plots, and melodrama.²⁰

Au contraire de *Mad Men* ou de *Top of the Lake*, qui n'ont que très peu recours aux *cliffhangers*²¹, *Orange is the New Black* assume une certaine forme d'hybridité, qui ne provient pas de son format mais plutôt des genres auxquels elle a recours au long de

¹⁹ L'article de *The Verge* offre comme sous-titre à son analyse de « Black Museum » (*Black Mirror*, 4.06) la question « does this suggest all *Black Mirror* episodes somehow take place in the same universe? ». Adi Robertson. « *Black Mirror's* Black Museum is packed with Easter Eggs ». *The Verge*, 3 janvier 2018, document en ligne consulté le 19 août 2020, <https://www.theverge.com/2018/1/3/16829438/black-mirror-easter-eggs-black-museum-season-4>.

²⁰ Anne Moore. « Anatomy of a Binge. Abject Intimacy and the Televisual Form ». April Kalogeropoulos Householder et Adrienne Trier-Bieniek (dirs.). *Feminist Perspectives on Orange is the New Black. Thirteen Critical Essays*. Jefferson : McFarland & Company, 2016, pp. 157-173, p. 158.

²¹ Le cliffhanger désigne une fin d'épisode ou de saison marquée par le suspense ou un développement narratif étonnant, qui invitent les spectateurs à s'interroger sur la suite de la narration, et à regarder l'épisode ou la saison suivante.

ses sept saisons. Nous affirmons donc que chaque série du corpus possède des spécificités, mais il est essentiel de remarquer qu'une unité thématique les lie entre elles. En effet, elles présentent toutes des personnages féminins centraux, dont le développement remet en question les acceptions genrées traditionnelles, ou archétypales. L'ensemble des séries qui composent le corpus s'inscrivent dans cette mouvance, dont l'essor date, selon Iris Brey, de la sortie de *Desperate Housewives* (ABC, 2004 – 2012) :

Le générique de *Desperate Housewives* donne un nouveau rôle à la femme : elle détiendra le savoir sans être condamnée. Les séries vont-elles-mêmes devenir [...] une source de connaissances que consomment spectateurs et spectatrices, avides de voir des personnages féminins sortant des archétypes.²²

En tant que productrices de contenu culturel, les séries sont à même de véhiculer de nouvelles images du genre féminin. Ces images ont une portée politique en ce qu'elles mettent en visibilité de nouveaux profils féminins, qui s'inscrivent parfois en opposition avec certaines acceptions du genre féminin imposées dans l'univers diégétique de chaque série.

La série comme lieu d'expérimentation formelle

C'est d'ailleurs cette latitude offerte par le médium qui constitue son attrait principal selon Jane Campion : « this is the most exciting thing I've seen anywhere. There's a revolution going on »²³. La réalisatrice poursuit son exploration des codes néo-noirs dans la forme sérielle avec les deux saisons de *Top of the Lake*, dans une forme qui est selon Ellen Cheshire la seule à pouvoir donner autant de liberté à une artiste, présentant ainsi les qualités de la forme sérielle qui l'opposent au cinéma :

Campion has transposed the sensibility of independent cinema to the television crime genre. The blending of these two worlds creates a visually stunning epic. Only in this kind of long-form drama format would you be

²² Iris Brey. *Sex and the series*. Paris : l'Olivier, 2018, p. 12.

²³ La réaction de Jane Campion à son visionnage de *Deadwood* est citée par Ellen Cheshire dans son ouvrage critique sur l'œuvre de la réalisatrice. Ellen Cheshire. *In the Scene: Jane Campion*. Twickenham : Supernova Books, 2018, p. 164.

able to populate the film with characters such as the women of ‘Paradise’, who are essentially irrelevant to the main crime plot.²⁴

Ces ouvrages critiques nous permettent de penser la spécificité du médium sériel grâce aux possibilités formelles que celui-ci fait advenir. La liberté donnée à la réalisatrice, autant dans les thématiques abordées que dans le temps dévolu aux différentes parties de la narration, sont les éléments qui ont poussé Campion à revenir vers le format sériel :

movies, she says, have become conservative cash cows. ‘The really clever people used to do film. Now, the really clever people do television. [...]’ Television has reinvigorated her. ‘Cinema in Australia and New Zealand has become much more mainstream. It’s broad entertainment, broad sympathy. [...] But in television, there is no concern about politeness or pleasing the audience. It feels like creative freedom’.²⁵

Cette liberté créative qui est laissée selon Campion aux réalisateurs d’œuvres sérielles est ce qui a ouvert la porte à l’exploration de personnages féminins qui sortent des archétypes. Conformément à ce qu’avance Ellen Cheshire, c’est la forme sérielle qui légitime l’apparition à l’écran de personnages non essentiels à la résolution de l’enquête policière. Ces femmes sont finalement les personnages qui tiennent le plus à cœur à la réalisatrice : « [t]here were so many stories she wanted to tell, about her kind of people, ‘people who fall off the frontier of our society’ – the weird, the uncomfortable, the irrational »²⁶. En incluant ces figures féminines, dont nous aurons l’occasion de décrire l’originalité, Jane Campion fait advenir une nouvelle hiérarchie fictionnelle. L’ancienne hiérarchie qui régissait le cinéma et les séries qui précèdent celles de notre corpus distinguait les sujets et les personnages qui étaient dignes ou indignes d’intérêt. Nous tenterons de montrer que l’œuvre sérielle de Campion déconstruit cette distinction, et établit l’importance du quelconque. Elle renverse ainsi les ordres d’importance à l’écran, dans un mouvement artistique dont l’importance a été soulignée par Jacques Rancière dans le médium littéraire :

²⁴ *Ibid.*, p. 172.

²⁵ Simon Hattenstone. « Jane Campion: ‘The clever people used to do film. Now they do TV’ ». *The Guardian*, 22 juillet 2017, document en ligne consulté le 20 août 2020, <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/22/jane-campion-clever-people-film-tv-top-of-the-lake>.

²⁶ *Ibid.*

[c]e n'est pas du côté de la réalité sociale globale que la hiérarchie des temps et des formes de vie est brisée, mais, au contraire, du côté de sa suspension, de l'entrée des individus quelconques dans ce temps vide qui se dilate en un monde de sensations et de passions inconnues. Inconnues des imprudent(e)s qui viennent y brûler leurs ailes et leur vie, mais aussi de la fiction qui y découvre un mode d'être inédit du temps : un tissu temporel dont les rythmes ne sont plus définis par des buts projetés, des actions qui cherchent à les accomplir et des obstacles qui les retardent mais par des corps qui se déplacent au rythme des heures, des mains qui effacent la buée des vitres pour regarder la pluie tomber, des têtes qui s'appuient, [...] des minutes qui glissent les unes sur les autres et se fondent en une émotion sans nom.²⁷

En présentant des personnages quelconques, marginaux, ou dont la présence ne sert pas de but narratif précis qui amènerait à un dénouement, *Top of the Lake* opère une révolution esthétique. Les personnages féminins sont au cœur de ce processus, qui se prolonge dans *Orange is the New Black*.

Les travaux menés par April Kalogeropoulos Householder et Adrienne Trier-Bieniek sont d'une grande utilité pour la compréhension des relations entre genre et médium télévisuel. L'ouvrage *Feminist Perspectives on Orange is the New Black*²⁸, qu'elles ont dirigé, constitue une approche intersectionnelle de la série. Les chercheuses présentent le potentiel à la fois sclérosant et subversif du médium lorsqu'elles abordent la conception et la réception de la série :

[the show] has been both lauded for its original depictions of a diverse, mostly female, ensemble cast, while simultaneously playing up age-old archetypes of women and their sexuality that can be traced back to pulp fiction, 1960s exploitation movies, gender stereotypes in contemporary popular culture, and beyond. A consistent debate is whether *OITNB* celebrates diversity in its multiple and diverse characters, or is a story told through the lens of white privilege, featuring a cast of characters who embody some of the most racist and sexist stereotypes in the history of television.²⁹

Le débat décrit ici n'est pas seulement applicable à *Orange is the New Black*, et porte sur l'une des spécificités du médium sériel. La série télévisée se situe en effet à la confluence de deux courants complémentaires des contenus culturels : leur capacité à

²⁷ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*. Paris : Seuil, 2017, p. 151.

²⁸ April Kalogeropoulos Householder et Adrienne Trier-Bieniek (dirs.). *Feminist Perspectives on Orange is the New Black. Thirteen Critical Essays*. Jefferson : McFarland & Company, 2016.

²⁹ April Kalogeropoulos Householder et Adrienne Trier-Bieniek. « Introduction: Is Orange the New Black? ». *Feminist Perspectives on Orange is the New Black. Thirteen Critical Essays, op.cit.*, pp. 1-14.

s'inspirer de faits réels et à les reproduire, et leur aptitude à influencer un public de plus en plus large. Le personnage principal d'*Orange is the New Black* est une femme blanche et aisée, dont les préjugés raciaux, exprimés avec régularité, viennent renforcer des stéréotypes raciaux profondément ancrés aux Etats-Unis. Dans le même temps, le médium sériel autorise un commentaire de ces clichés en multipliant les points de vue grâce à une galerie de personnages dont le potentiel comique autorise parfois la dérision. Afin d'expliquer en quoi la série s'organise à la fois comme cristallisation des stéréotypes et commentaire de ceux-ci, les nombreux articles et billets de blog sur *Orange is the New Black* sont essentiels. Les interviews de Jenji Kohan, créatrice de la série, constituent un apport important dans la compréhension du projet de la série :

[i]n a lot of ways Piper was my Trojan Horse. You're not going to go into a network and sell a show on really fascinating tales of black women, and Latina women, and old women and criminals. But if you take this white girl, this sort of fish out of water, and you follow her in, you can then expand your world and tell all of those other stories.³⁰

On peut dès lors concevoir la série comme une irruption fictionnelle dans la vie carcérale de Litchfield grâce au point de vue subjectif de Piper, sur lequel le spectateur est aligné pendant les premiers épisodes de la série, comme le font remarquer Olivier Esteves et Sébastien Lefait³¹. L'élargissement des points de vue pendant les sept saisons, qui passe par la multiplication et l'entrecroisement des arcs narratifs liés à différents personnages, et par les flashbacks qui décrivent leur passé, contribue à diversifier les points de vue qui sont représentés dans la série. Cette diversité s'oppose à ce que April Kalogeropoulos Householder et Adrienne Trier-Bieniek dénoncent comme une forme de sexisme des médias :

³⁰ « 'Orange' Creator Jenji Kohan: 'Piper Was My Trojan Horse' ». *Fresh Air*, émission de radio animée par Terry Gross, diffusée sur NPR le 13 août 2013.

³¹ « Piper est l'emblème de la bourgeoisie progressiste et raffinée de la côte est, plongée dans l'enfer carcéral avec des détenues issues pour leur immense majorité de milieux diamétralement opposés au sien. C'est la raison pour laquelle, dans cette sorte de *Bildungsroman* visuel et carcéral, Piper exerce un fort pouvoir d'identification auprès des téléspectateurs et surtout des téléspectatrices, les plus fidèles étant sans doute proches de Piper en termes de revenus, de style de vie et d'identité raciale ». Olivier Esteves, Sébastien Lefait. « Tribal, not racist ? Expérience du suffrage ethnique et réflexes identitaires dans *Orange is the New Black* ». *La Question raciale dans les séries américaines*. Paris : Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 2014, pp. 116-136, p. 119.

the sexism found in most media outlets continues to be replicated on television. Rooted in the gender binary, sexism is found in the lack of stories about women's lives, the insistence on defining femininity and masculinity in limiting ways, and the lack of women behind the scenes in the production of media culture, to name a few. When gender is replicated through the eyes of popular culture it often contains dominant narratives about what it means to be male or female through a very narrow lens.³²

L'élargissement des acceptions de la féminité est ainsi opéré à la fois par *Orange is the New Black*, du fait de sa galerie de personnages féminins étendue, et par les autres séries du corpus, qui s'attachent à rétablir un équilibre temporel et spatial entre hommes et femmes. C'est également le cas de *Mad Men*, dont la structure esthétique reflète un idéal démocratique, notamment grâce à la remise en question des découpages genrés dans l'espace diégétique.

La plupart des œuvres critiques sur *Mad Men* appartiennent à la catégorie des guides de visionnage, des ouvrages qui décryptent les références culturelles et anecdotes historiques que les spectateurs auraient pu ne pas percevoir. L'ouvrage de Natasha Vargas-Cooper, *Mad Men Unbuttoned*³³, dévoile les références intermédiaires qui sont à l'origine de la reconstitution historique opérée par Matthew Weiner. Son travail est une base précieuse pour l'étude des nombreuses inspirations picturales, photographiques, graphiques et même architecturales qui ont influencé la série. Certains de ces guides (*Mad Men Carousel: The Complete Critical Companion*³⁴ et *The Ultimate Guide to Mad Men*) offrent une multiplicité de points de vue sur la série en intégrant des pistes de réflexion collectives, tirées de billets de blogs ou d'articles en ligne, qui soulignent bien souvent la centralité des personnages féminins. Si des approches philosophiques et psychanalytiques³⁵ ont été publiées, elles se focalisent

³² April Kalogeropoulos Householder et Adrienne Trier-Bieniek. « Introduction: Is Orange the New Black? », *op.cit.*, p. 5.

³³ Natasha Vargas-Cooper. *Mad Men Unbuttoned: A Romp Through 1960s America*. New York : HarperCollins, 2010.

³⁴ Matt Zoller Seitz. *Mad Men Carousel: The Complete Critical Companion*. New York : Abrams Press, 2017.

³⁵ Rod Carveth, James B. South. *Mad Men and Philosophy. Nothing Is as It Seems*. Hoboken : John Wiley and Sons, 2010, et Stephanie Newman. *Mad Men on the Couch. Analyzing the Minds of the Men and Women of the Hit TV Show*. New York : Thomas Dunne, 2012.

toujours sur les personnages et leurs interactions plutôt que sur la manière dont ceux-ci évoluent au sein de leur environnement et dans l'espace de l'écran.

Gry C. Rustad et Timotheus Vermeulen attribuent cette absence relative d'analyses formelles à la structure temporelle particulière de la série, qui se distingue des rythmes narratifs et esthétiques soutenus des séries populaires qui précèdent *Mad Men*, comme *The Wire* (HBO, 2002-2008) ou *24* (Fox, 2001-2010). L'absence de narration en flux tendu ou d'utilisation de *cliffhangers* dans *Mad Men*, une des caractéristiques de la série, justifie la durée des plans et le montage parfois minimaliste, qui donnent un aspect lent et contemplatif à certaines séquences. Rustad et Vermeulen nous éclairent sur le contexte critique à la sortie de la série :

the problem with most interpretations of (quality) television is that they take the nature and form of television serials for granted. They each assume that plots are invariably structured around events, and that images not in support of those events are excessive, or just 'an oddity'.³⁶

Mad Men se distingue alors par sa temporalité unique et sa propension à insérer des plans qui ne participent pas de l'avancée d'un arc narratif. Charlie Brooker, le créateur de *Black Mirror*, dans sa préface à *The Ultimate Guide To Mad Men*³⁷, décrit la série comme une œuvre hypnotique, dont le rythme exige une perte de contrôle, un abaissement des frontières intimes de la part du spectateur³⁸. Ces travaux nous permettent d'envisager la série comme une œuvre à l'esthétique unique, au sein de laquelle l'étude du genre passe non seulement par l'analyse des événements dans lesquels les personnages féminins sont pris, mais également des temps et des espaces qui leur sont dévolus. Nous nous attacherons à élargir l'approche critique sur la série en tenant compte de la spécificité temporelle et formelle de *Mad Men*, afin de

³⁶ Gry C. Rustad, Timotheus Vermeulen. « 'Did You Get Pears?' Temporality and Temporal Mortality in *The Wire*, *Mad Men*, and *Arrested Development* ». Melissa Ames (dir.). *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First Century Programming*. Jackson : University Press of Mississippi, 2012, pp. 153-164, p. 156.

³⁷ Will Dean (dir.). *The Ultimate Guide to Mad Men*. Londres : Guardian Books, 2010.

³⁸ « You don't really watch *Mad Men*: you lie back and let it seep into you. It works by osmosis. David Simon once explained *The Wire's* deliberate refusal to decode cop jargon and street lingo was a conscious ploy to force the viewer to 'lean in'; to make an effort, to engage, to pay close attention to the dialogue. *Mad Men* plays things differently. It makes the viewer lean back ». Charlie Brooker. « A show so good you'd be willing to trade body parts for a sneak preview ». Will Dean (dir.). *The Ultimate Guide to Mad Men*, *op.cit.*, pp. 1-2, p. 1.

comprendre les cartographies genrées que la série propose, et les conséquences politiques de ces segmentations, voire du cloisonnement de certains personnages féminins dans les espaces domestiques ou privés. Thimotheus Vermeulen et Gry C. Rustad insistent sur le travail cartographique effectué par la série. Ils reprennent les théories élaborées par Deleuze et Guattari pour démontrer le potentiel cartographique et politique de la série :

[i]n the trace, the sayable dominates the visible. Its distribution is hierarchical, its connections are causal: it selects, it prioritizes, it emphasizes; signification precedes and determines connections. On the map, on the contrary, the sayable is subsumed by the visible. Its distribution is democratic, the connections coincidental in the most literal sense of the word: no element is more important than others, and every one point can be connected to any other point.³⁹

La qualité démocratique du nouveau système temporel et spatial auquel *Mad Men* a recours oriente notre étude des personnages féminins. En effet, si le titre de la série et sa distribution sont majoritairement masculins, il n'en demeure pas moins que la manière de filmer les corps et d'organiser les temps dans la série, selon la carte de Deleuze et Guattari, offre également une place centrale aux femmes. Brett Martin témoigne de cette absence de hiérarchie entre les personnages féminins et masculins dans la série : « [m]ale-female relations—in both the personal and the historical contexts—are the most obvious subject of *Mad Men*. In many ways, the series is as much about the journey of Peggy as it is about Don's »⁴⁰. Les travaux de Brett Martin nous sont précieux, dans la mesure où son étude de l'évolution des masculinités dans les séries nous informe sur le genre. Nous nous attacherons à poursuivre ce travail en l'élargissant aux personnages féminins, tout en suivant les pistes formelles développées par Charlie Brooker, Gry C. Rustad et Thimotheus Vermeulen.

Les ouvrages critiques sur le style de Shane Meadows, le *showrunner* de *This Is England*, et son œuvre sérielle, notamment ceux contenus dans *Shane Meadows. Critical*

³⁹ Gry C. Rustad, Thimotheus Vermeulen. « 'Did You Get Pears?' Temporality and Temporal Mortality in *The Wire*, *Mad Men*, and *Arrested Development* », *op.cit.*, p. 160.

⁴⁰ Brett Martin. *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, *op.cit.*, p. 260.

*Essays*⁴¹, permettent également de déceler les partis-pris politiques dans l'esthétique choisie pour les séries télévisées du corpus. L'analyse menée par David Forrest nous amène par exemple à considérer l'absence de message ouvertement politique véhiculé par la série comme une nouvelle forme de réalisme, voire de naturalisme⁴², comme nous aurons l'occasion de le souligner :

this move outwards – from thematic specificity to universality – is achieved through recourse to a narrative strategy that is reliant on imagery [...]. Once again, broader concepts like solitude, the city and alienation abound through conspicuously figurative aesthetic patterns. In the absence of the imperative to accommodate a specific socio-political message, the realist location becomes open to more symbolic conveyers of meaning.⁴³

Le potentiel figuratif des décors et des environnements est révélé dans la manière dont l'environnement influe sur les personnages de *This Is England*, et devient la principale action politique opérée par la série, malgré l'apparente immuabilité de certains plans d'ensemble qui présentent la ville anglaise. Les recherches de David Rolinson et Faye Woods sont une piste féconde pour l'analyse de la série, puisqu'elles s'attardent sur l'aspect hybride de la série :

[h]owever, as the serial unfolds this pleasurable companionship is tested by the weight of the past, and pop cultural nostalgia is problematized by more complex and disturbing representations of the past shown in archive footage or embodied in references to challenging dramas from the period.⁴⁴

Le naturalisme caractéristique de Meadows se double donc d'une structure hybride qui mêle images d'archives et images fictionnelles, et brouille les frontières entre la dimension politique de la fiction et celle, plus explicite, des images d'archive historique.

⁴¹ Martin Fradley, Louise FitzGerald, Melanie Williams (dirs.). *Shane Meadows. Critical Essays*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013.

⁴² Le naturalisme se distingue par une représentation réaliste des environnements et des personnages, qui prend en compte la dimension politique et socio-économique qui détermine ces milieux.

⁴³ David Forrest. « Twenty-first-Century Social Realism: Shane Meadows and New British Realism ». Martin Fradley, Sarah Godfrey, Melanie Williams (dir.). *Shane Meadows. Critical Essays*, *op.cit.*, pp. 35-49, p. 44.

⁴⁴ David Rolinson, Faye Woods. « Is This England '86 and '88? Memory, Haunting and Return Through Television Seriality ». Martin Fradley, Sarah Godfrey, Melanie Williams (dir.). *Shane Meadows. Critical Essays*, *op.cit.*, pp. 186-202, p. 188.

Ces hybridations nous invitent à considérer des formes plus explicites de réorganisation politique, et ce dans les deux œuvres dystopiques du corpus. En effet, de par leur parenté avec la science-fiction, ces séries présentent des univers où les règles politiques, sociales et économiques ont été transformées. Si on peut penser que l'efficacité politique de ces œuvres tient à l'élaboration d'un message politique distinct, les travaux critiques sur *Black Mirror* démontrent qu'il n'en est rien. Dans l'ouvrage *Inside Black Mirror*, rédigé par Jason Arnopp, Annabel Jones et Charlie Brooker, Annabel Jones (co-créatrice de la série) déclare à propos de l'épisode « Fifteen Million Merits » (1.02) :

we didn't want to deliver a massive message here to the audience. I think Charlie has an innate fear of people thinking that he's trying to be clever. He doesn't want to force opinions or thoughts or observations down people's throat, because he doesn't have that conviction in his opinion or thoughts.⁴⁵

Tandis que les créateurs de la série rejettent toute volonté de délivrer un message politique direct, l'interview du réalisateur de *The National Anthem* (1.01) nous met sur la voie de l'approche créative de l'équipe de *Black Mirror* :

[the Prime Minister] was a pretty despicable character, but there was a vulnerability and a tragedy to him, so by the end you felt rather sorry for the guy. If you have any compassion, you can feel sorry for these leaders sometimes, because they are boxed into such horrendous corners by people pulling their strings. Yes, of course the Prime Minister doesn't fuck pigs, but metaphorically he's having to do that kind of stuff every day. That's politics. To maintain power, you have to do appalling, awful, compromising things every day.⁴⁶

L'utilisation de la métaphore, grâce au miroir grossissant de la fiction dystopique, permet de faire passer un message politique de manière détournée. *Black Mirror* ne cherche pas à commenter des scènes directement reprises de la vie politique britannique, mais plutôt à transposer des questionnements éthiques sur la technologie, la politique ou le genre dans des univers fictionnels.

Pourtant, une majorité des articles et des travaux critiques sur les deux séries dystopiques exploitent régulièrement leur aspect prétendument prophétique, ou leur proximité avec la situation politique contemporaine. Charlie Brooker fait lui-même

⁴⁵ Charlie Brooker, Annabel Jones, Jason Arnopp. *Inside Black Mirror*, *op.cit.*, p. 43.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

remarquer non sans ironie que l'aspect programmatique qu'a pris *Black Mirror* au fil des années a contribué à asseoir la popularité de la série :

[i]t's all gone sour. It's all gone a bit 'Black Mirror', in fact. Which is bad for human civilization, but good publicity for our little TV show. Every cloud, eh? I sometimes wonder if I'm well equipped to cope with our terrifying dystopian present because having worked on the show for all this time, I've already repeatedly experienced what it's like when *Black Mirror* stories slowly manifest themselves in the real world.⁴⁷

La révélation en 2015 d'un contact inapproprié entre David Cameron et un porc lors de ses études⁴⁸, étrangement similaire au synopsis de l'épisode « The National Anthem » (1.01), achève de confirmer la dimension étonnamment prémonitoire de la série dystopique. De même, l'unique ouvrage critique publié sur *The Handmaid's Tale* en 2019 s'ouvre avec une mention de la proximité entre la série et son contexte politique⁴⁹, et se clôt sur une double-page intitulée « The show's impact and the future of Gilead » :

the truth is that the extent to which the show has become a metaphor for real life was never something that was in the creator's plans. In fact, the first season was entirely written by the time the November 2016 election took a large portion of the United States population by surprise and left the country in the hands of a presidency that made it clear the rights of women and immigrants were in jeopardy. By the time the show's first episode debuted in April 2017, Gilead was a much more chilling prospect because of its resonance with a future predicted by the daily news cycle.⁵⁰

La dimension herméneutique de la série comme boussole dans les contextes politiques contemporains est d'une grande importance pour expliquer les rapports entre esthétique et politique, surtout au prisme de récits centrés sur l'intime ou le genre,

⁴⁷ Charlie Brooker. « Foreword », *op.cit.*, p. 6.

⁴⁸ « In September 2015, four years after *The National Anthem* was broadcast, allegations emerged that the British Prime Minister David Cameron had placed 'a private part' into the mouth of a dead pig as a student initiation rite. Cameron denied that this ever happened ». Charlie Brooker, Annabel Jones, Jason Arnopp. *Inside Black Mirror*, *op.cit.*, p. 28.

⁴⁹ La remarque est formulée par Warren Littlefield, producteur de la série : « In a time of political turmoil and polarizing news, Offred's story presents a chilling vision into an increasingly likely potential future. Without meaning to, we seem to have breathed life back into a story that particularly resonates with the American public and the chaos they have been forced to deal with in recent history. But none of that was ever planned [...], suddenly, we were seeing viewers connect to a dystopian narrative that hit a little too close to home. One could almost call it a tragedy that the show became as relevant as it did ». Andrea Robinson. *The Art and Making of The Handmaid's Tale*. Londres : Titan Books, 2019, p. 7.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 155.

comme c'est le cas dans *Black Mirror* et *The Handmaid's Tale*. Nous tenterons toutefois d'accompagner ce discours d'analyses formelles qui légitimeront la portée politique de ces œuvres dystopiques, au-delà de leur référence à un contexte particulier, ou des actions de résistance qu'elles ont engendrées.

Le corpus présente une unité chronologique, puisque toutes les séries à l'étude ont marqué la décennie 2010-2020, depuis *Mad Men*, dont le premier épisode est diffusé en 2007, jusqu'à *The Handmaid's Tale*, dont nous n'avons pu inclure la quatrième saison, qui est en cours de préparation. L'unité du corpus apparaît donc dans les liens directement tracés entre esthétique et politique : toutes mettent en avant une organisation spécifique du sensible et du visible qui dépeint une asymétrie genrée. Toutes sont également le lieu d'une expérimentation formelle qui peut concerner la structure temporelle, les narrations attachées aux personnages féminins, ou l'approche esthétique qui les distingue. Elles sont en ce sens une fabrique du genre, puisqu'elles l'incarnent dans l'espace sensible de l'écran. Ces pistes d'interprétation confirment toutes la démarche proposée par Matthew Weiner, qui consiste à évaluer l'efficacité politique de la forme sérielle non pas à l'aune des messages explicites qui y sont véhiculés, mais bien à celle des cas particuliers qui sont présentés dans les univers fictionnels, et de la manière dont ils sont filmés.

Cette étude a pour but de réfléchir aux spécificités de la forme sérielle, et profitera donc de l'apport considérable des théoriciens des séries télévisées, de Jean-Pierre Esquenazi à Jason Mittel. Les travaux sur l'adaptation de Shannon Wells-Lassagne ou encore Deborah Cartmell nous autoriseront à souligner la spécificité de l'adaptation sérielle dans *Orange is the New Black* et *The Handmaid's Tale*. Si notre méthodologie est celle de l'analyse des séries télévisées, nous ne rejetons pas l'apport de la philosophie ou de la théorie littéraire et picturale dans l'étude du médium, dans une approche préconisée par Ronan Ludot-Vlasak :

[t]ravailler sur les séries télévisées en mobilisant des penseurs issus de la théorie littéraire et de la philosophie, c'est d'ailleurs se livrer à une forme de profanation critique en sortant, du moins partiellement, Rancière, Agamben et bien d'autres de la sphère des belles-lettres ou de la philosophie politique ou esthétique, ce qui n'est peut-être pas un mal, tant leurs pensées respectives interrogent le conformisme intellectuel. [...] Si de telles profanations critiques sont possibles, c'est également parce que les séries télévisées ne sont pas une

discipline, mais un objet complexe qui se prête à de multiples approches conceptuelles et méthodologiques.⁵¹

La « profanation critique » suggérée par Ronan Ludot-Vlasak fonde une approche méthodologiquement diverse du corpus, et conforte notre utilisation de la philosophie politique comme de la théorie littéraire pour éclairer certains mécanismes propres à la série, comme son aspect intermédial.

Résistances intimes

Il apparaît donc que le genre, de sa fabrication à sa remise en question, est bien le point nodal des séries du corpus. Il est également la notion qui nous permet de mettre en lumière les liens entre esthétique et politique dans le médium sériel. La nouvelle visibilité accordée aux questionnements du genre permet en effet de comprendre dans quelle mesure esthétique sérielle et portée politique sont toujours intrinsèquement liées. Nous avons précédemment proposé que la série télévisée était devenue une forme populaire, et qu'elle avait une influence directe sur son public, jusqu'à encourager des actions politiques. Il nous appartient de démontrer que l'efficacité politique de la série réside également dans sa capacité à véhiculer et à déconstruire les identités de genre, et notamment les représentations liées au genre féminin. Il faudra détailler les capacités et les incapacités des personnages féminins dans les univers fictionnels, mais également les façons de filmer celles-ci, qui laissent toujours transparaître une conception spécifique du genre féminin.

Notre travail consistera donc en une étude des rapports entre esthétique et politique dans le médium sériel à travers le cas particulier du genre féminin. Nous souhaitons montrer en quoi les obstacles qui empêchent les personnages féminins de se mouvoir ou de parler ne sont pas toujours des obstacles d'ordre formel (c'est-à-dire les façons dont les femmes sont filmées, dont elles peuvent évoluer à l'écran), mais émanent parfois de l'organisation sociale et politique des univers diégétiques. Les règles propres aux environnements fictionnels peuvent venir d'un ordre que l'on peut

⁵¹ Ronan Ludot-Vlasak. « Les séries télévisées au prisme de l'intertextualité : quelques perspectives sur les frontières du littéraire ». *TV/Series*, 12, 2017, mis en ligne le 20 septembre 2017, consulté le 3 février 2020, <http://journals.openedition.org/tvseries/2183>.

qualifier de patriarcal (*Top of the Lake*, *Mad Men* et *This Is England*, bien que de manière plus diffuse), de totalitaire ou de dystopique (*The Handmaid's Tale*, *Black Mirror*). Nous cherchons à éviter l'écueil de l'amalgame entre les élites politiques et sociales, souvent masculines, qui président à l'élaboration de ces règles, et les personnages masculins. En effet, si ce sont souvent les hommes qui détiennent une forme d'hégémonie politique, économique, sociale, voire esthétique, il n'est pas possible de dire que l'ensemble des personnages masculins participe à ces systèmes, ou en bénéficie⁵². Judith Butler attire l'attention sur la nécessité de rejeter la spécificité des combats féminins ou féministes comme émanant uniquement de faits ou de comportements masculins :

[t]he effort to identify the enemy as singular in form is a reverse-discourse that uncritically mimics the strategy of the oppressor instead of offering a different set of terms. That the tactic can operate in feminist and antifeminist contexts alike suggests that the colonizing gesture is not primarily or irreducibly masculinist.⁵³

Les propos de Judith Butler peuvent être appliqués à notre démarche dans la mesure où l'ennemi que nous cherchons à identifier, loin de n'avoir qu'un visage, qui plus est masculin, est en fait une conception culturelle, c'est-à-dire une certaine vision, figée et essentialisante.

Afin de mettre en échec ces conceptions essentialistes du genre féminin, les personnages créent des liens intimes qui contreviennent aux règles édictées dans les univers fictionnels. La déconstruction des catégories de genre passe alors par l'intime :

⁵² On trouve par exemple dans le corpus des personnages masculins qui ne bénéficient d'aucun statut particulier, ou qui se trouvent en bas de l'échelle sociale : on pense plus particulièrement à Adam Whitman, le frère de Don Draper (*Mad Men*), ou à Nick, le chauffeur des Waterford (*The Handmaid's Tale*). Margaret Atwood fait d'ailleurs remarquer qu'elle n'a pas pensé l'univers dystopique de *The Handmaid's Tale* comme le lieu d'une opposition stricte entre personnages masculins et féminins : « *The Handmaid's Tale* has often been called a "feminist dystopia", but [...] in a feminist dystopia pure and simple, all of the men would have greater rights than all of the women. It would be two-layered in structure: top layer men, bottom layer women. But Gilead is the usual kind of dictatorship: shaped like a pyramid, with the powerful of both sexes at the apex, the men generally outranking the women at the same level; then descending levels of power and status with men and women in each, all the way down to the bottom, where the unmarried men must serve in the ranks before being awarded an Econowife ». Margaret Atwood. « Haunted by *The Handmaid's Tale* », *op.cit.*

⁵³ Judith Butler. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, *op.cit.*, p. 13.

le partage d'espaces, de postures et de paroles marquées du sceau de l'intimité fonde des liens qui deviennent des actes de résistance. Nous empruntons pour ce travail les termes de Michaël Foessel :

[e]n employant plus volontiers la forme adjectivale ('l'intime' et non 'l'intimité'), nous désignons un lien, et non une chose, un rapport plutôt qu'un espace clos. La conviction qui anime ce choix est que l'on n'est jamais seul dans l'intime, mais que l'on s'y retrouve au sein d'une société d'élus.⁵⁴

Les relations intimes, qu'elles soient amicales, familiales ou amoureuses, sont l'illustration de la dimension partageable de l'intime. Dans le corpus, ces relations sont souvent le lieu d'une interchangeabilité des postures genrées, qui vient donc remettre en question la validité des catégories de genre. Dans les univers dystopiques, ces liens sont un évènement qui a valeur de dissidence : la rencontre entre Lacie Pound et son voisin de cellule dans « Nosedive »⁵⁵ (*Black Mirror*, 3.01) échappe au contrôle technologique de la société, tandis que la liaison de Nick et June dans *The Handmaid's Tale* tombe sous le coup des lois de la théocratie. Dans les autres séries du corpus, l'intime sert à mettre en lumière l'importance de l'expérience intime du genre. Iris Brey souligne la nécessité de mettre fin à l'invisibilisation des violences intimes :

les séries se chargent, plus que jamais, de mettre en scène cette violence dont les femmes sont encore trop souvent les victimes. D'où des personnages féminins encore très stéréotypés, des violences sexistes et sexuelles mal retranscrites et des réalités souvent mal connues. La faute en revient principalement aux nombreux clichés traditionnels encore largement ancrés dans les consciences collectives.⁵⁶

Notre étude s'attachera donc à montrer en quoi les séries du corpus renversent les visions stéréotypiques du genre féminin. Pour ce faire, elles attirent l'attention des spectateurs sur la centralité des rapports intimes comme actes de résistance, et de la mise en visibilité de ces relations ou de ces combats qui ont lieu dans la sphère intime, en tant qu'ils véhiculent un discours politique sur le genre.

⁵⁴ Michaël Foessel. *La Privation de l'intime. Mises en scènes politiques des sentiments*. Paris : Seuil, 2008, p. 13.

⁵⁵ Nous notons la volonté de l'équipe créative d'envisager les épisodes de la série comme des films, mais préférons, par souci de cohésion avec le reste du corpus, et par respect de la nature sérielle de l'œuvre. Nous utilisons donc les guillemets plutôt que les italiques pour référer aux épisodes.

⁵⁶ Iris Brey, Olivier Joyard. « Du sexisme au féminisme, comment la série TV révolutionne-t-elle les représentations ? », *op.cit.*

La première partie de ce travail sera dévolue à une étude des limitations rencontrées par les personnages féminins dans les univers fictionnels : après avoir circonscrit plus précisément notre sujet d'étude, nous définirons les limites esthétiques qui pèsent sur les personnages féminins, afin de comprendre à la fois comment s'organisent les univers diégétiques, et quelles sont les conceptions dominantes de la féminité qui y sont acceptées ou imposées. Cette attention esthétique, spatiale et temporelle nous conduira à remarquer que les œuvres du corpus proposent une hiérarchie genrée au travers d'un découpage du dicible et du visible. Cette hiérarchie entre personnages masculins et féminins se révèle être moins une opposition genrée à proprement parler que le signe du statut infra-politique du féminin. En effet, la structure légale et spatiale des univers sériels, et la manière de filmer les femmes dans les séries reflètent toujours une conception politique et sociale du féminin, conception limitée de prime abord.

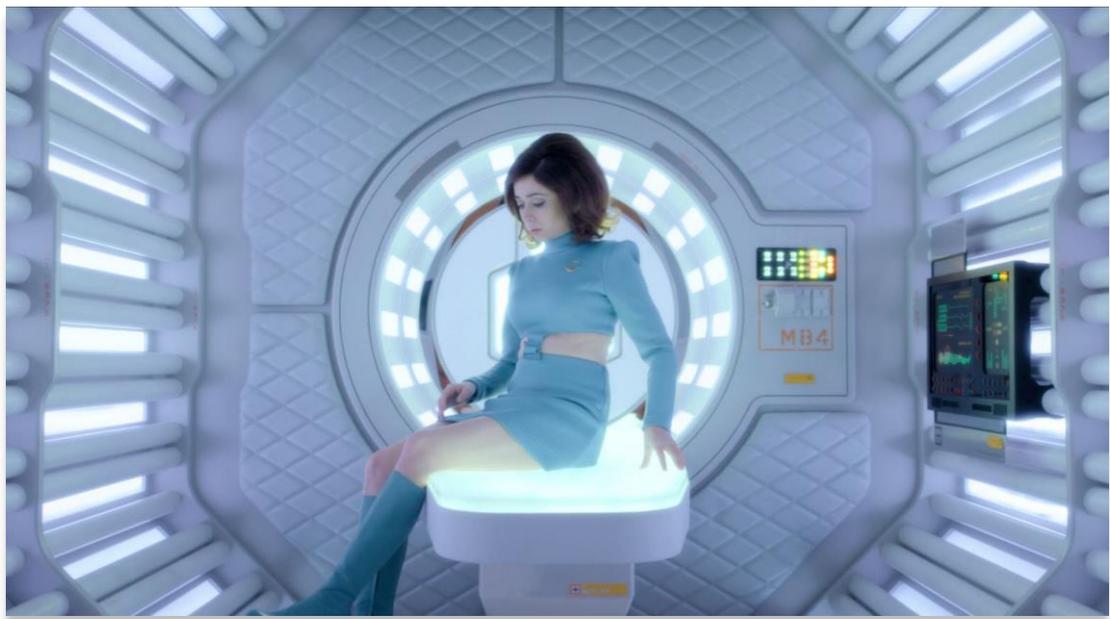
Pourtant, les trajectoires féminines dans les récits sériels montrent que l'identité de genre n'est pas monolithique, et que les femmes s'opposent parfois aux limites qui leur sont imposées. C'est ce que la fiction sérielle vient mettre en lumière : il est certains gestes ou certains plans en caméra subjective, et d'autres traces qui aident à comprendre que le médium est le lieu de contraintes esthétiques et politiques. Il se révèle également comme le lieu du questionnement de ces contraintes. Les séries du corpus mettent en contraste des conceptions essentialisantes ou réductrices du genre et la diversité des postures, des personnalités et des aspirations des femmes. Les façons de filmer les corps, de s'attarder sur les espaces visités, sur les postures empruntées ou reconquises, viennent diversifier les trajectoires qui demeuraient inexplorées par les personnages féminins. Dans ce nouvel éventail des manières de présenter le féminin, l'intime joue un rôle central : la préservation des espaces, des relations et des possessions intimes est une manière de faire dissidence dans les univers fictionnels.

Enfin, ces constats sur l'aspect central de l'intime dans le questionnement des identités genrées pourront être élargis à l'ensemble des personnages, masculins comme féminins. La relation intime devient le lieu d'un échange, voire d'une mise en échec, des postures genrées. Les séries du corpus révèlent, au travers de leur traitement du

genre, leur efficacité politique : les expérimentations formelles, la diversification des personnages et de leurs modalités d'apparition à l'écran, véhiculent toujours un discours sur une époque, un contexte politique ou une manière de penser le genre. Ce travail abordera le pouvoir politique de la forme sérielle en mettant en exergue les explorations narratives menées dans les œuvres du corpus, et leur réception, ou parfois leur récupération par des publics de plus en plus nombreux. Les spécificités des séries nous inviteront à penser le médium à la fois comme une fabrique du genre, c'est-à-dire comme le lieu privilégié du questionnement des identités de genre, mais aussi comme un creuset esthétique propre à refléter de nouvelles idées politiques.

PREMIERE PARTIE

CONDITION ET CONTRAINTE



Nanette Cole, « U.S.S Callister », Black Mirror, (4.01)

Dans les séries du corpus, les univers diégétiques sont marqués par des règles politiques, économiques et sociales qui façonnent la manière dont les personnages évoluent et interagissent. Ces milieux sont déterminés par des conceptions implicites ou explicites du genre, comme dans le cas de *The Handmaid's Tale*, qui prend les textes bibliques comme modèle pour la fabrication des comportements masculins et féminins. Cet exemple nous invite à détailler la manière dont les femmes parlent et se déplacent dans le médium, puisque ces éléments traduisent toujours un statut socio-politique. Cette conception du féminin, véhiculée dans les univers fictionnels, est toujours une traduction esthétique de partis-pris politiques. En ce sens, la manière de filmer les corps féminins nous renseigne sur leurs capacités et leurs incapacités. Chaque détail esthétique, du vêtement au regard, ou à la manière de s'exprimer, incarne dans l'espace sensible de la série une spécificité politique. Il faut tout d'abord comprendre ce que recouvre le terme « genre », et comment celui-ci a été pensé au cours de l'histoire, pour identifier dans le corpus les façons singulières dont il se construit et se distingue.

CHAPITRE 1

Le féminin dans la série télévisée : mutations intimes

La forme sérielle, depuis la diffusion des séries de notre corpus, avec la première diffusion de *Mad Men* le 19 juillet 2007, repose de plus en plus sur l'apparition de personnages féminins principaux, c'est-à-dire sur une visibilité accrue du féminin. Le développement exponentiel de la forme sérielle et l'apparition croissante de personnages féminins de premier plan, corrélé à la nouvelle diversité de ces profils féminins, sont remarqués par le public, la critique et la recherche comme salutaires, dans la mesure où la forme se fait le lieu d'une exploration de la pluralité du féminin et de la mise en visibilité de cette pluralité. Les séries télévisées sont selon Iris Brey une forme novatrice, voire émancipatrice pour les personnages féminins :

[L]es séries constituent une alternative nécessaire à l'heure où la sexualité est incarnée soit par un puritanisme excessif au cinéma, soit par la pornographie réductrice des sites Internet. Entre ces deux extrêmes, les séries proposent une vision subversive des sexualités féminines en articulant un discours libérateur. Elles nous aident à repenser la sexualité linguistiquement et visuellement tout en mettant en scène les transformations profondes de notre société. Elles nous font jouir de nouvelles idées et [...] instaurent une véritable révolution (télé)visuelle.⁵⁷

L'élaboration de nouveaux personnages et de nouveaux récits qui mettent en scène la pluralité des parcours, des postures et des potentiels féminins apparaît comme l'apanage de la série télévisée, qui s'oppose alors à deux modes de représentation radicaux selon Iris Brey, et exploités par deux formes différentes qui sont l'image cinématographique et l'image pornographique. Il nous appartient donc de démontrer que la série télévisée dévoile et explore la pluralité du féminin en interrogeant ses modèles mais aussi ses contre-exemples, c'est-à-dire en établissant toujours une tension entre un féminin essentialisé et une multitude d'exemples de personnages en

⁵⁷ Iris Brey. *Sex and the series, op.cit.*, p. 18.

marge. Pour ce faire, la série fait communiquer plusieurs échelles narratives et temporelles afin de capter et de retransmettre des problématiques actuelles. Il apparaît essentiel de dire que si la forme sérielle n'est pas par elle-même féministe, elle absorbe et réverbère toutefois au sein de ses narrations complexes et fracturées en épisodes et en saisons les avancées du féminisme dans sa conception et son élaboration du féminin. Toute série qui présente des personnages les place sur un spectre de genre qui s'étend du masculin au féminin. La spécificité de notre corpus est qu'il inclut de plus en plus d'identités autrefois marginales, qui échappent à une polarisation genrée. Nous tenterons ici de dégager les différentes définitions du féminin qui affleurent dans les œuvres du corpus en étudiant leur composition esthétique. Il faudra pour cela définir le féminin, dont les contours à l'écran semblent se rapprocher de ce que Camille Froidevaux-Metterie nomme le féminisme phénoménologique :

[l]e féminisme phénoménologique articule le niveau individuel de l'expérience vécue avec le niveau collectif des rapports de pouvoir. Il redéfinit le sujet politique du féminisme comme sujet simultanément singulier et pluriel, porteur d'une expérience spécifique mais irréductible à toute essentialisation, subissant le conditionnement social mais capable d'échapper aux rôles genrés. Cette approche permet de dépasser l'opposition entre différentialisme biologisant et universalisme constructiviste en proposant de réfléchir le féminin et le masculin non pas comme deux concepts éternels disant que ce sont ou doivent être les femmes et les hommes, mais comme deux types de subjectivité corporelle historiquement et socialement construits qui englobent d'innombrables variations individuelles.⁵⁸

Il appartient au travail de thèse de démontrer que la forme sérielle a pris acte des avancées féministes et qu'elle a intégré, non plus simplement par l'expérience corporelle du personnage féminin, mais par une nouvelle définition des espaces esthétiques et diégétiques, une dimension phénoménologique du féminin.

Ce chapitre s'attachera également à souligner la façon dont l'intime permet aux personnages féminins de faire dissidence à l'écran et d'exposer grâce à l'action de la caméra et à l'opération du montage ce qui fait leur intériorité et leur territoire intime. Ce territoire est offert en partage aux spectateurs, et fait donc dialoguer le récit singulier avec l'expérience collective, pour reprendre les propos de Camille Froidevaux-Metterie, accomplie dans le visionnage. L'exposition et la mise en scène

⁵⁸ Camille Froidevaux-Metterie. *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime*. Paris : Philosophie Magazine éditeur, 2018, p. 155.

des espaces, des postures et des pensées intimes des personnages permet en effet d'échapper aux règles établies au sein de l'espace diégétique : ces procédés sont à la fois un moyen de se soustraire à des contraintes ou à une objectification du féminin, par un processus qui s'apparente à une forme de résistance politique, et en retour de permettre au spectateur d'emprunter ces postures de résistance au travers des personnages. La forme sérielle permet en effet au public d'explorer la diversité des postures genrées et la subjectivité d'individus singuliers via une expérience de visionnage qui établit à la fois une communauté entre les spectateurs et les personnages et une collectivité de spectateurs d'une même série.

A. Le féminin : déconstruction et coalescence

Mad Men, *Orange is the New Black*, *Top of the Lake*, *Black Mirror*, *This Is England* et *The Handmaid's Tale* sont des séries qui semblent de prime abord présenter des sujets, des aires géographiques et temporelles, mais également des personnages hautement différents. Pourtant, lorsqu'on s'intéresse au déroulement des saisons et à l'évolution des personnages, de l'espace et du temps de récit sériels, se dégage en palimpseste un même questionnement central : celui de l'articulation du politique et de l'esthétique dans la définition du genre. En effet, si la série met en évidence l'apparition d'une variété nouvelle de personnages féminins à l'importance croissante dans les univers diégétiques, elle ne met pas seulement au jour des images, mais des relations de pouvoir et des façons de les mettre au défi. Iris Brey le note d'ailleurs dans son étude des images de la sexualité féminine dans les séries :

[d]errière la représentation de la sexualité s'articule un réseau de liens entre pouvoir et savoir et un questionnement de la domination masculine, des normes sexuées et des stéréotypes de genre. Ces représentations ne sont pas des images neutres, mais le visage des mécanismes de pouvoir.⁵⁹

Au-delà des simples représentations de la sexualité, l'image sérielle, au même titre que l'ensemble des images fictionnelles, ne peut être une image neutre en ce qu'elle lie toujours des personnages et des univers diégétiques régis par des normes spécifiques.

⁵⁹ Iris Brey. *Sex and the series*, *op.cit.*, p. 11.

On peut donc élargir le propos d'Iris Brey en avançant que derrière la représentation du féminin dans les séries, c'est une relation entre la forme esthétique et l'organisation politique de la forme sérielle qui est mise au jour. Ce questionnement informe la structure de l'ensemble des séries à l'étude et y établit des découpages genrés. Selon le philosophe Tristan Garcia, l'ensemble des discours que nous pouvons tenir se développe autour de lignes de division. Nous décidons ici de réfléchir à la portée de ses théories dans le cadre d'une étude du discours fictionnel de la série : les différences d'espèce, de race, de classe, d'âge et de genre composent les découpages principaux qui peuvent transparaître dans un discours. On trace alors un cercle autour de « nous », en se définissant par opposition à d'autres groupes ou catégories :

[a]utant que l'espace et le temps, tous les objets sont traversés par des lignes de découpe qui évoluent suivant le nous choisi. Les goûts, les codes, les mots se répartissent différemment suivant les grilles qu'implique l'usage de tel ou tel nous. Le nous établit des solidarités, et localise les divisions.⁶⁰

Nous avançons ici l'hypothèse d'une similarité de découpage dans les séries du corpus : c'est l'opposition genrée qui structure le discours fictionnel et établit des solidarités et des divisions à l'écran. Ainsi, si les grilles de découpage peuvent se côtoyer, comme dans *This is England* où la grille politique se substitue bien souvent au découpage genré, elles existent néanmoins de manière hiérarchique⁶¹. Dans *Mad Men* comme dans *Top of the Lake*, la frontière entre le masculin et le féminin se fait ligne de front dans les espaces professionnels, tandis qu'*Orange is the New Black* intègre dans sa narration les bases d'un découpage entre les gardiens pénitentiaires et les détenues. Au travers de l'instauration d'une théocratie misogyne dans la région de Boston, *The Handmaid's Tale* est l'œuvre à l'étude qui place le découpage genré comme son principal point de tension, et ce explicitement : l'asservissement du féminin à des fins domestiques et reproductives opère un clivage incontournable dans l'univers dystopique adapté du roman de Margaret Atwood. Enfin, même si le découpage genré n'apparaît pas de façon évidente dans certaines séries à l'étude, de par leur structure

⁶⁰ Tristan Garcia. *Nous*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2016, p. 77.

⁶¹ Une idée théorisée par Garcia : « Quand un découpage distingue des identités, il en occulte d'autres. Puisqu'il faut choisir un ordre de priorité de ses calques, il n'y a pas d' 'omnitransparence' de l'espace social. Tout ce qui rend la société un peu plus claire sur un plan la rend un peu plus opaque sur un autre. Devenir lucide ici, c'est s'aveugler là-bas », *Ibid.*, p. 108.

(épisodique pour *Black Mirror*) ou leur narration (*This is England, Mad Men*), il informe de manière croissante les développements narratifs et l'espace sériel de ces œuvres. Nous partons du constat qu'il y a découpage, opposition ou division entre les deux genres, et que cette opposition structure les espaces fictionnels à l'étude. Il est alors d'égale importance pour notre étude de savoir ce qui constitue le « nous » féminin des séries comme ce à quoi il semble s'opposer.

Dans les univers du corpus, le féminin est bien souvent une catégorie mise à mal : l'incarcération, l'asservissement, la prostitution, l'invisibilité politique et sociale constituent une grande partie des ressorts narratifs auxquels les séries recourent. Face aux définitions essentialistes du féminin véhiculées par certains personnages⁶², il semble impératif d'être attentif à la manière dont le féminin se définit à l'écran. Beaucoup de chercheurs ont pensé les rapports de genre, entre masculin et féminin, tout d'abord comme une polarité fondée sur des différences biologiques, selon ce que Tristan Garcia nomme la limite du genre. C'est une catégorie à la fois métaphysique, scientifique et politique, qui, indexée sur la reproduction sexuelle, autorise une division du nous humain en deux personnes « complémentaires »⁶³. Ainsi, le féminin peut être interprété comme un pôle de genre, conceptualisé à partir d'une distinction biologique et physiologique, bien qu'elle ne puisse être réduite à cette différence. Si le pôle masculin se définit par un ensemble de caractéristiques qui lui sont spécifiques, il se définit aussi et d'abord par une opposition au pôle féminin, dans un rapport d'exclusion stricte. C'est ce que le *Trésor de la langue française* semble considérer dans son entrée « féminité », qui est définie comme suit :

ensemble des caractères spécifiques – ou considérés comme tels – de la femme. [...] Absence de virilité, caractère efféminé. [...] Ensemble des caractéristiques différentielles admises de la femme, liées biologiquement au sexe pour une part mais, pour une plus grande part conditionnées par l'influence du milieu sociopolitique et religieux.⁶⁴

⁶² Nous retiendrons à ce propos les paroles du collègue de Fred Waterford qui déclare à propos des femmes : « We gave them more than they could handle. They put so much focus on academic pursuits and professional ambition, we let them forget their real purpose ». *The Handmaid's Tale*, 1.06, [33:00 – 33:13].

⁶³ Tristan Garcia. *Nous, op.cit.*, p. 134.

⁶⁴ *Trésor de la langue française*, article « féminité », document en ligne consulté le 8 novembre 2017, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4060969860;>.

Tout en insistant sur la centralité des considérations physiques et biologiques, ces deux définitions nous permettent d'entrevoir les implications politiques, sociales, économiques et esthétiques du féminin comme catégorie de genre. La pluralité des acceptions du féminin rend sa définition protéiforme, notamment à cause des polyphonies politiques, religieuses et sociales sur le sujet. Afin de fixer les limites de notre sujet, nous étudierons la définition du féminin selon trois axes principaux : polarité, valeur et perméabilité.

Polarité

Dans l'acception courante du féminin, notamment celle donnée par les dictionnaires, le féminin se définit par son opposition au masculin. Le féminin et le masculin constituent alors deux pôles d'un même axe, celui de l'identité sexuelle. Il apparaît dans un second temps que se placer sur cette polarité est une nécessité qui aide les êtres humains à se définir en tant qu'être singuliers – un découpage auquel chacun doit prendre part. Michel Foucault avance dans son *Histoire de la sexualité* que

C'est par le sexe en effet, point imaginaire fixé par le dispositif de sexualité, que chacun doit passer pour avoir accès à sa propre intelligibilité (puisque'il est à la fois l'élément caché et le principe producteur de sens), à la totalité de son corps (puisque'il en constitue symboliquement le tout), à son identité (puisque'il joint à la force d'une pulsion la singularité d'une histoire).⁶⁵

Placer un être sur la polarité féminin/masculin revient donc à l'identifier, à fournir une grille herméneutique essentielle pour interpréter son existence. Cette grille productrice de sens, fondée sur des différences sexuelles, divise alors l'humanité en deux pôles, en deux sexes. Ces différences ont notamment été primordiales dans le développement de la forme cinématographique, comme le précise Jacques Aumont :

[l]e désir, le sentiment amoureux, la relation de couple, la rivalité entre les sexes, le déni d'un sexe par l'autre ou son refus, l'attrait positif et exclusif pour le même sexe, ont été déclinés par les films de fiction (et par ceux qui ont peu de fiction) sous des formes extrêmement variées, bien loin de n'être que des variations du sempiternel et simpliste schème binaire. Pourtant, à la racine, il y a toujours eu cette certitude que l'Homme, pour tout mythe digne de ce

⁶⁵ Michel Foucault. *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976, pp. 205-206.

nom, est mâle et femelle ; quoi que l'on décide ensuite de faire advenir à ces deux pôles, leur différence demeure, car elle est constitutive.⁶⁶

Ainsi, la féminité à l'écran peut se définir comme la polarité inverse à la masculinité, c'est-à-dire un ensemble de caractéristiques définies non seulement comme représentatives d'une catégorie que l'on nommerait le « féminin », mais également, en creux, comme l'exact opposé de la catégorie « masculin ». Cette opposition structure alors l'espace de l'écran et donne lieu à de nombreuses zones de rencontre et d'affrontement. Afin de définir le terme féminité, il est donc essentiel de savoir sur quels critères cette polarité constitutive se fonde, afin de pouvoir en délimiter les contours pour notre étude. Il semble que détourner les catégories du féminin et du masculin passe d'abord par une différence biologique et corporelle, comme les définitions précédentes l'ont laissé entendre, une différence « indexée sur la reproduction sexuelle ». De plus, si cette différence a été constitutive dans la formation et le développement de la forme cinématographique, il faut s'interroger sur la pérennité de l'emploi de cette acception du féminin comme identité sexuelle et sur son transfert – ou l'absence de celui-ci – dans la forme sérielle. La dimension corporelle et sexuelle informe inévitablement le développement des personnages féminins à l'écran. Selon Françoise Collin, Simone de Beauvoir

souligne [...] que la différence des sexes marquera toujours le monde de son empreinte. Quand viendra le moment où la différence sexuelle ne sera plus hiérarchique, où elle ne produira plus d'inégalités : il demeurera toujours entre l'homme et la femme certaines différences. Ses rapports à son corps, au corps mâle, à l'enfant, ne seront jamais identiques à ceux que l'homme soutient avec son corps, avec le corps féminin, et avec l'enfant.⁶⁷

Nous ne pouvons donc pas écarter la corporalité et le rapport binaire qui structurent notre interprétation des environnements, dans la réalité comme dans la fiction. Certaines féministes établissent même l'ensemble de leur catégorisation et de leur système de pensée en prenant comme base cette expérience du corps féminin,

⁶⁶ Jacques Aumont. « Hommes et femmes : le cinéma ». Jacques Aumont (dir.). *La Différence des sexes est-elle visible ? Les Hommes et les femmes au cinéma*. Paris : Cinémathèque française, 2000, pp. 6–10, p. 8.

⁶⁷ Françoise Collin. *Le Différend des sexes*. Mayenne : Pleins Feux, 1999, p. 46.

opposée à celle du corps masculin, comme le souligne Françoise Collin lorsqu'elle résume les travaux de Luce Irigaray :

[c]'est à partir de cette spécificité du corps des femmes, de leur mode de rapport au monde et à l'autre qu'elle va s'attacher à déployer des formes symboliques irréductibles à celles que soutiennent les hommes.⁶⁸

Pourtant, nous ne pourrions pas réduire l'étude de la féminité dans les séries du corpus à une simple étude des spécificités féminines, en tant qu'elles découlent de caractères biologiques innés, qui s'opposent aux spécificités masculines.

La communauté scientifique révèle à ce sujet que les catégories sexuelles ont été mises à mal et remises en cause au fil du temps, grâce aux apports de la science et de la génétique, qui ont notamment démontré que, bien qu'il existe une division entre masculin et féminin en ce qui concerne les gènes, cette division était due à des données aléatoires (liées à la présence systématique d'un œuf neutre et non généré génétiquement au début du processus de procréation), et ne correspondait pas dans les faits à une opposition claire entre deux pôles. Si cette dichotomie idéologique a existé et perdure parfois, elle ne peut trouver son fondement dans une division biologique claire qui opposerait les deux sexes⁶⁹. Dans notre corpus, la validité d'une construction du féminin à partir de la possession d'organes génitaux spécifiques ne peut donc s'appliquer, d'autant qu'un cas marginal vient mettre en échec cette vision biologique binaire. La présence du personnage transgenre Sophia Buset dans *Orange is the New Black* questionne cette dichotomie biologique⁷⁰ puisque Sophia est née

⁶⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁹ On peut à nouveau utiliser les travaux de Tristan Garcia pour illustrer ce point, puisqu'il a lui-même abordé ce découpage entre les sexes biologiques : « [Les études] n'ont jamais fait qu'exprimer dans le champ de la génétique un intérêt renouvelé pour l'androgynie : les individus qui ne sont ni hommes ni femmes, qui défient la bidivision du nous humains en deux catégories seulement. Ils incarnent en effet la faille dans la dialectique implacable de deux principes biologiques assez résistants pour être élevés au rang de principe de division ontologique ou cosmique. S'il y a autre chose que des hommes ou des femmes, il n'est plus possible de penser ces catégories classificatoires comme des principes métaphysiques ». Tristan Garcia. *Nous, op.cit.*, p. 138.

⁷⁰ Une problématique déjà explorée au travers du personnage de Moira/Max Sweeney dans la série américaine *The L Word* (Showtime, 2004-2009), et de manière plus diffuse avec Lafayette Reynolds dans *True Blood* (HBO, 2008-2014). L'impossibilité de faire appartenir des personnages à l'un ou l'autre des pôles sexués constitue le centre de plus en plus d'arcs narratifs dans les séries télévisées britanniques et américaines.

homme mais a changé de sexe, et se voit donc incarcérée dans la prison pour femmes de Litchfield. La possession de caractères sexuels masculins n'empêche donc pas une identification, un sentiment d'appartenance au pôle féminin, qui peut parfois se traduire par un changement de sexe. Le caractère aléatoire de la détermination génétique des catégories se double donc d'un sentiment de non-adéquation avec la détermination biologique et physiologique, qui exige alors de repenser la polarité masculin/féminin. L'exemple de Sophia Buset démontre qu'il existe des cas qui remettent en question la validité des catégories biologiques. Pourtant, dans le même temps, la présence du personnage de Sophia souligne la pérennité des conceptions binaires du sexe biologique, et du recours à celles-ci au sein de l'univers carcéral : le personnel du centre pénitentiaire ne comprend d'ailleurs que très peu les besoins médicaux de la jeune femme, par exemple lorsque celle-ci se voit refuser son traitement hormonal (1.03).

Il faut alors trouver de nouvelles bases pour définir le pôle féminin : celui-ci ne peut plus en effet se fonder uniquement sur des particularités biologiques. La recherche féministe vient compléter ce constat d'obsolescence des catégories physiologiques, puisque l'étude des différences biologiques entre les êtres ne constitue pas pour les féministes une base recevable ou suffisante pour établir des catégories. Les travaux de Christine Delphy explorent cette problématique des différences qui ne sont pas pertinentes à son sens, puisqu'elles portent toujours en creux des éléments hiérarchisants :

une 'vraie' différence est d'une part réciproque – un chou est aussi différent d'une carotte qu'une carotte l'est d'un chou –, et d'autre part n'implique pas de comparaison au détriment de l'un des termes. Or la différence invoquée sans arrêt à propos des femmes, mais aussi des homosexuel·les, des 'Arabes', des Noirs, n'est pas réciproque, bien au contraire. Ce sont elles et eux qui sont différents ; les hommes, les hétérosexuels, les Blancs, quant à eux, ne sont 'différents' de personne, ils sont au contraire 'comme tout le monde'.⁷¹

Cette hiérarchie est reflétée dans les œuvres du corpus : la norme professionnelle dans *Mad Men* reste symbolisée et incarnée par les travailleurs masculins, selon une division d'autant plus claire qu'elle se fait spatiale et narrative entre les personnages masculins

⁷¹ Christine Delphy. *L'Ennemi principal 2. Penser le genre*. Paris : Syllepse, 2001, p. 9.

et les personnages féminins. Si les hommes peuvent occuper toutes sortes de postes, les possibilités d'emploi pour les femmes sont plus restreintes, malgré un marché du travail américain en grande demande de main d'œuvre à la fin des années 1950⁷². Cette asymétrie professionnelle trouve son double légal dans *The Handmaid's Tale*, où la théocratie misogyne utilise les textes bibliques afin de justifier un asservissement du féminin. Ainsi, nous écartons la possibilité d'étudier le féminin dans les séries du corpus à l'aune de catégories inégalitaires : l'asymétrie⁷³ entre les deux pôles nous pousse à établir une dichotomie qui ne prendra pas pour élément central la différence biologique, et ce afin d'éviter toute forme de hiérarchisation. Néanmoins, nous nous attacherons à souligner la survivance des oppositions sexuées et de l'effet de hiérarchisation dans le corpus, afin de démontrer l'ambiguïté de la perception du féminin dans les séries. Nous avançons également que le sexe biologique, indexé sur la possession d'un type d'appareil génital, constitue une catégorie à la fois trop poreuse et trop hiérarchisante pour devenir le socle de définition du féminin. Nous rejetons cette acception, mais ne nions ni n'excluons le travail sur la corporalité et l'importance de l'expérience sexuelle dans l'élaboration du féminin, au sens où l'entend Françoise Collin :

[l]'accusation de 'biologisme' qui a parfois été adressée à celles qui soutiennent la réalité d'une différence des sexes au-delà des seuls effets de la domination est réductrice. Nulle ne peut en effet nier le socle physiologique et morphologique de la différence des sexes, la question étant de savoir s'il se traduit et comment il se traduit dans le rapport au monde et s'inscrit dans l'ordre social et symbolique, à quelles expressions il donne lieu ou pourrait donner lieu.⁷⁴

⁷² Comme le révèlent les taux de chômage relativement bas entre 1959 et 1970, période au cours de laquelle se déroulent les sept saisons de *Mad Men*. Bureau of Labor Statistics, document en ligne consulté le 30 avril 2018, https://data.bls.gov/timeseries/LNU04000000?periods=Annual+Data&periods_option=specific_periods&years_option=all_years.

⁷³ Nous choisirons ici d'utiliser le terme asymétrie en ce qu'il recouvre l'idée d'une différence biaisée, de laquelle on peut déduire un rapport de domination : « Dès qu'il y a entre nous, êtres vivants, une asymétrie de rapport, apparaît une forme de domination. Ce peut être une domination ouverte, violente, physique, ou une domination symbolique, ce peut être une domination très forte ou très faible : le forme en demeure la même », Tristan Garcia. *Nous, op.cit.*, p. 222.

⁷⁴ Françoise Collin. *Le Différend des sexes, op.cit.*, p. 54.

La recherche féministe, refusant la polarisation des sexes selon des caractères biologiques ou physiologiques marqués – tant la couleur de peau que la possession d'organes sexuels spécifiques –, nous aide donc à envisager notre définition de la féminité non pas par sa différence avec la masculinité, mais en interrogeant la valeur du terme. Interroger la valeur de l'acception de « féminité » nous aide en effet à comprendre comment dépasser la dualité biologique, et donc la polarisation sexuelle traditionnellement comprise entre les termes « masculin » et « féminin » et à appréhender le déploiement de ces termes en nuances. Si l'étude du féminin dans les séries télévisées ne peut se départir d'une attention particulière au corps et aux modalités spécifiques du déploiement des corps féminins dans la forme sérielle, cette attention doit se doubler d'une interrogation du médium sériel comme lieu de déploiement d'une identité genrée particulière qui relèverait de ce que Collin nomme l'ordre social et symbolique.

Valeur

La polarité entre deux sexes ne peut être réduite à la possession de caractères physiologiques spécifiques : il convient de redéfinir la *valeur* de la féminité, c'est-à-dire d'en délimiter les différentes acceptions. En effet, la recherche féministe rejette l'établissement de catégories de population fondées sur certaines caractéristiques physiques, en tant que cette division participerait d'une forme de hiérarchisation, et donc d'une domination de certains groupes sur d'autres. Nous avons également remarqué que le corpus confirmait cette asymétrie, en établissant des catégories sociales, politiques et économiques féminines et masculines inégales. Cette inégalité se transmet selon des modalités variées dans les univers diégétiques et prennent la forme d'oppositions spatiales, vestimentaires, mais également d'une asymétrie dans la distribution de la parole et des gestes. Les modalités mettent en lumière des inégalités politiques au sein du médium esthétique. De plus, l'existence dans les séries à l'étude de personnages qui échappent aux catégories biologiques témoigne d'un besoin de dépasser cette dichotomie. Il faut alors chercher plus loin que les catégories polarisantes afin de définir l'identité des termes féminité et masculinité. Michel Foucault met en avant ce dépassement dans son *Histoire de la sexualité* :

la question de ce que nous sommes, une certaine pente nous a conduits, en quelques siècles, à la poser au sexe. Et, non pas tellement au sexe-nature (élément du système du vivant, objet pour une biologie), mais au sexe-histoire, ou sexe-signification, au sexe-discours.⁷⁵

L'identité des pôles masculin et féminin doit endosser une nouvelle valeur, et cette valeur est à chercher loin des catégories physiques et biologiques, dans une forme de construction sociale et discursive, que Foucault nomme « sexe-discours ». Le glissement opéré depuis une valeur principalement biologique de la féminité et de la masculinité vers une définition sociale et identitaire nous parvient par les travaux de Michel Foucault en ce qu'il met en lumière l'importance croissante, dès le XVII^e siècle, de parler de la sexualité afin de se situer, de se définir personnellement. Néanmoins, ce besoin de définir son identité se départit petit à petit de son socle biologique pour s'ancrer sur le sexe comme construction personnelle, exprimée par la médiation du discours. Ainsi, plus qu'une donnée biologique innée, l'identité sexuée tend graduellement à être définie par l'opération du langage, qui met en lumière la fabrication de cette première, et donc potentiellement son caractère acquis. Ce changement trouve un écho dans les recherches féministes puisque, comme l'écrit Simone de Beauvoir dès 1949 :

[o]n ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un Autre.⁷⁶

On considère alors que les pôles masculin et féminin ne sont pas les produits innés d'une situation biologique et physiologique, mais peuvent en fait être envisagés comme le produit d'une construction sociale. Cette nouvelle perspective sur les sujets féminins est également développée par Michel Foucault, puis par Judith Butler, qui rejette, à l'instar de Foucault, l'idée d'un « sexe-nature », dans une perspective qu'elle nomme généalogique :

[a] genealogical critique refuses to search for the origins of gender, the inner truth of female desire, a genuine or authentic sexual identity that repression has kept from view; rather, genealogy investigates the political stakes in

⁷⁵ Michel Foucault. *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, *op.cit.*, p. 102.

⁷⁶ Simone De Beauvoir. *Le Deuxième Sexe II. L'Expérience vécue*, *op.cit.*, p. 13.

designating as an *origin* and *cause* those identity categories that are in fact the effects of institutions, practices, discourses with multiple and diffuse points of origin.⁷⁷

La catégorie du féminin n'existe pas en tant que telle pour la philosophe, elle est le produit de paradigmes politiques et sociaux particuliers. Ce changement de point de vue est accompagné d'un changement linguistique, qui marque les nouveaux contours, la nouvelle valeur du masculin et du féminin. Le terme « genre » apparaît et pallie le vide linguistique laissé par les nouvelles études médicales et féministes. Tandis que « sexe » s'utilise pour décrire l'acception biologique des pôles féminin ou masculin, « genre » recouvre l'aspect social, économique, psychologique et politique de ceux-ci. Geneviève Fraisse précise l'importance de l'apparition de valeurs concurrentes du féminin au travers de l'usage du terme « genre » :

[L]e mot 'genre' [...], en provenance d'Outre-Atlantique, est forgé par le langage médical avant d'être importé dans le débat philosophique et politique. Il existait déjà en français, aussi bien avec « genre humain » (le neutre, l'universel de notre espèce) qu'avec 'genre grammatical' (en français le deux du féminin et du masculin, et le trois avec le genre neutre dans d'autres langues). Il existait donc comme totalité abstraite d'un côté, et comme partition concrète d'un autre côté. Il vient désormais s'installer sur l'estrade académique, adoubé comme concept. [...] Ici, [...] le genre permet de croiser le neutre et la dualité ; le un et le deux, l'être sexué en général et les deux sexes en particulier. Vrai et vaste programme. Comme concept, le genre est donc à la fois une proposition philosophique (penser le sexe et les sexes), et l'outil, le moyen de mettre en œuvre cette proposition (rendre visible, donner à voir).⁷⁸

Le genre fait alors concurrence au sexe, ou plutôt recouvre des aires différentes du réel, qui parfois se chevauchent et se confondent. Il constitue un outil linguistique et philosophique qui redéfinit la valeur de la polarité féminin/masculin : au lieu d'en faire une polarité basée sur des différences biologiques, on décide de se fonder sur des distinctions sociales, politiques et économiques. Ainsi le cas marginal de Sophia Burset dans *Orange is the New Black* se place aisément sur cette nouvelle polarité : bien qu'elle ne soit pas née avec des caractères sexuels féminins, Sophia a construit son identité sociale, économique et politique en tant que femme, et obtient même la reconnaissance légale de son choix en étant emprisonnée à Litchfield, établissement exclusivement féminin. Dès 1986, l'historienne américaine Joann Wallach Scott

⁷⁷ Judith Butler. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, op.cit., p. ix.

⁷⁸ Geneviève Fraisse. *Les Excès du genre. Concept, image, nudité*. Paris : Lignes, 2014, p. 9.

souligne l'utilité sociale et historique du concept de genre, en remarquant que la notion ne permet pas simplement d'effacer des catégories sexuelles et biologiques jugées obsolètes, mais également d'écarter l'idée d'une polarité exclusive qui séparerait strictement les sphères masculine et féminine :

'Gender' [...] is also used to suggest that information about women is necessarily information about men, that one implies the study of the other. This usage insists that the world of women is part of the world of men, created in and by it. This usage rejects the interpretive utility of the idea of separate spheres, maintaining that to study women in isolation perpetuates the fiction that one sphere, the experience of one sex, has little or nothing to do with the other. In addition, gender is also used to designate social relations between the sexes. Its use explicitly rejects biological explanations [...]. Instead, gender becomes a way of denoting 'cultural constructions' – the entirely social creation of ideas about appropriate roles for women and men. It is a way of referring to the exclusively social origins of the category imposed on the sexed body.⁷⁹

L'acception de construction sociale acquise contenue dans le terme « genre » rejette la dimension biologique en mettant en avant l'importance de considérer chaque pôle comme mouvant, et jamais séparé dans sa fabrication ou son acception de celui à qui il semble s'opposer si clairement dans les représentations biologiques. Denis Lévy fait remarquer qu'en anglais, la distinction des valeurs est déjà nette dans le langage et que les termes sont divisés entre genre et sexe.

[o]n remarque que les Anglo-Saxons disent girl et boy pour désigner les sexes naturels, et non woman et man, ce qui simplifie la distinction dans la langue entre sexe naturel et sexe 'construit'.⁸⁰

Tandis que la langue française dédouble et décolle l'identité genrée de l'identité sexuelle, en instaurant un écart entre les notions de sexe et de genre, l'anglais recouvre cet écart en assignant à chaque pôle des valeurs différentes. En s'appuyant sur ces propos, ainsi que sur les travaux de Simone de Beauvoir, de Joann Wallach Scott et de Geneviève Fraisse, il est possible de comprendre pourquoi l'élargissement de la valeur du terme « féminité » constitue un socle précieux pour notre étude : en effet, en écartant le féminin comme sexe, et donc comme donnée biologique susceptible de créer une hiérarchie entre les pôles, le genre envisage le féminin comme une

⁷⁹ Joan Wallach Scott. « Gender : A Useful Category of Historical Analysis ». *The American Historical Review*. Vol. 91, N.5, Décembre 1986, pp. 1053–1075, p. 1056.

⁸⁰ Denis Lévy. « Hollywood et l'androgynie ». Jacques Aumont (dir.). *La Différence des sexes est-elle visible ? Les Hommes et les femmes au cinéma, op.cit.*, pp. 70–82, p. 80.

construction sociale. L'ensemble du corpus peut être envisagé comme un milieu où se dégage et où se définit le féminin : l'espace de l'écran constitue alors le terrain où s'avance le féminin, le décor dans lequel il se construit et se qualifie. Cette acception du féminin comme genre permet non seulement d'envisager le féminin à l'aune de ses spécificités biologiques innées, mais également, et principalement, le caractère acquis de celles-ci, c'est-à-dire d'appréhender le féminin en tant que donnée sociale, économique et politique. L'apparition historique du mot « genre » semble même permettre de décrire des réalités différentes, qui transforment la façon dont nous concevons le féminin et le masculin. Tristan Garcia résume ce processus historique comme suit :

[l]'histoire est, grossièrement résumée, la suivante : la différence catégorielle entre homme et femme doit être fondée sur des savoirs exacts ; or, à mesure que les sciences disposent de données plus précises, le calque des genres laisse entrevoir une réalité plus nuancée. Les exceptions se multiplient, à l'approche de la 'ligne infranchissable', qui ne supporte pas d'hésitations, de double appartenance ni de cas intermédiaires. En lieu et place de principes hermétiquement séparés les uns des autres, on découvre des processus, qui sont susceptibles d'intensité variables : plutôt que de sexes, il est question de sexuation. L'esprit moderne apprend à considérer les appartenances sexuées comme des modulations plutôt que comme des divisions. C'est le royaume du continu, et non du discontinu. Les catégories survivent, sur le calque de nos représentations, mais elles ne valent plus que comme constructions historiques et culturelles, modelées par nos intérêts et nos désirs.⁸¹

La redéfinition de la valeur des termes « féminin » et « masculin » à l'aune du genre transforme ainsi la polarité elle-même. Au lieu de cloisonner les identités, c'est bien une continuité qui s'impose : la polarité ne se restreint plus aux deux pôles du féminin et du masculin mais accepte des entre-deux et des nuances, occasionnés par des « constructions historiques et culturelles », pour reprendre les mots de Garcia. Il est primordial pour notre étude d'apporter une attention particulière aux spécificités corporelles et biologiques du féminin sans toutefois enfermer le masculin et le féminin dans des catégories opposées, mais bien en soulignant leurs contours autant que la manière dont ils sont perméables l'un à l'autre.

⁸¹ Tristan Garcia. *Nous, op.cit.*, p. 144.

Perméabilité

Les travaux de Christine Delphy nous aideront à penser l'impossibilité d'une polarisation entre deux catégories fermées du féminin et du masculin. Bien que la recherche médicale ait prouvé l'absence de fondement biologique qui établirait une division binaire stricte entre les êtres, il semble qu'une dichotomie idéologique persiste. Delphy met en avant dans ses recherches la difficulté d'établir des catégories de sexe ou de genre sans produire de généralités réductrices :

plus on met l'accent sur une différence de groupe, – celle-ci ou une autre –, plus on considère tous les membres de ce groupe comme interchangeables. On réduit, ou on veut réduire neuf milliards d'individualités à deux seulement. Si ceci est particulièrement frappant dans le cas des sexes, qui ne sont que deux, c'est cependant vrai de toute identité de groupe.⁸²

L'opposition entre féminin et masculin selon Christine Delphy ne devrait plus être une division binaire mais constituer les pôles extrêmes d'un vaste spectre de rôles genrés et de sexualités, qui admettrait alors une grande diversité de cas singuliers. Cette nouvelle vision de la perméabilité des catégories permet de mettre au jour des similitudes dans les singularités, c'est-à-dire de détourner le féminin et le masculin en incluant tout ce qui entre ces deux pôles ne dépend ni vraiment de l'un, ni tout à fait de l'autre. Cette idée est soutenue par le mouvement du féminisme post-moderne, qui met en avant la singularité des êtres plutôt que la spécificité des identités de groupe. Françoise Collin explique à ce sujet que

Dans ce courant, le féminin, qualifié comme non-un, peut être le propre d'hommes comme de femmes : le féminin est une catégorie, et non la marque d'un des deux sexes, comme c'est le cas pour celles qu'on a nommées 'différencialistes' pour qui le féminin est le propre des seules femmes. D'un féminin des femmes, propre aux femmes, on passe ainsi à un féminin indifféremment assumé par les hommes et les femmes, ces catégories elles-mêmes se dissolvant plutôt que s'opposant. C'est ce qui sépare Irigaray des post-modernes qui viendront après elle : les positions se ressemblent quant à la définition du féminin mais non quant à la détermination des femmes et des hommes. Pour la première, il y a encore deux sexes, pour les suivant(e)s, il n'y a ni un ni deux sexes mais seulement de l'indécidable.⁸³

La catégorisation du féminin et du masculin est donc rendue obsolète, ou du moins questionnée, afin de mettre au jour la rigidité de ces termes. Le genre et le sexe

⁸² Christine Delphy. *L'Ennemi principal 2. Penser le genre*, op.cit., p. 12.

⁸³ Françoise Collin. *Le Différend des sexes*, op.cit., p. 57.

ne sont alors que des outils de construction d'identité, qui à leur tour se révèlent ne pas pouvoir, ni devoir, recouvrir la grande diversité de la singularité des êtres humains. Dans les séries à l'étude, cette perméabilité se traduit par une interchangeabilité des comportements de genre, et une inversion des images stéréotypiques féminines. Dans *This is England* par exemple, les rôles familiaux et genrés sont mis à mal, tournés en ridicule et repris à l'envi par les différents membres du groupe skinhead. Ainsi Lol et Woody échangent souvent le rôle de parent au foyer et celui de chef de famille, Lol étant celle qui pourvoit aux besoins des enfants, tandis que Woody s'occupe d'eux à la maison. L'ironie de ces échanges dans la série peut alors être lue comme un commentaire de la porosité des catégories genrées, jusqu'à dénoncer leur obsolescence. Il semble alors que les limites entre les pôles sont perméables, et que le masculin et le féminin ne peuvent être contenus dans un système binaire. Tristan Garcia met en lumière cette évolution historique :

[a]ssurément, ni le genre ni le sexe ne sont plus des principes classificatoires de fond, qui imposent des découpages absolus. De même que l'espèce a fait place à des processus de spéciation, le genre ou le sexe ont laissé place à des processus de gendérisation ou de sexuation. Il n'est plus possible de dire de façon tout à fait fondée 'nous les hommes' ou 'nous les femmes', puisque tout ce que nous trouvons au fond de nous, sous les masques des performances de genre, ce sont des intensités variables [...].⁸⁴

Le remplacement d'une polarité fondée sur la théorie, et souvent sur les images stéréotypées, par une polarité qui s'emploie à développer des nuances, s'opère alors afin de respecter la singularité des êtres. Plus que le développement d'identités sexuelles nouvelles, nous nous interrogerons ici sur ce que signifie « féminin » dans un contexte où les catégories sexuelles et genrées sont remises en cause. Selon Françoise Collin, ce tournant épistémologique implique que :

La vérité des sexes a cessé d'être identifiable. Elle ne relève ni du fait séculaire, ni d'une représentation qu'on en donnerait a priori, au nom de la théorie ou de l'utopie : la vérité des sexes n'est pas représentable. Mais elle est désormais en mouvement : elle est en action. La différence des sexes est devenue une praxis. Une praxis de l'irreprésentable. Rien n'est déjà dit que ce qui sera. Cela se dit, phrase par phrase, comme quand on parle.⁸⁵

⁸⁴ Tristan Garcia. *Nous, op.cit.*, p. 141.

⁸⁵ Françoise Collin. *Le Différend des sexes, op.cit.*, p. 59.

Nous pouvons alors considérer que la série se propose de représenter cet irreprésentable, en tant qu'elle est l'un des lieux de l'élaboration de cette praxis genrée. En effet, ce n'est pas « phrase par phrase » comme Françoise Collin le préconise, mais plan par plan, scène par scène, que la différence des sexes s'établit et que l'on peut tracer les contours du féminin. En ce sens, il faut être attentifs à la façon dont la série opère cette décomposition des catégories. Le féminin, en tant que pôle genré, ne peut pas être simplement délimité par son opposition au masculin, mais bien par sa porosité avec lui. Délimiter les contours du féminin à l'écran nous amène donc à envisager les zones de négociation et d'affrontement entre le masculin et le féminin. Bernard Aspe et Muriel Combes relèvent d'ailleurs le fait qu'à l'écran

[n]ous ne pourrions jamais séparer, jamais tracer une ligne nette, entre ce qui serait censé relever du singulier, et ce qui serait censé relever du général ou du type. Le singulier n'est jamais autre chose que l'inflexion du général ou du type, et le type n'est que la ligne qui n'existe pas sans ses inflexions.⁸⁶

Le féminin dans le médium sériel ne relève donc pas d'une catégorie aux bords distincts mais d'un ensemble d'inflexions locales du général. La féminité peut être comprise pour notre étude comme une catégorie diverse formée par la multiplicité de ses exemples locaux : au lieu de constituer une grille de lecture de la série, qui imposerait à la féminité, au féminin d'être un groupe (d'individus ou de caractéristiques) fixe correspondant à des critères établis, donc rigides, nous choisissons d'utiliser ces termes dans leur acception post-moderne. Ainsi, sur le spectre du genre, du sexe et des sexualités, nous étudions la diversité des personnages, des plans et des espaces qui semblent former la polarité féminine, en ce qu'elle se construit par et en relation avec la polarité masculine, mais également les zones perméables entre ces pôles, qui constituent autant de nuances indispensables à une cartographie globale du féminin. Loin de fermer nos catégories selon des considérations biologiques, nous mesurerons la différence entre masculin et féminin, mais également toutes les avancées pour dépasser cette différence et s'opposer au schème binaire des sexes, notamment en prouvant que la série est le lieu privilégié de ce dépassement. Et ceci tout d'abord car le médium sériel est décrit comme le lieu

⁸⁶ Bernard Aspe, Muriel Combes. « Transparitions/L'intime partagé ». Jacques Aumont (dir.). *La Différence des sexes est-elle visible ? Les Hommes et les femmes au cinéma, op.cit.*, pp. 16–36, p. 30

d'une androgynie, d'un flou ou d'une indistinction entre les rôles genrés et les sexes. Nous nous intéressons notamment à la féminité en tant qu'elle se constitue de traces inscrites à l'écran, comme le suggère Marie-Anne Guérin lorsqu'elle se réfère au genre :

des adhérences, des traces plus ou moins fortes sur une surface, l'écran, la pellicule. Terrain à la fois clos mais ample, ouvert sur le monde, nourri de cette coalescence du féminin et du masculin, espace androgyne, souvent sexiste, idolâtre des deux sexes et de leur inséparabilité.⁸⁷

L'androgynie du médium⁸⁸, de par sa capacité à faire endosser un comportement genré à n'importe quel personnage, sans égard pour son sexe, permet alors une circulation des postures, des paroles et des manières d'apparaître. Il est capable de présenter la multiplicité des positions intermédiaires dans le vaste spectre polarisé par le féminin et le masculin. La série semble pouvoir figurer à la fois l'impossibilité de se détacher, pour reprendre les propos de Jacques Aumont, de la « différence constitutive » des sexes ; et la nécessité de se départir du genre et de la catégorie afin de mettre en avant la singularité des personnages. Ces mouvements paradoxaux à l'écran sont selon Bernard Aspe et Muriel Combes ceux qui révèlent

l'autre en soi, part en chacun en excès sur son être sexué. La double polarité sexuée comme partage faisant écho à un être partagé en chacun, où se loge une part non fixée (intime en excès) source d'expérience, zone impersonnelle et commune [...].⁸⁹

Le développement des personnages, des espaces et des temps propres au genre, et pour notre étude, propres au féminin, informe l'espace de la série, le met en travail pour tendre vers l'une ou l'autre des polarités. Dans les séries du corpus, ce détournement se met en place grâce à des opérations narratives et esthétiques : les postures, les gestes et paroles adoptés par les personnages féminins permettent de dessiner, plan par plan,

⁸⁷ Marie-Anne Guérin. « Ladies & Gentlemen (lieux-dits, espaces riverains, le cinéma comme espace de rivalité et de non-réciprocité entre les sexes) ». Jacques Aumont (dir.). *La Différence des sexes est-elle visible ? Les Hommes et les femmes au cinéma*, *op.cit.*, pp. 38–54, p. 40.

⁸⁸ Le caractère androgyne du cinéma et des séries est également mis en lumière par Denis Lévy, bien qu'il se penche essentiellement sur l'androgynie qui définit les modes de réception : « Au fond, on pourrait avancer que le cinéma lui-même est un art androgyne, puisqu'on peut y passer alternativement du point de vue d'un homme à celui d'une femme. L'identification, ou la « projection » est indépendante du sexe du spectateur. Qu'on pense par exemple aux mélodrames de Douglas Sirk, ou aux *women pictures* en général, dont le spectateur, même masculin, s'identifie à l'héroïne – de même que les spectatrices des westerns ou des films de guerre se projettent dans la subjectivité des héros masculins », Denis Lévy. « Hollywood et l'androgynie », *op.cit.*, p. 76.

⁸⁹ Bernard Aspe, Muriel Combes. « Transpartitions/L'intime partagé », *op.cit.*, p. 25.

les contours du féminin. La polarité entre masculin et féminin s'établit par exemple dans *The Handmaid's Tale*, *Mad Men*, *Top of the Lake*, *Orange is the New Black*, *Black Mirror* et *This is England* par une répartition des espaces occupés, des postures empruntées ou défendues, ainsi que des paroles attribuées à chacun des personnages. Dans l'espace diégétique du médium, le féminin se distingue non pas en tant que catégorie mais bien comme un ensemble de singularités. Ainsi on ne peut pas établir dans notre étude un ensemble distinct de personnages qui revêtiront les mêmes postures, gestes et paroles à l'écran : dans *Mad Men*, bien que les personnages féminins soient tous les sujets d'une évolution personnelle, sociale et politique dans l'Amérique des années 1960, toutes n'opposent pas les mêmes réactions et les mêmes stratégies pour surmonter leur statut infra-politique dans les milieux du travail. Si Joan utilise ses charmes et son corps comme outils de négociation, Peggy tente de se conformer aux codes masculins pour mieux les subvertir. Tous les personnages féminins à l'écran habitent donc l'espace de l'écran d'une manière singulière, et diversifient plan par plan la cartographie du féminin et de ses postures.

Dans le corpus, cette mise en travail est indissociable d'un questionnement sur la définition des deux pôles genrés au sein de milieux politiques et sociaux distincts. Tristan Garcia, dans son étude des « calques », ou des différences constitutives de grilles herméneutiques d'interprétation du monde, démontre que la polarité genrée est aussi le produit d'environnements politiques spécifiques :

[p]lus les nous d'idées, c'est-à-dire les appartenances choisies, apparaissent comme des nous d'intérêt, c'est-à-dire transmis par la coutume, plus le groupe obéit à une structure autoritaire. Au contraire, le groupe est libéral si les intérêts sont traités comme des idées. C'est certainement le propre des sociétés occidentales du début du XXI^e siècle. En ce cas, même le genre n'est pas hérité ; dans telle société, il devient insupportable d'admettre que l'appartenance à un nous sexué soit d'intérêt et non d'idée. La liberté ou l'émancipation sont fortement associées à la valorisation des nous d'idées : non seulement la foi, l'appartenance politique s'apparentent à des croyances, mais le genre peut le devenir aussi bien.⁹⁰

En ce sens, il faudra considérer la façon dont les séries du corpus interrogent le féminin en tant que concept social mais également politique : en effet, la catégorie de genre est toujours soumise aux fluctuations politiques qui caractérisent les sociétés

⁹⁰ Tristan Garcia. *Nous*, *op.cit.*, p. 64.

présentées dans les univers fictionnels à l'étude. Que ce soit au travers d'une narration historique qui retrace l'évolution du féminin dans *Mad Men*, grâce à l'élaboration de milieux hostiles où le féminin est contraint (*Orange is The New Black*, *This Is England*, *Top of the Lake*), ou encore par l'exploration d'univers dystopiques, comme dans *Black Mirror* ou *The Handmaid's Tale*, le médium sériel s'attache à détourner le féminin. Ainsi, si les catégories genrées sont soumises aux changements politiques, nous prêtons une attention toute particulière aux limites et aux territoires du féminin, en tant que produits des changements de nature politique dans la plupart des œuvres. Serge Tisseron met l'accent sur l'influence historique des gouvernements européens sur l'élaboration des polarités genrées :

[l]es stéréotypes de la masculinité et de la féminité sont une invention récente, précisément du XVIII^e siècle. C'est à ce moment-là que les rôles féminins et masculins ont commencé à se mettre en place sous l'effet de la révolution industrielle qui a organisé la division des tâches. Les divers régimes politiques européens partageaient alors le même sentiment, que l'on pourrait résumer par la phrase suivante : 'Plus la femme est féminine, plus l'homme est viril... et mieux l'Etat et la société se portent'.⁹¹

Il nous faut envisager le féminin comme le produit d'une certaine conjoncture politique, c'est-à-dire comme le fruit d'un statut légal, économique et politique établi dans une société donnée. Ce statut ne sera pas nécessairement en adéquation avec la définition établie par les personnages eux-mêmes. C'est notamment dans ces écarts que le médium viendra s'insérer et mettre en lumière les tensions qui entourent les identités de genre. Ces écarts mêmes dans le concept du genre ont été repérés par Mona Chollet, qui souligne l'existence de spécificités corporelles et culturelles féminines, malgré une volonté de décroisement opérée par l'utilisation du concept de genre. Chollet attire l'attention sur ce paradoxe dans son étude des rôles féminins :

[d]e génération en génération, les femmes se sont en effet constitué bien malgré elles une culture partagée, officieuse, illégitime. Certains objets de préoccupation leur ont été assignés par l'ordre social ou ont été portés à leur attention par leur condition de dominées. [...] Précisons qu'il s'agit bien d'une culture et qu'il n'y a aucun déterminisme biologique ; c'est-à-dire que de nombreuses femmes n'y adhèrent pas et que de nombreux hommes en partagent certains traits, sans forcément les identifier comme 'féminins'.⁹²

⁹¹ Serge Tisseron. *L'Intimité surexposée*. Paris : Ramsay, 2001, p. 130.

⁹² Mona Chollet. *Beauté fatale. Les Nouveaux Visages d'une aliénation féminine*. Paris: La Découverte, 2015 [2012], pp. 56–57.

Le genre féminin lui-même constitue encore un cloisonnement qui résulte selon Chollet d'une inégalité acquise : dans le corpus, il faut alors prêter attention à ce qui contraint et conditionne le féminin, autant politiquement qu'esthétiquement. Nous interrogeons le genre féminin dans le médium sériel comme le produit d'une construction sociale et historique au sens où l'entend Joan Wallach Scott⁹³, en explorant les traces et les conséquences du conditionnement culturel du genre féminin. Il n'est donc pas paradoxal pour ce travail de s'attacher à étudier à la fois ce qui fait du féminin et du masculin des pôles poreux, qui tendent à se confondre à l'écran et à recouvrir une variété de singularités, tout en soulignant que les caractéristiques qui permettent de décrire, voire de définir le féminin, sont pour la plupart des spécificités héritées d'un découpage biologique, politique et social binaire, que la série cherche à dépasser.

L'affrontement entre les identités politiques et sociales, entre la conviction personnelle et l'obligation légale, entre la féminité collective et l'identité féminine singulière, créent dans les séries à l'étude des espaces de négociation. Or, nous avançons ici que le médium sériel est en lui-même un espace de négociation. En tant qu'espace visuel, l'écran met au jour des postures du féminin qui sont le produit de conjonctures politiques données, c'est-à-dire d'un cadre de création et de production spécifiques. Mais il est également le vecteur de nouvelles images, au sens où le médium esthétique est producteur d'images inédites retransmises à grande échelle. Partant, nous considérons la série comme point nodal entre l'esthétique et le politique : elle se fait le reflet d'acceptions politiques et sociales du féminin, mais prend également sur elle de questionner ces mêmes acceptions, voire d'en créer d'autres.

⁹³ Joan Wallach Scott. « Gender : A Useful Category of Historical Analysis ». *The American Historical Review*, Vol. 91, N.5, Décembre 1986, pp. 1053–1075, p. 1056. C'est aussi ce qu'effectue Camille Froidevaux-Metterie lorsqu'elle décrit le féminin stéréotypique comme étant toujours le produit d'une cristallisation et d'une projection d'idéaux : « La féminité n'est pas un concept, elle relève du champ des représentations, renvoyant à un ensemble d'images, de symboles et de signes destinés à servir de modèles. C'est ce doux mélange de dévouement maternel, de dépendance matérielle et de disponibilité sexuelle que l'on présente comme un absolu. Parler de féminité donc, c'est projeter un idéal sur la réalité et évaluer cette même réalité à l'aune de ses dérogations à l'idéal. La démarche est essentialiste, il s'agit de circonscrire, une fois pour toutes, un ensemble de critères propres à caractériser une femme », Camille Froidevaux-Metterie. *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime, op.cit.*, p. 80.

B. Définir le féminin : dissidence par l'intime

Cette acception politique du féminin mène vers une analyse extensive de l'espace politique et de l'espace public dans la série : les milieux du travail, tant dans *Top of the Lake* que dans *The Handmaid's Tale* ou *Mad Men* sont le théâtre d'asymétries genrées, tandis que l'espace de la ville dans *This Is England*, du lieu communautaire dans *Orange is the New Black*, voire à plus petite échelle celui de la rue dans *The Handmaid's Tale*, relaient dans leur géographie même les tensions entre féminin et masculin. Pourtant, nous ne pouvons circonscrire notre étude à l'espace public, le féminin et le masculin ne s'arrêtant pas à la porte du lieu de travail, sans continuer à qualifier les échanges et relations intimes. Définir le féminin implique donc de s'intéresser à la manière dont il se déploie à l'écran, autant dans l'espace public que dans l'espace intime, puisque la caméra ignore ces frontières immatérielles. Nous nous trouvons alors en face de plusieurs paradoxes, qui semblent réduire l'intime à une dimension incommunicable, voire à le confondre avec le privé, faisant ainsi du terme un antonyme naturel du politique. Il nous appartient de prouver qu'il n'en est rien, et que l'intime, au travers de ses différentes acceptions, désigne moins une intériorité cachée qu'un lien partageable. Nous tenterons ici de prouver que c'est ce lien singulier de l'intime qui permet dans la série de définir les contours du féminin comme de figurer la porosité des identités genrées, en tant que ce lien peut figurer une contestation de l'ordre établi.

Labilité de l'intime

Si l'on s'intéresse aux évolutions lexicales du terme, il est aisé de se rendre compte que la définition de l'intime a grandement évolué au cours des siècles. Dans son étude lexicographique sur l'intime⁹⁴, Véronique Montémont note que « la notion renvoie, étymologiquement [...], à la dimension la plus intérieure de l'expérience

⁹⁴ Son étude se base sur la racine étymologique du mot latin *intimus*, superlatif d'*interior*.

humaine, et dans une certaine mesure, à la moins communicable »⁹⁵. Dans le corpus, cela se traduit par la présence récurrente de temps et d'espaces personnels, qui semblent appartenir à un seul personnage. Ces lieux sont majoritairement décrits comme des espaces assiégés, toujours exposés au danger d'une intrusion extérieure. Ainsi la chambre des personnages de « 15 Million Merits » (*Black Mirror*, 1.02) est le théâtre d'une négociation constante de l'intime. Les personnages doivent en effet payer afin de ne pas être soumis aux publicités constantes qui recouvrent les murs, pour conserver le privilège du temps et de l'espace intimes, c'est-à-dire le temps d'une relation de soi à soi. La dimension invisible et incommunicable de l'intériorité intime en fait ainsi un terrain bien souvent mis en danger dans les séries du corpus.

Pourtant, on note que « cet adjectif désigne au départ un élément extérieur à la personne, puisqu'il est utilisé pour décrire une relation de proximité amicale particulièrement marquée »⁹⁶. L'utilisation lexicale première du terme ne semble pas désigner un concept incommunicable, mais bien une relation où cette même intériorité se double d'une capacité de transitivité élective : chaque être peut choisir de partager ses sentiments intimes avec des êtres proches. Michaël Foessel note que :

si l'intime est peut-être invisible, il n'en est pas moins éclairé d'une lumière particulière émise par un autre. En d'autres termes, il s'agit d'un concept relationnel, ce qui le distingue de l'idée d'intériorité. [...] L'intime conserve cette dimension dialogique : nos sentiments 'intérieurs' sont des rapports avec les autres et non les propriétés d'un Moi solitaire.⁹⁷

La définition de l'intime ne peut donc pas se limiter à la simple intériorité personnelle de chaque être. Elle doit être élargie pour inclure la possibilité d'un partage, d'un échange, même si celui-ci est électif et s'étend à un nombre restreint de personnes. La qualité d'ami « intime » par exemple ne peut pas être donnée à tous, et désigne une relation particulièrement intense, un lien singulièrement étroit entre deux êtres. La dimension dialogique présentée par Michaël Foessel se double souvent d'une nécessité

⁹⁵ Véronique Montémont. « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) ». Anne Coudreuse, Françoise Simonet-Tenant (dirs.). *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*. Paris : L'Harmattan, 2009, pp. 15-38, p. 15.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁷ Michaël Foessel. *La Privation de l'intime. Mises en scènes politiques des sentiments*, *op.cit.*, p. 13.

de partage du lien intime, c'est ce que Jacques Lacan avance lorsqu'il évoque « une place que nous pouvons désigner du terme d'extimité, conjoignant l'intime à la radicale extériorité »⁹⁸. On retrouve sous ce terme l'idée d'un passage du plus intérieur au plus extérieur. Serge Tisseron reprend les termes de Lacan et les théorise dans le cadre de l'expérience télévisuelle :

[j]e propose d'appeler 'extimité' le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. [...] Elle consiste dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur. [...] Si les gens veulent extérioriser certains éléments de leur vie, c'est pour mieux se les approprier, dans un second temps, en les intériorisant sur un autre mode grâce aux réactions qu'ils suscitent chez leurs proches. Le désir d'extimité est en fait au service de la création d'une intimité plus riche.⁹⁹

Il semble que la notion même d'extimité, c'est-à-dire du besoin commun à tous de partager à propos de son intériorité, légitime l'acception relationnelle de l'intime. Le désir d'extimité habite de nombreux personnages du corpus, qui témoignent alors d'un besoin d'accéder à l'intime. Dans *This Is England*, c'est par exemple ce qui pousse Trev à avouer l'agression sexuelle qu'elle a subie à Lol¹⁰⁰ : faire face à ses expériences implique pour elle de les partager avec une personne intime. Le déploiement de cet aspect relationnel de l'intime trouve un témoin privilégié dans le développement de certaines formes artistiques spécifiques :

[c]'est dans les correspondances, comme dans les journaux intimes – mais ils sont encore rares au début du XIX^e siècle – qu'on perçoit le mieux les frémissements de ces tropismes intimistes. Le choix de la lettre comme médium privilégié de cette vie intérieure logiquement destinée à rester secrète signale assez que, pour exister, l'intime a besoin d'un minimum de théâtralité, aussi confidentielle soit-elle.¹⁰¹

Ainsi, l'évolution historique du terme a accompagné l'évolution des pratiques et des arts pour ouvrir la possibilité d'une transivité. La centralité de l'écrit dans l'expérience intime trouve une illustration dans *The Handmaid's Tale*, lorsque June récupère via un réseau de résistants une pile de lettres écrites par d'autres *handmaids* qui, dans une situation similaire à la sienne, ont décidé d'écrire pour témoigner de leur expérience

⁹⁸ Jacques Lacan. *Le Séminaire (livre XVI). D'un Autre à l'autre*. Paris : Seuil, 2006 [1969], p. 249.

⁹⁹ Serge Tisseron. *L'Intimité surexposée, op.cit.*, p. 52-53.

¹⁰⁰ *This Is England '86*, 1.04.

¹⁰¹ Brigitte et José Luis-Díaz. « Le Siècle de l'intime ». Anne Coudreuse, Françoise Simonet-Tenant (dir.). *Pour une histoire de l'intime et de ses variations, op.cit.*, pp. 117-146, p. 121.

(1.10). Au-delà de la simple notion de témoignage, qui confère à ces écrits une importance politique, nous émettons l'hypothèse que c'est l'activité même d'écrire qui fait vivre ces femmes, et qui semble primordiale à leur survie intime. Cette transitivité, qu'on la nomme désir d'extimité ou simplement partage, tend à montrer que l'intime est avant tout une notion communicable, à l'inverse de ce que sa signification étymologique laisse à penser. Pourtant, le terme rejoint au XVIII^e siècle son acception originale, et se rapproche alors de la dimension individuelle, personnelle du terme, comme en témoignent les travaux de Véronique Montémont :

[l]e XVIII^e siècle constitue une sorte de transition sémantique : tout en maintenant au premier plan la problématique relationnelle, les lexicographes introduisent discrètement l'idée d'une intériorité du sujet et de sa conscience. Cet élément nouveau amorce un virage sémantique majeur, qui va ramener le terme à son acception étymologique. [...] Peu à peu, l'idée de l'intériorité psychologique se ménage une place dans les dictionnaires [...]. [Cela marque] le déplacement définitif du concept vers des notions liées à la perception, au ressenti, aux affects, et de fait polarisées sur le sujet percevant. D'une certaine manière, est intime ce que je ressens comme tel.¹⁰²

Nous identifions ce tournant sémantique comme l'élément fondateur qui permet au médium sériel de figurer l'intime comme un territoire assiégé¹⁰³. Puisqu'il constitue non seulement un lien mais également un sentiment personnel, l'intime est soumis à de multiples menaces. Dans *Orange is the New Black*, c'est la possibilité même du féminin qui est remise en question lorsque les détenues perdent leur territoire intime : la vie en communauté les force à partager les espaces de repos et ceux de la toilette, c'est-à-dire l'ensemble de leurs espaces intimes, tandis que la précarité de la vie carcérale ne leur permet plus de s'affirmer en tant que femmes. La figuration de l'intime comme territoire assiégé dans le médium sériel est associée à une thématique propre à l'intime féminin, qui est celle du corps. Cette problématique est singulièrement récente, et nous suivons à nouveau les travaux lexicographiques de Véronique Montémont :

¹⁰² Véronique Montémont. « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) », *op.cit.*, pp. 18-19.

¹⁰³ Nous empruntons l'idée d'un territoire de l'intime à Véronique Montémont, dans son résumé des fluctuations lexicales du terme : « On peut repérer un premier déplacement latéral, qui recentre l'intimité du relationnel vers l'individu, puis un mouvement d'expansion, qui accroît le territoire de l'intime et le fixe comme un périmètre protégé, mais partageable ». *Ibid.*, p. 37.

au XX^e siècle, l'intime devient donc, en quelque sorte, l'espace d'expression d'une extériorisation limitée et (s)élective, de l'intériorité. Cette opération peut s'accomplir dans la privauté du journal, du couple, de la maison ; la qualité d'intime en vient ainsi à désigner un périmètre autour de soi et ce que l'on considère comme relevant de soi, y compris au sens physique.¹⁰⁴

Le territoire intime peut donc se faire territoire corporel : il désigne dans son acception la plus contemporaine un espace à soi et autour de soi, qui comprend le corps, c'est-à-dire l'espace le plus personnel que chaque être puisse posséder. Les séries à l'étude attachent une importance certaine à la corporalité, qui est parfois au centre de l'esthétique du médium. *The Handmaid's Tale* exemplifie la dépossession du corps subie par les *handmaids*. Les femmes stériles se voient retirer la souveraineté sur leur corps, et leur sexualité est mise au service de la procréation des familles dirigeantes de Gilead, auxquelles elles sont assignées. Si le corps est le périmètre le plus central de l'intime, il est aussi un territoire soumis à l'asymétrie entre le masculin et le féminin. C'est en effet toujours le corps féminin qui est soumis, monnayé, marchandé dans les séries à l'étude. De *Black Mirror* à *This Is England*¹⁰⁵, la vulnérabilité du corps féminin est démontrée par l'ascendant que les personnages masculins prennent sur leurs homologues féminins. Il est primordial pour notre étude de souligner cette vulnérabilité de l'intime corporel des femmes et d'observer comment ces territoires sont réappropriés et regagnés par les personnages féminins.

Les problématiques corporelles de l'intime ne sont néanmoins pas contenues, tant s'en faut, dans les oppositions entre masculin et féminin. L'intimité corporelle est aussi menacée par nombre d'autres processus, comme l'absence d'espace corporel suffisant – dont *Orange is the New Black* explore l'importance dans le milieu carcéral – la grossesse, ou encore le vieillissement. *Black Mirror* met notamment en scène dans « San Junipero » (3.04) le dilemme dystopique des personnages : faire face à la décrépitude des corps tout en maintenant une vie intime riche, bien que simulée. « San Junipero », communauté virtuelle, accueille les « âmes » de personnes mourantes ou

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁵ Nous faisons ici référence principalement à l'épisode « 15 Million Merits » (*Black Mirror*, 1.02) où le personnage féminin principal, Abi, se voit proposer une carrière d'actrice pornographique plutôt que de chanteuse par le jury d'une émission télévisée, reconverti en conseiller d'orientation inflexible. *This Is England* s'attèle à la vulnérabilité du corps féminin dans les quelques épisodes où Lol et Trev subissent les agressions sexuelles du père de cette dernière, menant à de nombreux arcs narratifs inattendus et nés de cet événement.

décédées, leur permettant de vivre infiniment dans un espace préservé de tout danger, même du vieillissement. L'attachement à l'intériorité, et la possibilité de continuer à vivre une vie telle qu'on se ressent être – les idéaux de jeunesse physique et mentale sont omniprésents dans l'épisode – détachent alors l'intime de la corporalité, en donnant aux sentiments intérieurs un moyen technologique de perdurer. Cet épisode met en avant les mutations lexicales de l'intime : si le terme désigne l'intériorité d'une personne, cette dimension intérieure est toutefois partageable par certains personnages de la fiction. L'adjectif « intime » caractérise le plus souvent un lien, un rapport de soi à l'autre, et ne peut s'exprimer sans ce rapport. Pourtant, les usages modernes semblent revenir à la racine étymologique du concept, mettant alors en avant l'intériorité psychologique des êtres. L'intime peut alors être perçu comme un territoire à préserver de tous. Il apparaît comme un terme essentiel à la définition du féminin puisque ce premier est assimilé dans son acception contemporaine à l'espace du corps comme territoire personnel. Or, l'ensemble des séries du corpus font du corps le premier espace grâce auquel les personnages se situent sur la polarité genrée.

L'intime : un antonyme du privé ?

L'acception de l'intime comme territoire dans la définition du féminin semble trop nous rapprocher d'une confusion entre l'intime et le privé : l'intime se limiterait alors à un territoire clos ou une propriété expropriable. En effet, si nous ne rejetons pas pour cette étude la corporalité des personnages comme fondement indéniable de la sphère intime, il nous faut néanmoins faire la distinction entre ce qui est intime et ce qui est privé¹⁰⁶. Nous tenterons ici de prouver que si le privé nous permet de définir les contours matériels du féminin, et donc d'en tracer les limites à l'écran, l'intime conduit dans le médium à questionner la dichotomie genrée, voire à la dépasser. Si les contours du féminin sont soumis à des fluctuations politiques, l'intime est encore plus susceptible de se voir modifié au gré des évolutions historiques, puisqu'il possède une dimension politique essentielle. La labilité du terme est le trait même qui permet à

¹⁰⁶ « Ce que l'on considère comme relevant de soi », selon les termes de Véronique Montémont.

l'intime de se constituer en tant que moyen privilégié d'établir à l'écran la porosité des frontières entre masculin et féminin. Centre de gravité de la définition des contours du féminin, l'intime ouvre également des temps, des lieux et des postures pour la dépasser.

L'intime a souvent été assimilé au secret – une définition en adéquation avec son origine étymologique. Il a longtemps été considéré à l'aune d'un ancien découpage public/privé, et se superposait au privé, en se confondant avec ce dernier. Dans l'idéal de société démocratique décrit par Serge Tisseron, les deux termes semblent d'ailleurs interchangeables :

[l]e droit à l'intimité est également essentiel à la constitution d'une organisation sociale démocratique. Toutes les sociétés préoccupées de liberté garantissent d'ailleurs officiellement la distinction entre vie publique et vie privée. Inversement, les sociétés totalitaires tentent de l'effacer. Les dictateurs essaient souvent de convaincre leur peuple que tout concerne l'Etat, aussi bien dans la vie intime que dans la vie publique.¹⁰⁷

Pourtant, il semble impossible d'assimiler l'intime et le privé, comme d'opposer le public et l'intime. Il s'agit moins ici de nier la nécessité politique et sociale du privé, soulignée par Serge Tisseron, que de le distinguer de la sphère de l'intime. Michaël Foessel s'emploie à établir cette distinction dans *La Privation de l'intime* :

[l]'identification de l'intime et du privé est abusive pour une raison simple. L'attribut 'privé' renvoie insensiblement à un sujet : la 'propriété'. La propriété privée désigne ce sur quoi l'individu a un droit d'exclusivité, mais qu'il peut néanmoins échanger ou aliéner dans des contrats. Elle n'est donc pas ce qui concerne l'individu dans sa singularité, mais ce qui le rend commensurable aux autres.¹⁰⁸

La portée de cette définition du privé apparaît décisive pour notre étude : est privé ce qui relève de l'individu, c'est-à-dire ce dont l'individu est maître ou possesseur. En ce sens le corps, les sentiments mais également les possessions matérielles relèvent du privé. Ces éléments jouent un rôle déterminant dans l'élaboration de l'identité individuelle, et donc dans l'élaboration de l'identité féminine. Pour Alain Ehrenberg, les éléments constitutifs du privé ont été le premier moteur de l'émergence de l'individualité :

¹⁰⁷ Serge Tisseron. *L'Intimité surexposée*, op.cit., p. 51.

¹⁰⁸ Michaël Foessel. *La Privation de l'intime. Mises en scène politiques des sentiments*, op.cit., p. 108.

pour les classes populaires, la possession personnelle d'objets a servi de support à l'espace naissant de l'individualité en privé et de moyen pour enrichir une esthétique toute nouvelle de l'existence, sortant du folklore et de la culture populaire traditionnelle. [...] L'augmentation physique de l'espace, les progrès de l'équipement ménager [...], puis l'arrivée de la télévision donnent une attraction nouvelle à l'espace privé et favorisent le réaménagement des relations en développant une sociabilité familiale neuve.¹⁰⁹

Les progrès de l'industrialisation et la possibilité nouvelle de posséder des objets autres que ceux indispensables à la survie semblent établir selon l'auteur le début d'une vision nouvelle de l'individu sur lui-même. Il faut pour notre étude s'intéresser à ce qui relève du privé, notamment au corps et aux objets, dans la mesure où ils jouent un rôle primordial dans l'élaboration de l'identité singulière des individus. C'est donc tout d'abord par l'entremise du privé que nous pouvons délimiter le féminin dans les séries du corpus. L'importance cruciale du vêtement par exemple, et son utilisation comme ressort d'émancipation sociale et politique, sont manifestes dans *Mad Men* tout comme dans *This Is England*. Le vêtement est une mise en visibilité du corps, il est une possession privée qui annonce un statut public. De même, dans *Orange is the New Black* ou *Black Mirror*, c'est la possession de certains objets qui détermine la féminité. Si Lacie ne vit son individualité qu'au travers du moniteur qui lui indique la note que ses pairs lui donnent (« Nosedive », *Black Mirror*, 3.01), c'est également l'objet qui semble réunir les femmes de la prison de Litchfield (*Orange is the New Black*) et faire perdurer la possibilité même de la féminité. Dans l'univers carcéral, la possession privée devient un luxe, et la possibilité de se distinguer en tant qu'être singulier, et surtout en tant qu'être féminin, est réglée sur la détention matérielle. Au seuil de la prison, les effets personnels sont retirés aux femmes. Le féminin se dégage donc à l'écran dans les quelques objets qui lui sont assimilés : les protections hygiéniques, les sous-vêtements que les détenues fabriquent clandestinement¹¹⁰, la coiffure, le maquillage sont autant de possessions qui déterminent la possibilité même du féminin dans la série. Il importe alors de considérer le privé comme la base de notre délimitation du féminin : le corps, le vêtement et les objets constituent un territoire d'expression de l'individualité féminine. En ce sens, le privé constitue l'espace d'expression du féminin qui peut être

¹⁰⁹ Alain Ehrenberg, *L'Individu incertain*. Paris : Calmann-Lévy, 1995, p. 85.

¹¹⁰ Cette trame narrative constitue l'une des intrigues centrales de la quatrième saison de la série.

assiégé : les objets peuvent être confisqués, les corps peuvent être soumis, violentés ou cachés, les vêtements peuvent être standardisés.

Le privé ne recouvre cependant pas la sphère intime, et s'en distancie d'autant plus que celle-ci ne peut être accaparée, ou assujettie. L'intime se distingue du privé selon deux modes différents : tout d'abord, il ne se confond pas avec le privé puisqu'il ne s'oppose pas au domaine public, selon la dualité public/privé. En outre, l'intime constitue en lui-même une force de résistance. Ces deux distinctions ne sauraient constituer un rejet de l'étude du privé dans l'élaboration du féminin à l'écran, mais expriment plutôt une nuance entre les réalités que les termes recouvrent. En effet, nous émettons l'hypothèse que le privé délimite les contours matériels du féminin tandis que l'intime les élargit, voire oppose une géographie alternative aux postures genrées. Nous constatons que le privé peut nous fournir des informations sur les possessions féminines, mais qu'une étude de ce premier ne pourrait nous donner qu'une définition matérielle du féminin, loin de la topographie des identités de genre que nous cherchons à mettre au jour. Du reste, le privé est soumis à l'incursion des autres, tant dans son acception corporelle que dans sa dimension matérielle. Il ne peut constituer l'ensemble de l'aire d'identification du féminin dans les séries du corpus. L'intime joue quant à lui un rôle déterminant dans notre étude du féminin car il recouvre l'espace d'intentionnalité du féminin : au-delà des possessions matérielles et corporelles, il désigne les postures, les paroles et les lieux qui relèvent du féminin, comme le précise Michaël Foessel :

[]le privé nous appartient tandis que l'intime nous concerne. Ici et là, ce ne sont ni les mêmes procédures, ni les mêmes critères de valeur, ni surtout les mêmes formes de subjectivation qui sont engagées.¹¹¹

Si l'intime concerne le féminin, c'est qu'il engage des procédures bien différentes de celle de possession mises en place dans le privé. L'intime ne s'oppose pas tant au privé qu'il en est la prolongation politique. Si les deux termes recouvrent des aires qui se chevauchent parfois dans le processus d'identification du féminin, l'intime désigne sa part immatérielle, ou plutôt inestimable. L'intime dit ainsi une autre présence au monde, qui ne s'effectue pas sur le mode matériel, mais plutôt, comme en

¹¹¹ Michaël Foessel. *La Privation de l'intime. Mises en scène politiques des sentiments*, op.cit., p. 111.

témoignent les différentes acceptions du terme, sur le mode relationnel. Dans cette mesure, il ne s'oppose pas au domaine public. Il n'engage pas d'acte de possession, mais bien des relations, du sujet féminin à lui-même, ou du sujet féminin à l'autre masculin, aux autres. L'importance de l'intime dans notre étude est d'autant plus primordiale qu'il met en exergue les manières d'apparaître du féminin à l'écran.

Le féminin politique : contestation par l'intime.

Nous avons posé que l'intime ne se superpose pas au privé puisqu'il ne recouvre pas les mêmes procédures, pour reprendre les termes de Foessel. Il semble important, dans un second temps, de creuser pour notre étude la différence entre l'intime et le privé, puisque le premier semble être la prolongation politique du second. Alain Ehrenberg explique que

[n]ombre de problèmes relevant de la sphère privée (l'avortement, le divorce, le viol) sont redéfinis comme des problèmes publics et entrent dans la sphère politique. [...] Ces mouvements ont inauguré une politisation du privé, prolongeant ainsi la valorisation du privé amorcée dans les années 60.¹¹²

L'entrée dans le domaine public des problèmes privés, auparavant cachés, est ce qui constitue la naissance politique de l'intime féminin. Pour cette étude, il faudra recourir à l'intime en tant qu'il constitue une des aires majeures où se qualifie le féminin, et ce de façon indéniable depuis que la recherche et les combats féministes l'ont institué comme tel. C'est en effet grâce à la dénonciation de l'asymétrie entre les identités genrées, notamment portée par les différents groupes féministes, que l'intime devient un sujet politique, et affirme plus avant sa différence avec le privé. Auparavant, et comme en témoignent les recherches de François Jullien sur « le non-déploiement grec de l'intime »¹¹³, la séparation nette entre privé et public assurait l'asymétrie politique entre hommes et femmes. Michaël Foessel souligne à ce propos que :

[l]e rejet de l'intime et du social hors de la sphère publique suppose que les questions ayant trait à la vie privée relèvent seulement de la liberté individuelle et ne sont nullement liées à l'état des institutions. Or, le statut des femmes et des esclaves dans la démocratie athénienne nous le rappelle : la pureté de

¹¹² Alain Ehrenberg. *L'Individu incertain*, *op.cit.*, p. 91.

¹¹³ François Jullien. *De l'intime. Loin du bruyant Amour*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2013, p. 54.

l'espace public se paie d'un droit d'entrée exorbitant. Dans une telle économie de la manifestation publique, certaines revendications se voient reléguées à la sphère de l'intime, c'est-à-dire, concrètement, réduites au silence. [...] La minorité est, en effet, rarement un état de fait, elle est le plus souvent le résultat d'une exclusion.¹¹⁴

L'absence de considération politique de l'intime a donc été l'un des fondements de l'asymétrie entre hommes et femmes. Les problèmes soulevés par Ehrenberg concernent en particulier les femmes : le viol (y compris le viol conjugal), l'avortement et le divorce sont autant de problèmes relatifs à la dimension privée du féminin (en tant que les femmes sont maîtresses, c'est-à-dire en possession de leurs corps) et qui maintenaient une exclusion de celui-ci hors de l'espace public. Sans même aller jusqu'à évoquer ces drames personnels, Betty Friedan décrit dès 1963 comment la société américaine envisage la vie privée des femmes, et légitime leur absence totale de l'espace public :

[i]t has been popular in recent years to laugh at feminism as one of history's dirty jokes: [...] in battling for women's freedom to participate in the major work and decisions of society as the equals of men, they denied their very nature as women, which fulfills itself only through sexual passivity, acceptance of male domination, and nurturing motherhood.¹¹⁵

La vie intime de la femme est résumée selon ceux à qui s'oppose Friedan à la maternité et à l'entretien des bonnes relations familiales. C'est cette vision biaisée du féminin et notamment de l'intime féminin qui encourage alors le maintien d'une asymétrie entre masculin et féminin. Le combat féministe pour l'égalité politique, économique et sociale entre hommes et femmes se joue dans cet espace, qui semble être le terrain d'une domination de laquelle Betty Friedan appelle à se libérer. Il est intéressant de constater que Friedan note un changement radical au cours des années 1960¹¹⁶ dans la perception du féminin aux Etats-Unis. La décennie est le théâtre d'une reconnaissance nouvelle de la sphère intime comme lieu d'asymétrie genrée. 1960 est l'exact moment où la première saison de *Mad Men* commence : c'est cette décennie

¹¹⁴ Michaël Foessel. *La Privation de l'intime. Mises en scène politiques des sentiments*, op.cit., p. 36.

¹¹⁵ Betty Friedan. *The Feminine Mystique*. New York : W.W. Newton & Company, 1983 [1963], p. 80.

¹¹⁶ Elle va même jusqu'à donner l'année 1960 comme point de départ d'un nouveau questionnement autour de la condition du féminin : « In 1960, the problem that has no name burst like a boil through the image of the happy American housewife ». *Ibid.*, p. 22.

charnière dans l'apparition de l'intime sur la scène politique, qui est choisie comme toile de fond pour l'intégration des femmes dans les milieux du travail américains. Cette période fait donc de l'intime un enjeu primordial des luttes féministes et féminines.

Ce repérage de la disparité politique entre masculin et féminin, dont Christine Delphy et Tristan Garcia ont fait la démonstration, lie donc étroitement le féminin à l'intime. Michaël Foessel note l'importance cruciale de cette notion pour toute étude du féminin :

[p]our arracher le droit de s'avancer sur la scène publique (ne serait-ce que voter), les femmes ont d'abord dû imposer une transformation dans la sphère intime. Celle-ci a pu devenir l'objet d'une égalisation – qui est loin d'être achevée – dans les relations de couple. Il a donc fallu que la modernité impose l'idée selon laquelle la vie personnelle est un 'projet ouvert' et non un destin codifié, pour que les hommes et les femmes acquièrent, au moins formellement, le statut de partenaires égaux.¹¹⁷

Si les termes « intime » et « privé » semblaient interchangeable¹¹⁸, ils ne le sont dès lors plus pour l'étude du féminin. Tandis que le privé peut être assiégé et menacé, l'intime s'érige comme lieu de résistance. Camille Froidevaux-Metterie identifie différents moments politiques du féminisme : la bataille du vote, la bataille du travail, et un mouvement plus récent qui a trait à l'intime. La théorie féministe de ces dernières décennies s'est attachée à rendre visible la sphère intime comme celle d'un combat politique qui reste toujours à mener. Selon elle :

ce que nous avons alors compris, c'est que la dynamique de libération initiée par le féminisme s'était arrêtée au seuil de l'intime. [...] Ce que les femmes ont alors décidé de dire, c'est que le temps était venu de considérer le plus intime de leurs existences et de réclamer, à ce sujet comme pour tous les autres, la liberté et l'égalité qui forment le cœur du projet féministe.¹¹⁹

En tant que cœur du projet féministe contemporain, l'intime recouvre toujours bien une sphère personnelle, mais les obstacles que l'on y rencontre et les conditions dont on y fait l'expérience sont partageables. C'est le partage d'intérêts qui unit celles et

¹¹⁷ Michaël Foessel. *La Privation de l'intime. Mises en scène politiques des sentiments*, op.cit., p. 39.

¹¹⁸ Comme nous pouvons le remarquer dans les travaux de Serge Tisseron ou parfois chez Alain Ehrenberg.

¹¹⁹ Camille Froidevaux-Metterie. *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime*, op.cit., p. 15.

ceux qui contestent l'asymétrie politique et sociale des genres. La dimension partageable de l'intime était déjà soulignée par les travaux lexicographiques de Véronique Montémont :

[o]n peut repérer un premier déplacement latéral, qui recentre l'intimité du relationnel vers l'individu, puis un mouvement d'expansion, qui accroît le territoire de l'intime et le fixe comme un périmètre protégé, mais partageable.
120

Il faut garder à l'esprit cette particularité établie en amont, afin de prouver que l'intime est peut-être le ressort même qui permet de montrer la porosité du féminin et du masculin, et de dépasser cette dualité dans le médium. La forme sérielle et l'espace de l'écran instaurent en effet des périmètres partageables, notamment au travers des relations intimes, qui dépassent la simple acception de territoire acquis aux personnages masculins ou féminins. Si l'intime ne s'oppose pas au public, à l'inverse du privé, il ouvre la voie à d'autres manières pour le féminin de s'avancer à l'écran. La relation intime, l'espace d'intentionnalité partagé et la reconnaissance politique de l'intime offrent aux personnages féminins la possibilité de contester la dualité genrée. Michaël Foessel montre que l'intime se constitue comme puissance de contestation :

[l]e monde moderne n'a pas inventé l'intime, mais sa possibilité, c'est-à-dire les conditions qui permettent son institution. En consacrant le droit des individus à nouer des liens hors de la tradition, et en obligeant l'Etat à reconnaître la validité de ces liens, la modernité installe l'intime hors de la compétence sociale. Par là, elle lui confère une fonction critique : une protestation peut désormais être élevée au nom de l'intime chaque fois que des individus perçoivent une mesure législative ou une évolution sociale comme une atteinte à l'authenticité de leurs relations. Il est question ici d'une liberté d'un genre particulier qui ne se confond pas avec celle de l'individu isolé. Elle désigne plutôt une 'liberté des liens' : celle d'entrer dans des rapports dont on accepte qu'ils puissent nous transformer.¹²¹

C'est cette même liberté de liens qui ouvre la possibilité de nouveaux rapports entre les gens et entre les genres. En ce sens, l'intime est ce qui permet le décloisonnement des catégories du genre en ouvrant de nouvelles possibilités dans le médium. Le partage des postures, des paroles, des lieux et des temps intimes est le lieu même d'une porosité entre les identités genrées. Cette porosité, bien qu'elle ne soit

¹²⁰ Véronique Montémont. « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) », *op.cit.*, p. 37.

¹²¹ Michaël Foessel. *La Privation de l'intime. Mises en scènes politiques des sentiments*, *op.cit.*, p. 107.

pas toujours perçue comme telle, est une contestation des postures établies. François Jullien considère la force de dissidence du geste et de la parole intimes :

[l]un comme l'autre, parole, regard ou geste, voici donc qu'ils ouvrent une déviation par rapport à leur fonctionnalité établie et la détournent ; et c'est cette dissidence à l'égard de l'ordinaire, cet écart vis à vis du banal, qui les replie en dedans partagé : perçant d'un être à l'autre comme un tunnel ou les couvrant l'un et l'autre sous un même abri.¹²²

En ouvrant la possibilité d'une dissidence, le geste, la parole intime, ou tout espace d'intentionnalité partagé par les personnages de la série viennent remettre en cause l'ordre établi entre le masculin et le féminin. Il apparaît que la création de nouveaux liens intimes, de nouvelles postures, établies contre les postures traditionnelles, rend possible la contestation du partage entre féminin et masculin à l'écran. La série obtient grâce à l'intime une puissance de dissidence à l'égard des stéréotypes genrés. On voit dans les séries du corpus émerger des postures, des gestes et des paroles intimes et anormales, c'est-à-dire s'éloignant de la norme imposée¹²³.

L'intime s'institue donc comme une puissance de contestation mais également comme le moteur de postures et de relations nouvelles. En remettant en cause les stéréotypes ou les comportements prescrits, l'intime devient un espace où le personnage féminin peut explorer de nouvelles possibilités. Ces possibilités passent autant par des relations que par des gestes, des paroles, des lieux qui sont repris par le féminin, dans un effort de conquête ou de reconquête de l'espace de l'écran. Nous notons l'utilisation d'une terminologie voisine par Betty Friedan, qui présente le travail pionnier des féministes de la seconde vague, dont le principal travail a été d'instaurer l'intime comme un terrain éminemment politique pour le féminin, à l'instar de Carol

¹²² François Jullien. *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, *op.cit.*, p. 40.

¹²³ Michaël Foessel précise à ce sujet que « [c]omme nous l'avons déjà suggéré, une relation intime est une relation à l'intérieur de laquelle les règles sociales de la pudeur sont mises en suspens. La confiance que se manifestent des amants, ou même des amis, déplace les frontières de ce qui est acceptable et de ce qui ne l'est pas. Certes, elle n'abolit pas les frontières : elle substitue plutôt une certaine idée de la convenance aux règles de la bienséance ». Michaël Foessel. *La Privation de l'intime. Mises en scènes politiques des sentiments*, *op.cit.*, p. 114.

Hanisch, qui déclare dès 1970, « the personal is political »¹²⁴. Betty Friedan invoque la puissance de rébellion des femmes qui s'élèvent contre l'ordre établi afin d'ouvrir de nouvelles voies au féminin :

[the feminists' act] was an act of rebellion, a violent denial of the identity of women as it was then defined. It was the need for a new identity that led those passionate feminists to forge new trails for women. Some of those trails were unexpectedly rough, some were dead ends, and some may have been false, but the need for women to find new trails was real.¹²⁵

Certaines de ces nouvelles pistes que l'intime permet aux personnages féminins d'explorer sont des formes de réappropriation. Dans les séries du corpus, cela se caractérise par des gestes, des paroles, des postures ou des formes d'énonciation qui ont caractère d'événement. Le geste intime dans la relation sexuelle par exemple se teinte de rébellion lorsqu'il est effectué par les *handmaids* dans *The Handmaid's Tale*. Pour June, personnage principal de la série, il est le moyen de retrouver le contrôle de son corps et de son désir, qui lui ont été retirés par la théocratie de Gilead. Parfois, plus localement, il est possible de voir en quoi les rôles masculins et féminins se brouillent dans l'intime en observant les positions et les gestes des personnages à l'écran. Les frontières sont poreuses dans *Top of the Lake* par exemple, où Robin semble réinvestir des positions éminemment masculines dans la série¹²⁶.

Nous avons démontré en amont que le féminin dans le médium ne pouvait plus se limiter à des catégories biologiques, et qu'il semblait alors possible qu'il se construise plan par plan, et ce grâce au déploiement à l'écran de relations et de territoires intimes. Or, le partage des gestes et des postures dans les espaces d'intimité est le lieu même d'une porosité entre les identités genrées dans les séries du corpus.

¹²⁴ Carol Hanisch. « The Personal is Political ». Shulamith Firestone, Anne Koedt. *Notes From the Second Year: Women's Liberation*, 1970, document en ligne consulté le 10 août 2016, <https://www.rapereliefshelter.bc.ca/sites/default/files/imce/The%20Personal%20is%20Political.pdf>.

¹²⁵ Betty Friedan. *The Feminine Mystique*, *op. cit.*, p. 80.

¹²⁶ Nous pouvons ici mentionner à titre d'exemple le renversement qui s'opère entre Robin, personnage principal de la série, et son suspect Zanic, qu'elle suit jusque chez lui. Dans de nombreux plans de la séquence, la jeune femme adopte à l'écran la posture de l'agresseur, accentuée par des plans qui brouillent la silhouette de la jeune femme, effaçant toute indentification genrée possible (*Top of the Lake*, 1.02).

L'intime occasionne dans une certaine mesure la possibilité d'une interchangeabilité des postures genrées stéréotypiques dans le médium. François Jullien souligne dans son étude l'importance de l'intime comme fonds commun :

c'est ainsi qu'être intime, c'est partager un même espace intérieur – espace d'intentionnalité : de pensée, de rêve, de sentiment – sans qu'on se demande plus à qui ceux-ci appartiennent. On y évolue comme à partir d'un fonds commun que chacun des deux ravive, par une phrase, un geste, un regard, [...] mais sans se l'approprier – sans même y songer.¹²⁷

C'est à partir de cet espace partagé, de ce fonds auquel tous ont accès que peuvent s'établir des oscillations entre le féminin et le masculin. Loin d'occasionner ou d'encourager une dissymétrie à l'écran, cette interchangeabilité semble au contraire être le témoignage ultime des possibilités de l'intime : c'est en établissant des relations intimes, en faisant dissidence et donc en s'opposant à l'ordre genré établi que ce dernier peut être dépassé. Sans occasionner une véritable androgynie à l'écran, la série permet tout de même de tendre vers cet idéal, au sens où le théorise Serge Tisseron : « l'androgynie en tant que principe concerne la liberté de choisir sa sexualité, de remplir divers rôles sociaux, d'aller et venir entre masculinité et féminité »¹²⁸. On peut alors dire qu'au travers des relations et des gestes intimes à l'écran, qui ont caractère d'événement et font dissidence à l'égard des catégories traditionnelles, tous les personnages viennent puiser dans un fonds commun qui leur permet d'emprunter des postures tant féminines que masculines. En ce sens, nous nous attacherons à démontrer que le féminin dans les séries du corpus se construit plan par plan, et que sa proximité avec le masculin, par l'interchangeabilité des postures, le ramène souvent vers une forme d'androgynie ou d'indétermination à l'écran. Marie Anne-Guérin note à ce propos que l'espace de l'écran peut être envisagé « comme espace commun, celui de la mixité ou de l'androgynie, [c'] est un lieu [...] où la conversion, où l'oscillation,

¹²⁷ François Jullien. *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, *op.cit.*, p. 27.

¹²⁸ Serge Tisseron. *L'Intimité surexposée*, *op.cit.*, p. 139. L'auteur note également le caractère relativement récent de ces remises en questions du genre, et attire notre attention sur l'importance du modèle (star ou personnage fictionnel) dans la diffusion de l'androgynie : « La vogue de l'unisexe dans les années 1980, puis celle de l'androgynie dans les années 1990 (incarquée notamment par des chanteurs comme David Bowie, Boy George ou Michael Jackson) ont eu un effet libérateur sur les modèles ».

où le vacillement d'un sexe à l'autre est envisageable »¹²⁹. Le médium sériel semble alors le lieu propice pour la remise en question des identités genrées : l'asymétrie entre masculin et féminin est mise à mal par les gestes, les postures et les relations intimes à l'écran. Les nouvelles possibilités qui sont ouvertes par l'intime sont au confluent du politique et de l'esthétique, et instaurent de nouvelles postures féminines, qui se construisent par l'opération de la caméra dans les séries du corpus.

¹²⁹ Marie-Anne Guérin. « Ladies & Gentlemen (Lieux-dits, espaces riverains, le cinéma comme espace de rivalité et de non-réciprocité entre les sexes) », *op.cit.*, p. 45.

C. L'espace politique de l'écran : spécificités du médium sériel

Dans l'étude du féminin à l'écran, il faut également définir ce que peut la série télévisée pour une étude du féminin. En effet, en quoi le médium télévisuel est-il le plus apte à détailler les contours du féminin et à questionner les identités genrées ? Nous verrons dans un premier temps que la série est le médium démocratique par excellence, de par sa structure et sa très large diffusion, grâce à des stratégies de communication uniques, mais également grâce à sa technique. La série crée une pratique intime qui invite le spectateur à pénétrer un univers fictionnel spécifique. Ce déploiement de l'intime opéré par la structure de la série n'est qu'un premier niveau d'intimité mis en place par le médium : la structure des temps et des espaces de la série est également propice à l'exposition de territoires et de relations intimes, en tant qu'elle engage une subjectivation pour le spectateur. Ainsi, nous pouvons faire nôtres les propos de Bernard Aspe et Muriel Combes en remarquant que la série, à l'instar du film, « est aussi pour chacun un fragment de mémoire dépersonnalisée mais subjectivée »¹³⁰. L'accès au féminin dans la série est garanti par des modes de visionnage et un format qui prédisposent le spectateur au développement d'une pratique intime. Cet accès est de plus opéré par un déploiement particulier de l'intime à l'écran : les personnages féminins sont appréhendés selon une organisation spatiale et temporelle qui permet à la fois de souligner la dissymétrie genrée à l'écran mais également de la questionner. Du reste, certaines techniques de montage ou de cadrage se font emblèmes de l'intime dans la série et permettent d'instaurer les relations et territoires intimes comme zones de porosité entre masculin et féminin.

Nous tenterons de démontrer que ce que peut la série pour l'étude du féminin, c'est l'invention d'univers fictionnels propices à la sauvegarde, au déploiement et au questionnement des modes d'apparaître du féminin. C'est au sein du matériau de la série télévisée que sont tissées les identités féminines, et en organisant ou réorganisant les temps, les espaces, les postures et les paroles, le médium met au jour différentes

¹³⁰ Bernard Aspe, Muriel Combes. « Transpartitions/l'intime partagé », *op.cit.*, p. 23.

manières d'être du féminin. Ce détournement du féminin et son opposition avec le masculin à l'écran ne s'érigent pas en double exact d'une réalité, qui offrirait alors une forme de témoignage, mais ils s'avancent comme producteurs d'une fiction dont la vérité est irréductible aux vérités scientifiques, politiques ou religieuses. Ce que peuvent les séries du corpus pour l'étude du féminin, c'est bien produire des univers fictionnels qui viennent actualiser une vérité du féminin. En tant qu'art de masse, la série peut créer des nouages particuliers du visible et du dicible, qui se font tour à tour moyens de subversion et d'émancipation du féminin.

Le plus-un des sept autres arts

Il semble tout d'abord primordial de s'interroger sur l'émergence du genre relativement nouveau de la série télévisée afin de juger de la capacité du médium artistique à reconfigurer le féminin via l'exploration de nouveaux territoires intimes. Tout comme les journaux intimes et les récits épistolaires, la forme sérielle semble particulièrement propice à l'élaboration d'une transivité de l'intime. Néanmoins, afin de souligner cet aspect privilégié que proposent les séries télévisées, il nous faut tout d'abord étudier l'histoire et le développement de celles-ci. Jean-Pierre Esquenazi explique que

les historiens et critiques de la télévision s'accordent pour estimer que les premières séries télévisées sont *I Love Lucy* (1951-1957) et *Dragnet* (1951-1958). Le succès immédiat de l'une et de l'autre conduit presque aussitôt à une production massive de séries.¹³¹

On date alors l'apparition du genre sériel aux années 1950 pour les Etats-Unis, où le dynamisme des studios de cinéma et les nombreux postes de télévision, que les Américains acquièrent en masse à cette période, contribuent à créer un environnement culturel, économique et social propice à l'essor de la série. Si la forme sérielle se

¹³¹ Jean-Pierre Esquenazi (dir.). *Ecrans. L'Analyse des séries télévisées*. Paris : Garnier, 2016, 2015-2, n°4, p. 11.

démarque assez vite de la littérature¹³², elle semble demeurer longtemps assimilable et assimilée aux formes standardisées des émissions radio et du cinéma, comme avancé par Danielle Aubry, qui retrace l'histoire du médium :

[c]'est pourquoi, dans la fiction télévisuelle, la structure dramatique et la formation générique vont très vite se standardiser et [...] s'harmoniser à la compétence narrative du public pour lequel, grâce au cinéma et à la radio, cette structure est devenue familière.¹³³

Le médium s'adapte dans un premier temps à son audience, reprenant des structures narratives déjà explorées par le roman-feuilleton et les émissions radiophoniques, et y superpose la technique cinématographique, au gré des avancées technologiques. L'existence d'un public déjà rompu aux genres sériels créés dans d'autres univers artistiques constitue alors une manne pour la série télévisée.

Bien que la forme sérielle connaisse rapidement un essor unique et sans précédent par rapport aux autres formes artistiques, nous ferons néanmoins appel à diverses sources afin de mettre en lumière la façon dont les séries se constituent comme un espace privilégié dans l'élaboration et le questionnement des catégories genrées. On justifie de recourir à certains concepts d'analyse littéraire, photographique ou cinématographique en suivant les recherches menées par Alain Badiou. Badiou avance en effet, dans le cas du cinéma, qu'il « est le septième art en un sens tout particulier. Il ne s'ajoute pas aux sept autres sur le même plan qu'eux, il les implique, il est le plus-un des six autres »¹³⁴. Le cinéma sollicite les autres arts et les implique en son sein en leur empruntant des structures formelles ou des développements narratifs. Nous admettons alors, comme l'explique Alain Badiou que :

[I]e septième art emprunte aux six autres ce qui en eux est le plus explicitement destiné à l'humanité générique. Par exemple, qu'est-ce que le cinéma retient de la peinture ? La pure possibilité de changer la beauté du monde sensible en image reproductible. Il ne retient pas la technique intellectuelle de la peinture.

¹³² « L'infrastructure économique et esthétique de la télévision ainsi que les développements technologiques qui ne cessent de la transformer jouent un rôle essentiel dans la formation des genres, rendant inutilisable une grande partie des notions dérivées des discours génériques s'appliquant à la littérature ». Danielle Aubry. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Berne : Peter Lang, 2006, p. 132.

¹³³ *Ibid.*, p. 129.

¹³⁴ Alain Badiou. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris : Seuil, 1998, p. 122.

Il ne retient pas les modes compliqués de la représentation et de la formalisation. Il retient un rapport sensible et cadré à l'univers extérieur. En ce sens, le cinéma est une peinture sans peinture.¹³⁵

Si l'analyse du cinéma peut avoir recours à des outils développés et utilisés pour éclairer l'esthétique d'autres formes d'art, l'étude de la série doit suivre le même chemin. La forme intrinsèquement démocratique du cinéma réside dans sa capacité à détacher les spécificités esthétiques d'autres pratiques artistiques pour les rendre disponibles à un public nombreux et varié. Nous empruntons la démarche repérée par Alain Badiou en relation avec le médium cinématographique et proposons donc de la réinvestir dans notre étude des séries télévisées, afin de voir si ces réflexions sont opérantes une fois transposées à la forme sérielle.

Nous avançons ici l'idée que la forme sérielle suit la même dynamique, et prend quelque chose de chacun des sept arts. L'analyse du cinéma, en tant qu'elle est ponctuellement utile à l'analyse de la série télévisée, nous éclaire sur la série comme le plus-un des sept autres formes d'art. Nous classifions pour cette étude la télévision comme huitième art¹³⁶, en tant qu'elle est une forme distincte des sept autres formes d'art. Nous assimilons la série télévisée à une « peinture sans peinture, musique sans musique, roman sans sujets, théâtre ramené au charme des acteurs »¹³⁷. La série conserve de l'architecture, de la sculpture et du théâtre la possibilité infinie de renouveler les décors, et de faire habiter ces espaces par des objets, des personnages et de créer des univers. Elle retient de la peinture le cadrage et la capacité à reproduire le réel, tandis qu'elle emprunte à la musique la possibilité d'accompagner ses mouvements d'un discours musical, et donc de créer en parallèle de la narration sérielle une narration musicale. Enfin, elle emprunte aux formes cinématographiques et

¹³⁵ Alain Badiou. « Du cinéma comme emblème démocratique ». *Critique*, vol 692-693, n°1, 2005, pp. 4-13, p. 8.

¹³⁶ Bien que ce titre ait été attribué à la radio, à la photographie et à la chanson, nous décidons ici de suivre les remarques de Claude Beylie, qui écrit en 1964 que la télévision est le huitième art et la bande dessinée le neuvième (Claude Beylie. "La bande dessinée est-elle un art ?". *Lettre et médecins*, 1964). Cette conception est étayée par l'existence de nombreux travaux se référant à la télévision comme au huitième art (par exemple Marie-Claude Taranger. « Un « huitième art » ? Formes et fonctions du discours sur l'art télévisuel ». *MEI* « Médiation et information », n°16, 2002, pp. 63-73) et par la référence à la radio, la photographie et la télévision sous l'appellation collective « arts médiatiques ».

¹³⁷ Alain Badiou. « Du cinéma comme emblème démocratique », *op.cit.*, p. 9.

photographiques leurs propriétés d'enregistrement du réel, et à la littérature la possibilité de développer une diversité d'arcs narratifs, et ce sur un temps long. La série télévisée emprunte à toutes ces formes la capacité de créer un temps particulier, ou de le figer. C'est donc une forme caractéristique de temps, d'espace, de personnages, de technique et de narration qui est mise en place dans le tissu syncrétique de la série. Ariane Hudelet insiste sur la nécessité de prendre en compte ces processus d'emprunt et d'hybridation entre les arts. Néanmoins, elle préconise dans le même temps d'envisager ces rapports intermédiaires non pas seulement comme des liens de filiation entre les formes d'art, mais comme le fondement indispensable d'une étude de la spécificité du médium sériel :

les œuvres s'inscrivent nécessairement au sein d'histoires et de contextes artistico-médiatiques pluriels et polymorphes. Les séries télévisées, comme les films de cinéma, sont le résultat d'interpénétrations, de mélanges et de croisements fertiles entre les formes et les arts [...] Le rapprochement avec la littérature ou le cinéma dépasse donc les hiérarchies et taxonomies convenues : il ne s'agit pas de juger les séries selon des critères établis par d'autres formes, mais de faire émerger des concepts fertiles pour la réflexion et l'analyse.¹³⁸

En ce sens, nous tenterons de dégager les spécificités de la série télévisée, en détachant le médium des autres formes d'art, mais nous ne rejeterons pas le recours ponctuel à des théories issues d'autres arts, afin d'éclairer les échanges que le plus-un des sept autres arts instaure avec ces derniers.

Alain Badiou écrit sur le cinéma en tant que forme synthétique des six autres arts, et en déduit ainsi que la forme cinématographique est la plus démocratique, en tant qu'elle est un art de masse¹³⁹. C'est ici le point central de notre démonstration : la série prend aux sept autres arts des traits structurels, narratifs ou techniques, et c'est grâce à cette opération même, grâce à ce syncrétisme, qu'elle développe une structure et une esthétique particulières. Si nous ne pouvons faire l'économie dans notre étude d'un recours à des outils d'analyse cinématographique, littéraire, picturale, musicale ou

¹³⁸ Ariane Hudelet. *Pour une esthétique sérielle : intermédialité et séries télévisées américaines du troisième âge d'or à la Peak TV*, *op.cit.*, pp. 18–19.

¹³⁹ « Il ne fait aucun doute que le cinéma a la capacité d'être un art de masse, à une échelle qui ne souffre aucune comparaison avec aucun autre art. Il y a eu certes au XIX^e siècle des écrivains de masse, des poètes de masse. Par exemple, en France, Victor Hugo, ou Pouchkine en Russie. Ils ont eu, et ont encore, des millions de lecteurs. Cependant, l'échelle – au moment de leur création – n'est pas comparable à celle des grands succès du cinéma ». *Ibid.*, p. 5-6.

photographique, nous nous attacherons néanmoins à démontrer que ces emprunts ponctuels sont ce qui fonde la spécificité de la forme sérielle. Jason Mittel remarque que la série télévisée est désormais acceptée comme une forme esthétique distincte, au même titre que les œuvres littéraires ou filmiques, et ce grâce à des changements de commercialisation et de réception du produit :

[t]he physical collectability of DVD boxes adds to their aesthetic positioning—the ability to shelve a television series next to a classic film or novel creates the possibility of aesthetic quality in a way that the ephemeral system of broadcasting never did.¹⁴⁰

La série s'est développée, depuis ses prémices et jusqu'aux séries à l'étude, en s'émancipant des formes préexistantes du feuilleton radiophonique ou littéraire, mais également du cinéma, à la fois en leur empruntant des traits caractéristiques et en s'en distanciant par la création de nouvelles formes narratives et structurelles, accompagnées de nouvelles stratégies de diffusion et de commercialisation. Il apparaît primordial de démontrer que les stratégies qui fondent la création d'une série télévisée sont bien différentes des techniques employées pour les œuvres cinématographiques, comme le rappelle Esquenazi :

un romancier ou un cinéaste qui préparent une fiction ne doivent se préoccuper, essentiellement, que du temps fictionnel de leur ouvrage. Certes, le nombre de pages, la durée effective du film sont des paramètres importants de l'œuvre [...]. Les séries télévisées, objets également fictionnels, sont devant un tout autre cas de figure, puisque le découpage temporel de la téléspectature y est donné par avance : il est, exactement, programmé. La division en épisodes et saisons relève de l'être même de l'objet sériel.¹⁴¹

Le format et le mode de production imposent à la forme même de la série un carcan dont elle ne peut se départir, et qui structure le médium. Pourtant, malgré des contraintes de production spécifiques à la forme, la série télévisée pourrait être englobée dans une étude générale des formes sérielles (littéraires, radiophoniques ou télévisuelles). C'est à nouveau Danielle Aubry qui souligne que, malgré le formatage

¹⁴⁰ Jason Mittel. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York : New York University Press, 2015, p. 37. Il souligne plus loin l'égalité des formes filmiques, littéraires et sérielles : « We might consider this drive toward unity and complexity as fulfilled by bound volumes such as DVD sets as a boxed aesthetic, tied together and treated as a complete whole comparable to similarly unified forms such as novels and films », p. 40.

¹⁴¹ Jean-Pierre Esquenazi (dir.). *Ecrans. L'Analyse des séries télévisées, op.cit.*, p. 121.

des publics, la série télévisée parvient à s'émanciper du feuilleton radiophonique ou littéraire en développant une esthétique particulière :

[l]a sérialité s'est aussi imposée parce que, pendant plus d'un siècle d'écriture de feuilletons à partir des années 1830, elle a permis l'éclosion d'une esthétique qui lui était propre et dont de nombreuses conventions ont essaimé vers les médias électroniques lorsque le feuilleton a commencé à décliner après l'avènement du cinéma. Aussi, assimiler la sérialité à une vocation strictement mercantile ne rend pas justice à cette forme, qui a présidé à l'émergence de nouvelles stratégies et configurations narratives, développé un contenu multidimensionnel et contribué à la création de contextes de réception uniques.¹⁴²

Paradoxalement, c'est en se fondant sur des emprunts effectués auprès des autres formes d'art que la série s'émancipe des attentes et des structures des sept autres arts. Il sera alors primordial d'analyser ce paradoxe : comment la filiation de la série télévisée aux autres arts agit-elle comme un élément qui la détache de ceux-ci ?

L'assimilation la plus fréquente est celle qui couple le cinéma et les séries en englobant ces deux formes bien distinctes dans une même dynamique. Bien qu'il soit pertinent, voire utile pour l'étude des séries, d'observer les similarités entre la forme cinématographique et la forme sérielle, il est indispensable de souligner également les grandes différences qui distinguent les séries télévisées du cinéma. Les travaux de Jason Mittel s'emploient à le démontrer :

[a]lthough certainly cinema influences many aspects of television, especially concerning visual style, I am reluctant to map a model of storytelling tied to self-contained feature films onto the ongoing long-form narrative structure of series television, where ongoing continuity and seriality are core features, and thus I believe we can more productively develop a vocabulary for television narrative on its own medium terms. [...] Television's narrative complexity is predicated on specific facets of storytelling that seem uniquely suited to the television series structure apart from film and literature and that distinguish it from conventional modes of episodic and serial forms.¹⁴³

Mittel souligne ici l'importance cruciale de ne pas calquer systématiquement l'analyse de la série télévisée sur celle d'autres formes d'art, comme le cinéma ou la littérature. Cette distinction passe d'abord par l'élaboration et l'emploi constant d'un vocabulaire adapté spécifiquement à la série : le format, la structure narrative, l'aspect sériel et

¹⁴² Danielle Aubry. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, *op.cit.*, p. 209.

¹⁴³ Jason Mittel. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, *op.cit.* p. 18.

commercial, ne peuvent en effet continuer à emprunter les termes et paradigmes mis au jour pour d'autres formes. Mittel semble reconnaître à la série télévisée un caractère non-conventionnel, qu'il conviendra de mettre en lumière. Le caractère unique du médium télévisuel sera donc étudié à la fois au travers des spécificités esthétiques et économiques qui le déterminent, et à l'aune des emprunts et des hybridations opérées depuis les autres formes d'art. Ces deux approches ne sont pas mutuellement exclusives, et sont même, comme le fait remarquer Ariane Hudelet ¹⁴⁴, complémentaires et indispensables à une réflexion sur la spécificité de la série. Une étude des séries télévisées ne peut se départir d'une conscience historique et esthétique des emprunts aux autres arts, puisque ceux-ci sont constitutifs de la dimension démocratique du médium. Cette approche ne s'oppose néanmoins pas à une mise en valeur systématique des spécificités des séries télévisées, autant dans leur mode de distribution et de création que dans les possibilités esthétiques uniques que la forme propose.

L'une de nos tâches consistera à distinguer pleinement la série du film, à l'instar de Jason Mittel ou de Jean-Pierre Esquenazi :

[u]ne série télévisée est un objet abondant, ou plutôt débordant, intarissable, parfois interminable. Certes, il s'agit d'un objet narratif, et à ce titre les méthodes narratologiques pourraient en principe s'y appliquer. Il s'agit aussi d'un objet audiovisuel et en ce sens les patientes et élaborées méthodes d'analyses du film semblent disposées à examiner l'objet sériel. Mais une série est-elle vraiment une sorte de film, ou un ensemble de film, ou même plusieurs ensembles de films ? Et si elle est d'évidence narrative, elle peut difficilement être considérée comme un (seul) récit.¹⁴⁵

Par son format long et les possibilités narratives qui s'en dégagent, mais également à travers sa structure et son rythme particuliers, la série doit progressivement s'émanciper des interprétations cinématographiques ou littéraires, voire théâtrales. Il serait par exemple impossible de réduire les arcs narratifs des séries télévisées à l'étude à un seul et unique fil conducteur. Bien que nous nous concentrons sur l'insertion progressive des femmes au monde du travail des années 1960 aux années 1970 avec *Mad Men*, il serait cependant impossible de limiter la série à cet arc

¹⁴⁴ Voir *supra*, p. 62.

¹⁴⁵ Jean-Pierre Esquenazi (dir.). *Ecrans. L'Analyse des séries télévisées*, *op.cit.*, p. 12.

narratif. Elle est au contraire traversée par un réseau qui rattache les dissymétries de genre aux problématiques de compétition acharnée qui sévissent dans le milieu publicitaire américain. La série se fait *period piece* en s'attachant à insérer dans la forme sérielle les événements historiques majeurs américains. Ainsi, il serait impossible de dire que *Mad Men* s'apparente à un film ou à un roman : les arcs narratifs et les thèmes qui sont développés ne peuvent se résumer à une intrigue simple. Bien que de tels réseaux narratifs soient présents dans de nombreuses œuvres littéraires, nous avançons que la forme sérielle a à sa disposition plus de possibilités techniques. Les motifs visuels ainsi que la capacité à lier image et musique sont deux exemples centraux spécifiques au médium sériel. La possibilité de faire cohabiter plusieurs arcs narratifs, mais également de les résoudre ou de repousser leur résolution grâce à un format long s'associent à une narration rythmée et à une expérience du temps bien différente de celle transmise par la forme filmique¹⁴⁶ ou littéraire.

Il convient du reste de souligner que cette expérience du temps et de la narration s'adresse à un public de plus en plus nombreux et varié, et sur un temps particulièrement long. Les stratégies de commercialisation et les modes de réception ont grandement contribué à émanciper la série télévisée des autres formes d'art. Malgré un emprunt aux sept autres formes d'art, c'est par l'adhésion croissante d'un public ciblé que la série a pu se détacher comme médium unique. Cette adhésion a elle-même été permise par un contexte économique et social favorable au développement d'une forme sérielle longue, dans une période où les avancées technologiques ont abouti à une multiplication des supports de visionnage. Alain Ehrenberg donne de nombreuses indications sur le contexte culturel et économique contemporain :

[L]es supports écran se multiplient : l'écran n'est plus seulement diffusion à domicile de spectacles et d'informations, sa multiplication dans les espaces publics et privés, la diversification de ses usages en font un support universel.

¹⁴⁶ Cette idée est notamment évoquée dans les pages introductives de *Complex TV* : « Complex television employs a range of serial techniques, with the underlying assumption that a series is a cumulative narrative that builds over time, rather than resetting back to a steady-state equilibrium at the end of every episode ». Jason Mittel. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, op.cit, p. 18.

Nous sommes moins dans une civilisation de l'image, s'opposant à l'écrit, que dans une culture de l'écran, se surajoutant à l'imprimé.¹⁴⁷

L'universalité de l'écran suppose une disponibilité croissante du spectateur aux formats vidéo multiples : les films, les émissions de télé-réalité et les séries peuvent être visionnés, notamment grâce aux nouvelles plateformes en ligne comme Netflix, Hulu ou Amazon Prime. Le succès grandissant des nouvelles pratiques de visionnage se traduit directement dans l'évolution des séries du corpus : bien que *This Is England* et *Top of the Lake* ne soient pas disponibles sur les plateformes de visionnage en ligne, le succès de *Mad Men* n'a pas échappé à Netflix, qui a ajouté la série à son catalogue¹⁴⁸. *The Handmaid's Tale* et *Orange is the New Black* sont respectivement les séries phares de Hulu et Netflix. *Black Mirror*, la série de Charlie Brooker et Annabel Jones, d'abord produite par Channel 4, a migré vers Netflix, qui reprend les rênes de la production des saisons 3, 4 et 5. Si cet essor des sites de visionnage avec abonnement marque le succès indéniable de la forme sérielle et son champ de diffusion aussi étendu que celui des œuvres filmiques, la spécificité du médium ne peut être réduite à des contextes de production. Nous suivons ici à nouveau les recherches menées par Jason Mittel :

[w]e cannot isolate a text from its historical contexts of production and consumption – but also we cannot treat a text as a bounded, clearly defined, stable object of study. Especially (though not exclusively) in the digital era, a television program is suffused within and constituted by an intertextual web that pushes textual boundaries outward, blurring the experiential borders between watching a program and engaging with its paratexts.¹⁴⁹

Il faut reconnaître que l'un des éléments qui instituent la série comme forme esthétique distincte des autres arts est la possibilité du médium de modifier son propre matériau non seulement en fonction des impératifs économiques et commerciaux qu'il rencontre, mais d'abord en y intégrant les réactions et les suggestions du public. En effet, la série télévisée est l'une des seules formes d'art, et l'une des premières, à avoir intégré et nourri à si grande échelle les retours et les contributions de son public cible. Marta Boni note que

¹⁴⁷ Alain Ehrenberg. *L'Individu incertain*, op.cit., p. 171.

¹⁴⁸ Le programme a toutefois été retiré du catalogue Netflix français en juin 2020.

¹⁴⁹ Jason Mittel. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, op.cit., p. 7.

[l]es séries télévisées sont à concevoir comme des espaces non-procéduraux, capables de se modifier au fur et à mesure qu'on avance dans l'expérience, dans lesquels les consommateurs trouvent des chemins différents et, par leur exploration toujours originale, poussent les frontières de l'œuvre, provoquant des expansions.¹⁵⁰

La multiplication des *fan fictions*, des blogs et forums, mais aussi des visionnages test des spectateurs a contribué à l'essor de la forme télévisuelle comme forme intermédiaire. Empruntant aux autres arts mais aussi au public, elle a intégré au sein même de son matériau des sources diverses de développement narratif : l'expansion dont parle Marta Boni influe alors sur le médium. Loin de constituer une simple stratégie commerciale, c'est une mutation majeure de la forme sérielle qui préside aux stratégies d'écriture de cette dernière et en modifie profondément la facture. L'intermédialité, entendue comme ouverture du médium sériel aux autres formes d'art ou de communication, nous révèle alors qu'une implication du spectateur est possible et même primordiale dans l'élaboration des séries télévisées. En ce sens, nous formulerons ici l'hypothèse que c'est ce même aspect intermédiaire de la série qui en fait une forme profondément démocratique : non plus spectateurs mais acteurs de la forme sérielle, les publics sont autrement touchés par celle-ci. En tant qu'art de masse, la série dépasse alors les formes littéraires, photographiques, théâtrales, musicales ou sérielles pour s'étendre à un public plus vaste, mais également plus impliqué.

Une seconde acception du terme intermédialité, formulée par Philippe Marion et André Gaudreault, nous aide à synthétiser l'évolution de la forme sérielle au sein d'une double dynamique qui présiderait alors à l'émergence de la série comme forme artistique spécifique. Marion et Gaudreault déclarent en effet :

pour rendre légitime la conscience historique de sa naissance, [un art] doit avoir révélé le profil de son opacité. Selon nous, les médias empruntent un parcours similaire. Lorsqu'un média apparaît, il existe déjà un intelligible médiatique préalable et il doit aussi se démêler avec un « code » tout établi. [...] un nouveau média trouve progressivement sa personnalité en gérant de manière plus ou moins singulière l'irrépressible part d'intermédialité qui toujours le traverse.¹⁵¹

¹⁵⁰ Marta Boni. « Mondes sériels et complexité ». Jean-Pierre Esquenazi (dir.). *Ecrans. L'Analyse des séries télévisées*, *op.cit.*, pp. 55-68, p. 58.

¹⁵¹ Philippe Marion, André Gaudreault. « Un média naît toujours deux fois... ». Communication au colloque du CRI (Centre de Recherche sur l'Intermédialité). Montréal, 3 mars 1999, document en ligne consulté le 12 juin 2018, <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>.

Nous formulons ici l'hypothèse que c'est la tension entre ces différents pôles de l'intermédialité qui préside aux développements de la série en tant que forme artistique distincte et démocratique. C'est l'émancipation des stratégies narratives et des genres préexistants qui fait que le médium naît esthétiquement, en se libérant du carcan des formes antérieures, bien qu'en leur empruntant toujours des traits caractéristiques ou des techniques. Cette intermédialité qui lie les arts entre eux est aussi ce qui lie le médium à son public, dans un sens concomitant du terme : elle permet à la série d'intégrer à son tissu narratif les remarques et retours du public, rendant l'immersion et l'implication du spectateur plus fortes que dans l'ensemble des autres arts évoqués ici. C'est cette double dynamique qui établit la série en tant que médium spécifique, et en tant que médium démocratique, ou « art de masse » pour reprendre les propos d'Alain Badiou.

Série télévisée et praxis intime

Si la série est une forme d'art distincte qui s'est construite dans des rapports d'intermédialité – avec les autres arts comme avec le public – elle est également le lieu d'un établissement privilégié de l'intime. Nous pouvons à nouveau partir de la forme spécifique du médium et de ses modes de visionnage en tant qu'ils apparaissent comme les moteurs de développement d'une pratique intime. Dans son histoire des formes sérielles, Danielle Aubry considère qu'« il est juste de penser que la continuité narrative du feuilleton a favorisé dès son apparition un contact plus étroit entre contenu diégétique, quotidienneté et domesticité »¹⁵². Nous admettons tout d'abord que l'idée de domesticité qui façonne le visionnage de la série télévisée constitue un fondement indéniable de la réception intime du médium par les spectateurs. En effet, et contrairement au médium cinématographique, la série télévisée se reçoit dans les lieux intimes : domicile, mais plus particulièrement salon ou chambre sont les décors qui teintent la réception sérielle de leur atmosphère intime. Jean-Pierre Esquenazi note

¹⁵² Danielle Aubry. *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, *op.cit.*, p. 142.

à ce propos que » dans l'intimité de la maison, soumis à un nombre minimal d'obligations, nous sommes prêts à entrer dans des relations fortes et durables avec des objets culturels comme les séries télévisées »¹⁵³. Ainsi, la forme sérielle s'impose au public dans l'environnement personnel, et crée alors une atmosphère intime de réception de son contenu. Au contraire de Barthes¹⁵⁴, nous affirmerons que la série télévisée bénéficie du cadre dans lequel elle est reçue pour développer un sentiment intime qui régit le visionnage et favorise le déploiement de l'intime à l'écran. Il semble en effet que l'évolution des conditions de diffusion et de visionnage des programmes télévisés ait entraîné un déclin de la téléspectature familiale. La multiplication des écrans et leur transportabilité a amplifié l'érotisation du visionnage décrite par Barthes. Cette nouvelle posture s'oppose d'autant plus au paraître du théâtre qu'elle se départit du peuplement de la salle de cinéma : loin de tout public qui peut observer ou accompagner, c'est le spectateur seul, ou son cercle intime, qui remplit l'espace de visionnage. Du reste, il semble que l'espace intime du domicile constitue un lieu de disponibilité privilégié, qui favorise, par la présence des objets familiers, l'établissement d'un sentiment d'intimité. Ces nouvelles configurations de visionnage semblent prédisposer la série télévisée au déploiement d'une pratique intime : en effet, si l'intime est une forme de dissidence par rapport aux formes et postures contraintes, le visionnage privé semble le meilleur moyen de se dérober au visionnage collectif imposé par la salle de cinéma, qui imposait un décorum particulier. Un autre argument

¹⁵³ Jean-Pierre Esquenazi. *Mythologie des séries télévisées*, *op.cit.*, p. 81.

¹⁵⁴ « Par son absence de mondanité (contraire au « paraître » culturel de toute salle de théâtre), par l'affaissement des postures (combien de spectateurs, au cinéma, se coulent dans leur fauteuil comme dans un lit, manteaux ou pieds jetés sur le siège antérieur), la salle de cinéma (de type courant) est un lieu de disponibilité [...]. Dans ce noir du cinéma (noir anonyme, peuplé, nombreux : oh, l'ennui, la frustration des projections dites privées !) gît la fascination même du film (quel qu'il soit). Evoquez l'expérience contraire : à la TV [...], nulle fascination : le noir y est gommé, l'anonymat refoulé ; l'espace est familier, articulé (par les meubles, les objets connus), dressé : [...] l'érotisation du lieu est forclosée : par la TV nous sommes condamnés à la Famille, dont elle est devenue l'instrument ménager, comme le fut autrefois l'âtre, flanqué de sa marmite commune ». Roland Barthes. « En sortant du cinéma ». *Communications*, n°23, 1975, pp. 104-107, p. 105.

consiste à faire du rythme de diffusion de la série télévisée un moteur de l'intime¹⁵⁵. Outre son adaptation aux modes de vie, notamment par la modification et la diversification des horaires et des formats de diffusion, la série télévisée a pénétré la vie quotidienne des spectateurs d'une manière particulière. C'est alors la pérennité de l'œuvre sérielle qui permet, comme l'avance Esquenazi, d'établir un rapport d'intimité entre le téléspectateur et le contenu qu'il visionne. Ariane Hudelet et Sophie Vasset proposent également de considérer le temps de production réduit par rapport au médium cinématographique comme l'une des forces du médium :

[c]es mutations [de la forme, des modes de production et de diffusion de la série] ont également accentué l'inscription de ces séries dans la vie des spectateurs, et leur capacité à capturer l'essence du réel parce qu'elles semblent plus réactives à l'actualité que les films de cinéma, dont la durée de production est plus longue que celle d'un épisode, et parce que leur étalement temporel les inscrit davantage dans le temps intime des spectateurs : au fil des saisons, les personnages vieillissent en même temps que nous.¹⁵⁶

Les séries accompagnent le spectateur et ponctuent sa vie intime, dans une forme quasi-rituelle dont l'organisation temporelle tend à reproduire le temps dont le public fait l'expérience. A intervalles réguliers dans la vie personnelle s'ouvre une fenêtre sur un monde fictionnel, dans un cadre familial. Le lieu intime de disponibilité encourage alors une immersion prolongée dans l'univers fictionnel, activité qui se répète et s'intègre durablement au rythme de vie des spectateurs. Nous dirons alors que la série télévisée, de par sa forme et ses modes de diffusion, établit un terrain privilégié au déploiement de l'intime.

Nous ne pouvons néanmoins pas limiter notre étude de la série télévisée en tant que lieu du déploiement de l'intime à une étude du format de la série. Une attention particulière sera portée à l'esthétique du médium, et notamment à ce

¹⁵⁵ Jean-Pierre Esquenazi explique à ce propos que « c'est là où intervient la seconde condition, qui tient à la pérennité des séries télévisées. Episode après épisode, elles bénéficient d'un temps long grâce auquel il devient possible, pour un téléspectateur assidu, de pénétrer l'intimité d'un univers d'une façon souvent mémorable. [...] D'une certaine façon, c'est le rythme même de l'existence humaine qui est mimé par les séries télévisées. Très normalement d'ailleurs, dans sa courte histoire déjà bien remplie, la série télévisée s'est adaptée à plusieurs reprises aux changements des modes de vie. Jean-Pierre Esquenazi. *Mythologie des séries télévisées*, *op.cit.*, p. 81-82.

¹⁵⁶ Ariane Hudelet, Sophie Vasset. « Préface ». *TV/Séries*. « Les séries télévisées américaines : entre la fiction, les faits, et le réel », N°1, 2012, document en ligne consulté le 19 mars 2018, <https://journals.openedition.org/tvseries/1035>.

que le format et le mode de visionnage imposent à la structure et à la narration de la série. Dans cette optique, nous nous pencherons dans un premier temps sur la façon dont le format, qui semble constituer la condition première d'une *praxis* de l'intime dans la série, influe sur le temps de la série. Les contraintes structurelles du médium impriment dans le matériau même de la série des pistes de déploiement de l'intime. Ce déploiement s'opère grâce à la création d'un temps sériel spécifique, qui possède sa propre chronologie et sa propre épaisseur. Jean-Pierre Esquenazi nous amène sur cette voie :

un mode d'accès privilégié à l'analyse des séries télévisées semble bien être l'analyse du temps sériel, c'est-à-dire de la transformation de la programmation épisodique en image du temps spécifique. Le développement de l'univers fictionnel tout au long des épisodes et des saisons de la série en est finalement dépendant. [...] On considèrera l'image du temps de chaque série comme sa caractéristique principale.¹⁵⁷

En tant que caractéristique principale du médium, le temps constitue pour notre étude le point central d'établissement de l'intime. Le temps n'est plus celui de la réception ou du visionnage, mais un temps narratif fluctuant. Cette temporalité joue un rôle prépondérant dans la structure de la série télévisée. Elle lui confère un caractère intime dans la mesure où elle se rend subjective, conférant au temps une épaisseur particulière, comme le souligne Vladimir Lifschutz lorsqu'il définit la structure temporelle de la série :

[L]e temps chronique subjectif répond donc à une autre idée. Il part de la chronologie calendaire pour organiser une chronique des événements. Le temps n'est plus linéaire. Chaque événement est un bloc qui invite à une lecture multiple du temps. Ainsi, le passé, le présent et le futur sont prélevés en fonction des besoins de la fiction. Le temps chronique n'est plus calendaire parce qu'il engage une lecture subjective du temps. [...] Le temps chronique subjectif permet de penser le temps dans sa discontinuité, dans ses variations, dans ses apories et dans ses manques.¹⁵⁸

C'est au cœur de la structure narrative et temporelle développée par les séries du corpus que nous situons l'élément central du déploiement de l'intime : en imitant non

¹⁵⁷ Jean-Pierre Esquenazi. « Séries télévisées et images du temps ». *Ecrans. L'Analyse des séries télévisées, op.cit.*, pp. 121-136, p. 123.

¹⁵⁸ Vladimir Lifschutz. « La triple configuration du temps chronique dans les séries télévisées ». Jean-Pierre Esquenazi (dir.). *Ecrans. L'Analyse des séries télévisées, op.cit.*, pp. 153-166, p. 157.

seulement le rythme, mais également la perception temporelle de la vie humaine, pour reprendre les propos de Jean-Pierre Esquenazi, la série se développe comme un territoire intime. Si elle abolit la linéarité, la série télévisée engage une lecture subjective qui influe sur sa forme comme aucun art avant lui n'a pu le faire¹⁵⁹. C'est dans *The Handmaid's Tale* que l'on trouve l'exemple le plus saisissant des capacités temporelles de la série à faire dialoguer des temps narratifs différents, à les juxtaposer et éventuellement à les comparer. Au cours des épisodes, c'est la communication entre la sphère temporelle du présent narratif et les souvenirs de June qui instaure une épaisseur particulière du temps. Défiant la linéarité des intrigues chronologiques que l'on trouve dans des séries comme *Girls*, *Six Feet Under* ou *House of Cards*, la série nous permet d'entrer dans l'intimité de la *handmaid* en faisant communiquer le passé et le présent de la jeune femme. Par un rapport quasi-sensoriel, *The Handmaid's Tale* emmène le spectateur dans l'esprit de June : chaque geste, chaque sensation, chaque image se couple à des souvenirs qui viennent fracturer la linéarité temporelle du récit pour la soumettre à la lumière crue et intime des remémorations personnelles. L'intrigue ne s'explique que grâce au dialogue des niveaux temporels, produisant ainsi une chronologie subjective.

De plus, en divisant sa temporalité entre le temps de l'épisode, le temps de la saison et le temps de la série, la forme sérielle propose une épaisseur de temps inédite. Dans ce réseau d'arcs narratifs qui se déploient, la série télévisée livre des temps qui imitent la vie : on accède à l'intime des personnages car on emprunte leur point de vue, leur subjectivité. Sarah Hatchuel va jusqu'à affirmer que c'est la temporalité et la longévité de la série en tant que forme et que format qui instituent cette relation particulière. Elle déclare notamment

[b]ien sûr que l'on s'attache à un personnage comme à un membre de sa famille ou à un ami proche. Quand on discute avec des amis, que l'on évoque

¹⁵⁹ Vladimir Lifschutz souligne à ce propos que « c'est un véritable réseau qui alimente le sens de la série à travers sa façon de penser le temps. La densité et la richesse de ces liens façonnent une expérience temporelle, à mon sens, inédite. Aucune œuvre ne semble proposer une telle organisation et une telle étendue temporelle », *Ibid*, p. 159.

un personnage décédé dans une série que l'on affectionne, c'est comme si on parlait d'un traumatisme, d'un deuil.¹⁶⁰

C'est dans l'exploitation de la discontinuité et des relations entre les événements dans la narration que la forme ouvre les portes de l'intime. La série télévisée se déploie à l'échelle de la vie de ses spectateurs. L'expérience spécifique du temps confère à la forme sérielle une dimension partageable de l'intime, au-delà de ce que le journal intime ou l'écrit épistolaire ont pu mettre en place. La série expose le spectateur à une subjectivité inscrite dans sa forme même et retransmise par la structure temporelle qu'elle distille au cours des épisodes et des saisons. En ce sens, nous considérons que la structure du médium elle-même permet de créer de l'intime, au sens où l'entend François Jullien :

tel est l'événement de l'intime [...] : un pont s'en est trouvé jeté, un tunnel est percé, d'une place à l'autre – 'place' comme on dit forteresse. Qu'on l'appelle solitude ou bien autarcie, cet appareil de défense de tout un chacun [...] s'en trouve aboli ; il est défait pierre à pierre : non seulement le marais du social est franchi, la frontière de l'autrui, mais également la limite de ce qu'on se doit à soi-même est outrepassée, de ce qui faisait la propriété d'un 'soi'.¹⁶¹

L'exposition prolongée à une subjectivité temporelle, telle qu'opérée par la série télévisée, permet selon nous de franchir la limite du « soi » au sens où l'entend François Jullien. Plus qu'à celle des personnages, c'est à la subjectivité de la série que le spectateur accède. Par les opérations d'enregistrement puis de montage, c'est bien toujours un commentaire qui parvient au spectateur : non pas des images neutres, mais bien des images choisies, coupées, chronologiquement développées à plusieurs niveaux temporels pour le faire accéder à une subjectivité particulière, source d'intimité¹⁶². Nous interrogerons la pertinence des travaux de François Jost sur les séries dans le cadre de l'étude des séries télévisées. Ses concepts d'ocularisation zéro

¹⁶⁰ Sarah Hatchuel. « Malléabilité du personnage. Entretien avec Sarah Hatchuel ». *La Septième obsession*, N°20, janvier-février 2019, pp. 26–29, p. 27.

¹⁶¹ François Jullien. *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, *op.cit.*, pp. 76-77.

¹⁶² Cet aspect est développé par Jacques Rancière dans son étude du médium cinématographique, à laquelle nous associons ici la forme télévisuelle : « L'image n'est pas le double d'une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible et la parole, le dit et le non-dit. Elle n'est pas la simple reproduction de ce qui s'est tenu en face du cinéaste ou du photographe. Elle est toujours une altération qui prend place dans une chaîne d'images qui l'altère à son tour ». Jacques Rancière. *Le Spectateur Emancipé*, *op.cit.*, p. 103.

et d'ocularisation externe¹⁶³ invitent en effet à s'interroger sur l'identification qui peut être engagée entre les spectateurs et les personnages, ou même entre les spectateurs et le récit, et qui contribuent à créer une intimité entre le médium et son public. Nous émettons ici l'hypothèse que la série est une forme d'art spécifique qui porte en elle-même un potentiel polémique. Nous avons vu que la forme et la structure temporelle, ainsi que les formes de réception de la forme sérielle en font le lieu privilégié du déploiement de l'intime. A l'instar des relations intimes établies pour se soustraire aux contraintes et faire dissidence, comme le propose Michaël Foessel, la série comme lieu de l'intime porte en elle-même une force politique polémique. Jacques Rancière déclare à ce propos que :

[L]a fiction artistique comme l'action politique creusent [le] réel, elles le fracturent et le multiplient sur un mode polémique. Le travail de la politique qui invente des sujets nouveaux et introduit des objets nouveaux et une autre perception des données communes est aussi un travail fictionnel. Aussi le rapport de l'art à la politique n'est-il pas un passage de la fiction au réel mais un rapport entre deux manières de produire des fictions. Les pratiques de l'art ne sont pas des instruments qui fournissent des formes de conscience ou des énergies mobilisatrices au profit d'une politique qui leur serait extérieure. Mais elles ne sortent pas non plus d'elles-mêmes pour devenir des formes d'action politique collective. Elles contribuent à dessiner un paysage nouveau du visible, du dicible et du faisable. Elles forgent le consensus d'autres formes de 'sens commun', des formes d'un sens commun polémique.¹⁶⁴

La série offre des possibilités étendues de subjectivation, qui font accéder, par la *praxis* intime déjà organisée du médium, à la force de dissidence de ce dernier. La forme sérielle est donc le médium privilégié d'accès à de nouvelles formes du sens commun : le matériau même de la série télévisée engage le spectateur plus qu'aucune autre forme d'art et l'invite à des processus intimes de subjectivation. Ce faisant, la série ouvre par l'intime de sa forme à de nouvelles possibilités, à un « paysage nouveau du visible, du dicible et du faisable » pour reprendre les propos de Rancière. Cet aspect est primordial pour notre étude du féminin. Ce que la série peut pour l'étude du féminin

¹⁶³ Il adapte les catégories littéraires de focalisation théorisées par Gérard Genette en les adaptant au cinéma sous la forme de processus d'identification, ou d'ocularisation : « L'identification primaire, qui est une condition perceptive, peut être diffractée et recevoir ou non une pertinence d'un point de vue narratif. [...] Le film de reportage sera tantôt ressenti comme la transcription de la réalité à l'état brut (= ocularisation zéro), tantôt comme un regard subjectif (= ocularisation interne) renvoyant à la personnalité du reporter ». François Jost. « Narration(s) : en-deçà et au-delà ». *Communications*. « Enonciation et cinéma », N°38, 1983, pp. 192-212, p. 199.

¹⁶⁴ Jacques Rancière. *Le Spectateur émancipé*, *op.cit.*, p. 84.

en effet, c'est organiser la subjectivation prolongée afin que le spectateur puisse accéder à ces nouveaux paysages fictionnels.

Spécificités politiques du féminin : ce que peut la série télévisée

Qu'apporte alors la série, dans sa pratique intime et sa force polémique, à l'étude du féminin ? Nous proposons ici, en suivant Jacques Rancière, qu'elle permet de créer de nouvelles configurations fictionnelles : elle permet de montrer la dissymétrie entre féminin et masculin à l'écran, de la questionner mais également de la dépasser, de par son pouvoir intrinsèquement politique. Le médium peut s'organiser autour d'une dissymétrie entre le masculin et le féminin : il la détoure, la souligne et en organise les terrains d'affrontement. La dissymétrie informe alors la géographie de l'univers sériel. Dans *Mad Men* comme dans *Orange is the New Black*, les espaces féminins et masculins sont clairement définis : la hiérarchie genrée est imposée lorsque les hommes sont libres de leurs mouvements, tandis que les femmes sont contraintes dans des espaces délimités. Face à cette dissymétrie entre masculin et féminin, ce que la forme sérielle peut accomplir dans un premier temps, c'est perpétuer des manières d'être et d'apparaître du féminin à l'écran. Dans les univers fictionnels des séries du corpus, le féminin semble toujours menacé : *Top of the Lake* montre la domination psychologique qui instaure l'infériorité sociale et politique du féminin face aux hommes dans les régions enclavées de Nouvelle-Zélande. *Orange is the New Black* et *The Handmaid's Tale* soulignent la fragilité de la féminité dans des univers qui lui sont hostiles, et les manières dont la liberté du féminin peut être mise à mal, voire éradiquée par les ordres pénitentiaires ou politiques. Enfin, *This is England* et *Mad Men* figurent le combat incessant des formes d'apparaître du féminin à l'écran, qui doivent se dégager des codes masculins pour devenir égales à celles des hommes dans leur différence avec eux. Marielle Macé fait référence au concept d'idéocide, théorisé par Arjun Appadurai,

cette nouvelle forme de violence à l'ère de la globalisation, qui tient à la volonté de détruire les modes de vie d'une population, d'une région, d'un pays

(avec les formes inédites de terreur que cela engendre), comme s'ils étaient d'emblée insusceptibles de considération éthique.¹⁶⁵

En enregistrant au sein même de son matériau les formes d'apparaître du féminin, la série met en place une opération de sauvegarde de ce que Marielle Macé appelle un « style », ici un style féminin. En effet, pour Macé, s'attacher à un style, c'est aussi chercher en quoi des êtres ou des populations s'avancent sous des formes et selon des modalités qui méritent d'être conservées. On notera l'importance dans le corpus de la préservation des gestes, des paroles et des temps dévolus au féminin et donc de la dimension politique des formes esthétiques endossées par les personnages à l'écran. Tout comme le style vestimentaire du groupe skinhead de *This Is England* est un témoignage visuel d'un refus politique de se conformer à la norme ou à la règle, les astuces de maquillage des détenues de Litchfield dans *Orange is the New Black* sont aussi le témoignage d'une survivance du féminin dans un milieu d'anonymisation et de neutralisation forcée. Ainsi, le féminin laisse à l'écran des traces particulières et caractéristiques qui semblent souvent menacées, voire même au bord de l'extinction dans *The Handmaid's Tale*. Face à la dissymétrie genrée dont on trouve de nombreuses traces et de nombreux exemples dans les séries à l'étude, le médium opère une mission de préservation des formes féminines. Selon Macé,

le style ne repose donc pas sur une somme de traits, mais sur la façon dont une forme s'avance dans le sensible, existant dans et par les transformations. Cet effet de convergence est d'ailleurs ce qui, dans le style, engage la question du sens. Si un style est toujours à interpréter, c'est qu'une forme y risque un sens, engage une 'idée', énonce une certaine pensée : un parti pris, comme disait Ponge, une certaine orientation du fait même de l'existence, une idée de forme qui a pris forme, un genre d'être et un régime d'expérience, un 'possible'. C'est justement cette solidarité entre une forme et une idée que la question du style noue : chaque manière de se présenter y est aussi l'ouverture d'une façon d'investir et de partager le sensible, prise et reconnue comme telle.¹⁶⁶

Ainsi, la série agirait comme un médium de sauvegarde de formes féminines toujours à interpréter : chaque geste, chaque parole, chaque espace mais également chaque personnage féminin dessine un parti pris à l'écran, qui se positionne dans les univers dissymétriques du corpus. Ces formes féminines dans les séries à l'étude sont autant

¹⁶⁵ Marielle Macé. *Styles. Une critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard, 2016, p. 47.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 22-23.

d'exemples de possibles féminins. Au cœur du matériau sensible de la série télévisée s'inscrit donc une préservation de manières d'être du féminin. Ces façons d'être sont d'autant plus importantes que les univers fictionnels dans lesquels elles se développent semblent les contraindre ou les menacer. Pourtant, comme le soulignent Bernard Aspe et Muriel Combes :

[l]a dissymétrie entre hommes et femmes, plus profondément que source d'une guerre intestine, serait en fin de compte un vecteur de polarisation, ou plutôt de repolarisation de la guerre. Toute guerre, y compris des sexes, n'est au fond là que pour masquer la seule guerre qu'il y ait à mener, celle pour un monde habitable en commun.¹⁶⁷

Au-delà de l'affrontement et du découpage genré que nous nous sommes proposé d'étudier, nous devons étudier comment la série dépasse, par sa force de dissidence, la dissymétrie entre masculin et féminin, afin de mettre au jour un monde habitable en commun.

Nous formulons ici l'hypothèse que la série ne délivre ni message ni recommandations quant au dépassement des dissymétries genrées, mais bien que le médium lui-même opère en son sein une réorganisation des espaces, des temps, des postures et des gestes qui laisse apparaître de nouvelles possibilités. Ce sont de nouveaux possibles, et l'ouverture de nouveaux styles qui sont garantis par la forme de la série télévisée. Nous suivons les travaux de Jacques Rancière qui postule dans *Le Spectateur émancipé* que

le problème alors ne concerne pas la validité morale ou politique du message transmis par le dispositif représentatif. Il concerne ce dispositif lui-même. Sa fissure laisse apparaître que l'efficacité de l'art ne consiste pas à transmettre des messages, donner des modèles ou contre-modèles de comportements ou apprendre à déchiffrer les représentations. Elle consiste d'abord en dispositions des corps, en découpage d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face de ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants.¹⁶⁸

La série est efficace dans l'étude du féminin pour autant qu'elle organise ou réorganise les espaces et les temps du masculin et du féminin. Au cœur même de la forme sensible de la série télévisée s'opèrent à la fois des tensions et des clivages entre masculin et féminin, mais également un dépassement de ces phénomènes d'affrontement. Nous

¹⁶⁷ Bernard Aspe, Muriel Combes. « Transparitions/L'intime partagé », *op.cit.*, p. 32.

¹⁶⁸ Jacques Rancière. *Le Spectateur émancipé*, *op.cit.*, p. 61.

nous attacherons donc à étudier, au-delà des systèmes mis en place au sein des divers arcs narratifs pour l'émancipation politique du féminin et la fin de la dissymétrie, les nouages politiques que la forme opère. Pour ce faire, il est primordial de comprendre que se jouent dans l'esthétique du médium des combats politiques. Comme l'avance Rancière, c'est en disposant des corps et en organisant les temps et les espaces que la série ouvre de nouvelles possibilités d'apparaître pour le féminin. Elle se fait le lieu privilégié du dépassement de la dissymétrie entre masculin et féminin dès lors qu'elle crée des temps et des espaces, des univers fictionnels qui questionnent cette dissymétrie ou la réaménagent. Le médium télévisuel ne délivre pas de message autre qu'une organisation spécifique d'un univers fictionnel, qui dévoile à l'écran de nouvelles possibilités d'habiter l'espace de l'écran en commun pour les personnages masculins et féminins. Nous nous référons à nouveau aux travaux de Jacques Rancière pour avancer que

les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. Et l'autonomie dont ils peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer reposent sur la même base.¹⁶⁹

L'organisation esthétique du médium porte en elle ces possibilités de subversion et d'émancipation qui font de la série télévisée le médium privilégié à la fois de l'étude des styles féminins, mais également de l'organisation de la dissymétrie entre masculin et féminin. Ainsi, *Top of the Lake* ne prescrit rien, mais procure par l'élaboration d'un univers fictionnel et d'arcs narratifs un monde patriarcal dans lequel vient bientôt s'ouvrir un espace féminin aux contours indéfinis, qui permet l'avancée à l'écran de styles féminins uniques. La réorganisation spatiale opérée par l'arrivée d'un groupe de femmes sur le terrain *Paradise* remet en question la géographie et la propriété foncière masculine en instaurant d'autres pratiques, d'autres temps et d'autres espaces.

Bien souvent, le déploiement de relations et de territoires intimes à l'écran permet à la dissymétrie genrée d'être remise en cause dans les séries du corpus. En tant que force de dissidence, l'intime s'établit sous différentes formes dans les séries à

¹⁶⁹ Jacques Rancière. *Le Partage du sensible*. Paris : La Fabrique, 2000, p. 25.

l'étude pour s'opposer à la dissymétrie genrée. C'est par exemple la relation intime clandestine qu'entretiennent Nick et June dans *The Handmaid's Tale* qui permet à cette dernière de reprendre ses droits sur son corps et sa sexualité. Face à la confiscation des manières d'apparaître du féminin, les *handmaids* se retrouvent contraintes à une chorégraphie mécanique et impersonnelle : or la survivance et la création de relations intimes, puis de temps et d'espace pour ces relations, est ce qui organise la dissidence au sein du médium et de l'univers fictionnel. Pourtant, ce n'est pas qu'en exhibant les corps et les sexualités que l'intime se déploie dans le médium. Alain Badiou note que

de très longue date, sous les plus dures censures, le cinéma a fait savoir qu'il pouvait capturer et transmettre l'acte sexuel, que lui seul pouvait vraiment, et qu'il lui suffisait de montrer, ce qui s'appelle montrer, une cheville, un décolleté, un bas noir, ou un symbole, pour que chacun tremble voluptueusement à l'idée que tout est visible, et qu'il n'existe pas, pour le cinéma, d'intimité qu'on ne puisse forcer et exposer.¹⁷⁰

On avance alors que la série, par sa pratique, par son organisation temporelle et narrative et par la manière même dont elle expose à l'écran les univers fictionnels, dépasse cette capacité du cinéma à forcer l'intimité physique des corps. Dans le cas des séries du corpus, nous préférons même dire qu'elles délaissent cette forme d'intimité. Elles développent une force de dissidence particulière en montrant sur le temps long de leurs arcs narratifs et par leur technique les relations intimes : des paroles, des gestes, des espaces et des temps qui lient les personnages entre eux et permettent de renverser les clivages de genre à l'écran. Partant, il faudra montrer comment les espaces et les temps, les paroles et les gestes intimes viennent reconfigurer l'univers fictionnel des séries du corpus pour déployer de nouvelles possibilités de subversion ou d'émancipation. En suivant les travaux de Bernard Aspe et Muriel Combes,

on dira alors que l'une des opérations majeures des arts, ou peut-être de certains d'entre eux, est de présenter l'intimité commune, l'intimité en tant que commune, et inversement, le commun logé au cœur de l'intime. Il n'appartient certainement pas en propre au cinéma d'exposer cet être immédiatement commun, d'abord parce qu'impersonnel, de l'intime. Mais il le fait d'une façon singulière : le dépli de ce qu'il y a de plus intime, pour

¹⁷⁰ Alain Badiou. « La Capture cinématographique des sexes ». Jacques Aumont (dir.). *La Différence des sexes est-elle visible ? Les Hommes et les femmes au cinéma, op.cit.*, pp. 127–138, p. 129.

révéler la dimension intrinsèquement commune de cet intime, le cinéma l'expose autrement que l'écriture.¹⁷¹

A l'instar du cinéma, la série peut opérer ce dépli de l'intime qui réorganise les temps et les espaces fictionnels pour tendre vers un monde habitable en commun. Nous avançons l'idée que la série emprunte au cinéma son rôle d'exposition du commun par l'organisation et la réorganisation de ses univers fictionnels, puisqu'elle partage avec lui des procédés techniques. Contrairement à la littérature, la série pourra figurer l'intime par le rapprochement d'êtres dans l'espace ou leur éloignement ; au contraire de la photographie, elle pourra également figurer l'intime au cœur de certains gestes, et par la façon de les filmer. La force de dissidence de l'intime peut être observée dans les paroles, les temps et les postures des personnages, mais également au travers des plans qui les rapprochent ou les éloignent. Dans le cas de *The Handmaid's Tale* et *Top of the Lake*, la profondeur de champ révèle la puissance de l'intime à l'écran, en nous plongeant dans un tête-à-tête prolongé avec June grâce à la très faible profondeur de champ pour *The Handmaid's Tale*, ou au contraire en ouvrant entre les personnages féminins et leur environnement un dialogue intime et constant grâce à la variation des profondeurs de champ dans le cas de *Top of the Lake*. En tant que plus-un des sept autres arts, la série emprunte à toutes les autres formes d'art pour livrer une forme privilégiée pour l'étude de l'intime et du féminin. En organisant des temps, des espaces, des gestes mais également des techniques particulières, elle permet de préserver et de déployer des modalités d'être inédites du féminin. Pour Marielle Macé, la tâche principale de l'art est qu'il s'agit de

travailler sans relâche à définir, à dire avec le plus de justesse possible des états de réalité complexes, jusque dans leur opacité et leurs contradictions ; mais aussi de travailler à 'infinir', déclore, ne pas arrêter cette description comme un destin, puisque c'est sur ce terrain mouvementé du 'comment' que peuvent émerger des sujets. Se dérober à cette double tâche, ce serait participer à une confiscation des formes.¹⁷²

Les états de réalité complexes du féminin sont le centre de gravité des séries du corpus. Ce que peuvent ces œuvres sérielles, c'est s'attacher à la fois à préserver et à déclore les styles féminins. Grâce aux procédés techniques, narratifs et formels que nous avons

¹⁷¹ Bernard Aspe, Muriel Combes. « Transparitions/L'intime partagé », *op.cit.*, p. 17.

¹⁷² Marielle Macé. *Styles. Critique de nos formes de vies*, *op.cit.*, p. 291-292.

détaillés précédemment, elles opèrent un nouage entre esthétique et politique. En effet, les séries du corpus créent une cartographie complexe des styles et des manières d'apparaître du féminin. Elles sont également à même de dépasser les clivages de genre pour ouvrir de nouvelles possibilités. Face au statut marginal, voire infra-politique des femmes dans les séries à l'étude, nous verrons que la forme sérielle propose de nouvelles possibilités pour la sauvegarde ou l'émancipation des styles féminins. Elle porte alors dans sa forme même la potentialité de déclore les formes, de développer des possibilités inédites. Jacques Rancière affirme à ce propos que

les formes de l'expérience esthétique et les modes de la fiction créent ainsi un paysage inédit du visible, des formes nouvelles d'individualité et de connexions, des rythmes différents d'appréhension du donné, des échelles nouvelles. Ils ne le font pas à la manière spécifique de l'activité politique qui crée des nous, des formes d'énonciation collective. Mais ils forment ce tissu dissensuel où se découpent les formes de construction d'objets et les possibilités d'énonciation subjective propres à l'action des collectifs politiques. Si la politique proprement dite consiste dans la production de sujets qui donnent voix aux anonymes, la politique propre à l'art dans le régime esthétique consiste dans l'élaboration du monde sensible de l'anonyme, des modes du cela et du je, d'où émergent les mondes propres de nous politiques.¹⁷³

Il apparaît que la série est en elle-même un « tissu dissensuel » : malgré la dissymétrie entre masculin et féminin à l'écran, le médium télévisuel constitue pourtant un espace de négociation et de rencontre. De ces affrontements et de ces rencontres émergent des mondes sensibles uniques, qui peuvent remettre en question les clivages : les *nous* et les *je* sont alors repensés, et de nouvelles possibilités d'énonciation affleurent. Ce n'est pas seulement une réorganisation spatiale et temporelle qui peut être opérée par le médium, mais l'établissement et la remise en question d'identités politiques au travers des identités esthétiques.

Nous établissons que la série propose, grâce à un format, une technique et une narration spécifiques, de définir et de déclore les états de réalité du féminin. Le médium sériel ouvre de nouvelles possibilités d'apparaître à l'écran, et tente également de décloisonner les genres grâce à une technique et des univers fictionnels variés. Pour notre étude, il est important de comprendre que la série n'est ni le reflet d'une réalité, ni le modèle programmatique d'un féminin à venir. La série ne délivre pas de message

¹⁷³ Jacques Rancière. *Le Spectateur émancipé*, *op.cit.*, p. 73.

mais aménage des temps et des espaces spécifiques du féminin : elle organise et réorganise des mondes. Dans le cas du féminin, nous prenons la série comme génératrice d'une vérité irréductible aux autres vérités, au sens où le suggère Alain Badiou :

[l]'art est une pensée dont les œuvres sont le réel (et non l'effet). Et cette pensée, ou les vérités qu'elle active, sont irréductibles aux autres vérités, qu'elles soient scientifiques, politiques, ou amoureuses. Ce qui veut dire aussi que l'art, comme pensée singulière, est irréductible à la philosophie.¹⁷⁴

La série télévisée et les vérités qu'elle produit sont la base de notre étude pour autant qu'elles sont irréductibles aux autres vérités. Nous ne tenterons pas de définir ce qu'est le féminin ou la façon dont les frontières entre les identités genrées se font tour à tour infranchissables et poreuses, mais nous chercherons plutôt à établir comment la série propose des manières d'apparaître du féminin, les questionne et les soumet à une tension constante avec le masculin. Il ne s'agit pas de comparer des « images » du féminin avec le « réel », mais de montrer quelles manières d'apparaître se découpent à l'écran, comment elles s'agencent dans leur opposition avec le masculin, et comment parfois, au détour d'un arc narratif, d'un geste ou d'une technique spécifique, elles peuvent se mélanger et les frontières peuvent tomber. Nous opposons alors la série comme galerie mimétique du réel à la série comme productrice de vérités. Les travaux de Jacques Rancière éclairent à nouveau cette idée :

[f]eindre, ce n'est pas proposer des leurres, c'est élaborer des structures intelligibles. La poésie n'a pas de comptes à rendre sur la 'vérité' de ce qu'elle dit, parce que, en son principe, elle est faite non pas d'images ou d'énoncés, mais de fictions, c'est-à-dire d'agencements entre des actes.¹⁷⁵

La poésie, la littérature, la série élaborent des structures intelligibles lorsqu'elles produisent des univers fictionnels uniques, et qu'elles produisent alors une vérité, pour nous plus particulièrement une vérité du féminin dans la série. Cette vérité est irréductible aux vérités scientifiques ou politiques par exemple, non pas parce qu'elle leur est supérieure, mais bien parce qu'elle leur est égale : les vérités qui sont produites par le médium sériel ne sont que des fictions, au sens où l'histoire et la politique le

¹⁷⁴ Alain Badiou. *Petit manuel d'esthétique*, *op.cit.*, p. 21.

¹⁷⁵ Jacques Rancière. *Le Partage du sensible*, *op.cit.*, p. 56.

sont également¹⁷⁶. La vérité produite par le médium est égale à celle produite par les autres formes de fiction, bien qu'elle soit la plus à même d'exposer les états de réalité complexes du féminin, *via* l'utilisation de procédés, de territoires et de temps intimes à l'écran. Pour définir les contours du féminin et ses rapports avec le masculin et en donner une vérité propre à la série télévisée, nous ne fondons pas notre étude sur une seule série, mais bien sur un corpus varié, qui permet de former ce que Badiou nomme des occurrences, et qui forment entre elles une vérité :

[u]ne vérité n'a nul autre être que des œuvres, elle est un multiple (infini) générique d'œuvres. Mais ces œuvres ne tissent l'être d'une vérité artistique que selon le hasard de leurs occurrences successives.¹⁷⁷

Le corpus choisi tisse des occurrences qui sont autant d'enquêtes sur une vérité du féminin : au hasard des exemples et des mondes fictionnels que les séries déploient, elles montrent et questionnent des manières d'apparaître variées du féminin. Les vérités produites par les œuvres du corpus sont des vérités du féminin, actualisées localement par le médium télévisuel. Cette vérité, produite par le médium, ne peut en aucun cas être considérée comme moindre par rapport aux vérités produites par les autres formes de fictions, ni envisagée comme une vérité figée, puisqu'elle possède un nombre infini d'occurrences. Nous avançons ainsi que les séries qui forment le corpus sont des exemples frappants qui démontrent, chacune à leur façon, des manières d'être et d'apparaître uniques du féminin à l'écran.

A l'issue de ce premier chapitre, nous envisageons le féminin comme un ensemble de caractéristiques propres aux êtres qui s'identifient comme femmes, indépendamment de leur sexe, et comme une catégorie sociale à part entière, qui fait du féminin non pas une condition innée mais plutôt acquise dès l'enfance, et qui s'oppose au masculin. Les frontières entre les genres ne sont toutefois pas hermétiques. Afin de mieux comprendre comment la forme sérielle présente les

¹⁷⁶ Ce que Jacques Rancière met en évidence : « Aussi le rapport de l'art à la politique n'est-il pas un passage de la fiction au réel mais un rapport entre deux manières de produire des fictions ». Jacques Rancière. *Le Spectateur émancipé*, *op.cit.*, p. 84.

¹⁷⁷ Alain Badiou. *Petit manuel d'investhétique*, *op.cit.*, p. 25.

caractéristiques propres aux femmes, il nous faut à présent envisager la dimension infra-politique du corps féminin, c'est-à-dire la mesure dans laquelle le corps des femmes peut être perçu socialement comme une chose à cacher, ou à soumettre. En effet, si la catégorie « féminin » n'existe pas en soi, comme l'explique Judith Butler, elle est en fait le produit d'une organisation politique et sociale. Il faut alors s'interroger sur la façon dont les systèmes politiques et esthétiques dans les séries créent le féminin, et donc influent sur le corps et le développement narratif des personnages féminins à l'écran. Cette étude des corps nous permettra d'établir un lien direct entre l'organisation esthétique dans la série (les décors, les costumes, les gestes effectués par les personnages féminins) et l'agentivité des femmes.

CHAPITRE 2

Le corps infra-politique

Le corps des femmes est ce qui détermine la façon dont elles se présentent au monde et dont elles s'intègrent à leur environnement. S'il ne constitue pas le seul élément à prendre en compte dans l'étude des sujets féminins dans le médium sériel, il demeure toutefois le point nodal entre le territoire privé des personnages et la manière dont ceux-ci s'avancent dans les univers diégétiques. Judith Butler suggère dans *Gender Trouble* l'idée que la catégorie du féminin est le produit de paradigmes politiques et institutionnels, et qu'elle se réalise au travers de gestes imposés et répétés par les sujets féminins. Nous nous proposons de suivre la méthodologie généalogique qu'elle met en avant :

[g]ender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, a natural sort of being. A political genealogy of gender ontologies, if it is successful, will deconstruct the substantive appearance of gender into its constitutive acts and locate and account for those acts within the compulsory frames set by the various forces that police the social appearance of gender.¹⁷⁸

Pour ce faire, nous nous attacherons à retracer les origines des apparences et des gestes qui font advenir le féminin à l'écran. Le costume qui habille le corps des femmes porte parfois les marques d'une conception hiérarchique du genre. Il semble que les séries du corpus usent du costume et de l'espace diégétique comme marqueurs du statut infra-politique du féminin. En effet, en tant que forme de communication non-verbale, le vêtement constitue l'un des signes esthétiques d'une différence politique entre masculin et féminin à l'écran. Lorsqu'il analyse les travaux de Lurie, Malcolm Barnard évoque l'idée du vêtement comme matériau d'un discours :

¹⁷⁸ Judith Butler. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, *op.cit.*, p. 33.

[c]lothes are the equivalent of words and may be combined into 'sentences'. Lurie suggests that a sharecropper, for example, having very few clothes, will be able to create only very few 'sentences'.¹⁷⁹

En ce sens, le vêtement en lui-même peut être compris comme une marque distinctive de discours non-verbal pour les personnages féminins. Ainsi, si le code vestimentaire peut constituer la base d'une communauté ou d'un groupe, comme celui des skinheads dans *This Is England*, il peut également être le vecteur d'une hiérarchie politique stricte. La tenue vestimentaire se change en marque d'infériorisation, voire d'ostracisme, quand elle est imposée aux personnages féminins. La série présente, au travers de son organisation esthétique, le féminin comme une minorité en lui défendant l'accès à un statut proprement politique, au sens où l'entend Jacques Rancière dans son essai *Malaise dans l'esthétique* :

[d]e tout temps le refus de considérer certaines catégories de personnes comme des êtres politiques est passé par le refus d'entendre les sons sortant de leur bouche comme du discours. Ou bien il est passé par la constatation de leur incapacité matérielle à occuper l'espace-temps des choses politiques.¹⁸⁰

Partant, l'étude de la condition féminine à l'écran passe aussi par celle de son conditionnement dans des postures ou des costumes qui la limitent. Dans les séries du corpus, le féminin est souvent menacé : les bouleversements politiques de *The Handmaid's Tale* tentent d'assujettir les personnages féminins à un ordre théocratique misogyne. Dans l'ensemble des cas on peut constater qu'une dissymétrie spatiale et temporelle préside aux stratégies sérielles : l'espace de l'écran peut être organisé comme l'espace d'une contrainte du féminin. Des techniques spécifiques de cadrage, d'angle ou de profondeur de champ imposent une gestuelle particulière aux personnages féminins. Nous emprunterons à Marielle Macé « la permanence d'une vigilance quant aux formes, l'attention continue à tout le spectre des gestes et des manières »¹⁸¹ afin de mettre en lumière la façon dont la série noue l'esthétique et le politique, et ce sur le corps même des personnages féminins. Nous verrons comment

¹⁷⁹ Malcolm Barnard. *Fashion as Communication*. Londres : Routledge, 2002 [1996], p. 29.

¹⁸⁰ Jacques Rancière. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004, p. 38.

¹⁸¹ Marielle Macé. *Styles. Critique de nos formes de vie, op.cit.*, p. 18.

les injonctions physiques se muent en une chorégraphie imposée, qui participent de l'élaboration du féminin comme dépourvu de réelle autonomie politique.

A. Le vêtement comme vecteur d'ostracisme

L'un des premiers supports esthétiques d'une incapacité politique dans la série télévisée est le vêtement. S'il constitue la prolongation logique des corps privés des personnages à l'écran, il est également ce qui se donne à voir de prime abord dans la série. Il marque la surface sensible de l'écran comme signe esthétique, mais constitue en lui-même la symbolisation matérielle d'un statut politique précis. Le vêtement s'institue comme le lien entre le territoire privé du corps et l'espace social et politique de l'univers diégétique. Dans les univers fictionnels des séries du corpus, les contraintes qui pèsent sur l'habillement des personnages féminins, notamment celles instaurées par leurs homologues masculins, sont souvent des instruments d'oppression. Il est possible de détailler cette contrainte en s'appuyant sur les exemples de *Black Mirror* ou *The Handmaid's Tale*. Le vêtement constitue selon Bernard Aspe et Muriel Combes la mise en visibilité « du corps politique comme corps vivant »¹⁸², et s'instaure donc comme témoignage sensible d'un statut politique spécifique. Nous dirons alors que les uniformes délivrés aux femmes dans *The Handmaid's Tale* contribuent à une essentialisation du féminin et à l'élaboration d'une hiérarchie sociale stricte, tandis que le carcan vestimentaire de *Black Mirror* peut ponctuellement se transformer en un corset social hautement contraignant.

Puisque le vêtement tend généralement à être l'instrument tantôt d'un ostracisme, tantôt d'une incapacité à l'écran, il est un élément crucial de l'univers fictionnel. Nous avançons ici l'hypothèse que l'habit est à la fois le reflet d'une perception du genre féminin, mais également d'une acception politique de ce genre. Bien souvent, le vêtement est le champ de bataille qui oppose la vision que les personnages féminins ont d'eux-mêmes, et les manières d'apparaître qui leur sont imposées. Le costume constitue à l'écran le signe esthétique d'un statut politique.

¹⁸² Bernard Aspe, Muriel Combes. « Transparitions/L'intime partagé », *op.cit.*, p. 34.

Uniforme et essentialisation

L'exemple le plus frappant de l'importance du vêtement comme symbole esthétique d'une position politique est l'uniformisation des tenues opérée dans *The Handmaid's Tale*. Dans la théocratie de Gilead, les femmes sont divisées en différentes castes, auxquelles sont assignés des costumes de couleurs différentes. Le bleu, couleur de la nouvelle aristocratie, contraste avec le rouge du costume des *handmaids*, femmes fertiles affectées dans des familles où elles jouent le rôle de mères porteuses. La cape, la coiffe et la robe, qui constituent l'habit des servantes, couvrent l'ensemble de leur corps de la tête aux pieds, tandis que leurs visages sont enfermés dans des *wings* dont le style rappelle les bonnets victoriens aux longues visières. Ces coiffes semblent constituer des œillères qui empêchent les femmes de voir ce qui les entoure, rétrécissant significativement leur champ de vision. En ce sens, nous pourrions avancer ici que le port de la coiffe aux bords démesurés, décrété par les dirigeants de Gilead, constitue une façon certaine d'éviter que ces femmes puissent se disperser, en ce qu'elles ne peuvent effectivement pas voir autour d'elles¹⁸³. L'ensemble austère du costume dénote une volonté de cacher le corps féminin, d'en voiler les courbes ou les détails sexués, voire sexuels. L'utilisation du costume, ou plutôt de l'uniforme pour les personnages féminins se fait la base d'une esthétique vestimentaire austère et minimaliste, écho du totalitarisme du régime théocratique. Puisqu'il constitue un moyen d'expression non-verbale directe entre les êtres, nous avançons ici que le vêtement féminin constitue la marque d'une contrainte sociale et politique. Il est un accessoire qui a valeur de symbole dans le champ esthétique de la série, et qui devient un outil d'oppression. Patrizia Calefato insiste sur ce point :

[f]ashion is vision, because it celebrates the aesthetic dimension of bodies and forms, certainly a deeper aesthetic that is not limited to mere appearances. The clothed body is both object and subject of the gaze as it looks at other bodies to imitate them and allows itself to be looked at, thus becoming a model of distinction. Clothes and bodily coverings 'touch' the body and at the same time they define its appearance, its public visibility. When through

¹⁸³ Un aspect qui est explicitement mis en avant dans le livre de Margaret Atwood : « The white wings too are prescribed issue; they are to keep us from seeing but also from being seen ». Margaret Atwood. *The Handmaid's Tale*. Londres : Vintage, 1985, p. 18.

the visibility we interpret a social role or an ethnic identity, for example, we are using clothes as a true vehicle of translation.¹⁸⁴

Dans *The Handmaid's Tale*, la dimension d'imitation perdure, mais c'est la fonction de distinction qui se perd dans l'uniformisation des textiles et des coupes. Ce processus fait du corps féminin non pas un corps singulier, mais au contraire le représentant d'un groupe, une occurrence peu différenciable des autres. La mise en visibilité des corps par le vêtement, déjà évoquée avec les travaux d'Aspe et Combes, devient dans la série un sujet éminemment politique. L'apparence esthétique des corps dénote une essentialisation du féminin et révèle l'infériorisation politique du féminin. Cette infériorisation est tout d'abord occasionnée dans la diégèse télévisuelle par une symbolisation simple : les femmes, peu importe leur classe sociale, n'ont pas le droit de participer aux activités sociales et politiques du régime. Nous prenons comme exemple ici la tentative d'évasion de June et Moira, personnages principaux de la série, qui, enfermées ensemble au centre de formation des *handmaids*, le *Red Center*, volent l'uniforme d'une de leurs geôlières afin de s'échapper sans être repérées¹⁸⁵. En dehors de l'environnement carcéral du *Red Center*, les rues et les lieux publics sont surveillés par des milices d'hommes armés, qui ne mettent que peu de temps à repérer les jeunes femmes égarées, ou tentant de s'enfuir. Les uniformes féminins agissent comme des symboles et établissent le genre comme limitation. C'est avant tout parce que leur costume signale qu'elles sont des femmes, et des femmes d'un statut inférieur, qu'elles sont repérées comme suspectes dans et en dehors du centre.

De plus, l'uniforme signale l'inclusion des corps dans un système totalitaire où les corps féminins sont contraints à une hiérarchie stricte. Le totalitarisme peut être défini comme un régime politique qui s'emploie à réguler la vie privée comme la vie publique de ses citoyens, en imposant un contrôle à la fois sur les corps et les esprits, et ce sans tolérer d'opposition. En tant que régime totalitaire religieux, Gilead utilise un système vestimentaire règlementé afin de contraindre les habitants dans un ordre social qui informe chaque aspect de leur vie. Nous nous appuyons à nouveau sur les travaux de Patrizia Calefato :

¹⁸⁴ Patrizia Calefato. « Fashion as cultural translation: knowledge, constrictions and transgressions on/of the female body ». *Social Semiotics*, vol. 20, No. 4, September 2010, pp. 343-355, p. 344.

¹⁸⁵ *The Handmaid's Tale*, 1.04.

[u]niform and livery are both words that recall the inclusion of an individual's body within a hierarchical and social order. In the history of costume, the uniform represents a meaningful manifestation of how clothing can become for the body a regulatory apparatus that determines a closed system of correspondences between the external appearance and social order. For this reason, uniforms are the distinguishing marks of those who belong to total institutions – the army, schools, jails, hospitals – upon which the deepest guarantees of the social order of the discourses are based.¹⁸⁶

La codification des apparences extérieures, par l'uniforme et la standardisation des tenues, procède alors de l'établissement d'une hiérarchie politique au sein de l'univers télévisuel. Au cours des deux saisons de *The Handmaid's Tale*, cet uniforme en vient à être utilisé métonymiquement pour désigner le système totalitaire. Ainsi, lors de son évasion de Gilead, June Osborne tente de se débarrasser de son uniforme, afin de se départir d'une identité imposée qu'elle a endossée déjà trop longtemps. La juxtaposition de l'uniforme en flammes au premier plan et du visage de la jeune femme en arrière-plan semble suggérer que le vêtement est l'essence de la domination sociale et politique du féminin dans la série : tandis que l'étoffe se consume, c'est également un certain visage de June qui part en fumée. L'encadrement du poêle où se trouve l'uniforme crée un cadre autour de la jeune femme, qui semble nous apparaître comme sur une pellicule cinématographique. A l'instar du monteur de série télévisée, June tente d'éditer le récit de sa vie, et de supprimer une certaine vision de sa personne, qui s'était imprimée sur elle au travers du vêtement, jusqu'à se superposer parfaitement avec sa propre image. Le vêtement agit donc dans la série¹⁸⁷ comme le marqueur d'un statut, symbole explicite qui enferme les corps dans une fonction représentée par l'uniforme et qui supprime la singularité de l'individu qui le porte.

¹⁸⁶ Patrizia Calefato. « Fashion as cultural translation: knowledge, constrictions and transgressions on/of the female body », *op.cit.*, p. 348.

¹⁸⁷ On constate que l'uniforme des *handmaids* a été également utilisé métonymiquement pour représenter les atteintes faites aux libertés féminines par plusieurs femmes à Washington et dans d'autres villes des Etats-Unis. Le *New York Times* a publié un article sur cette forme inédite de manifestation : Christine Hauser. « A Handmaid's Tale of Protest ». *The New York Times*, 30 juin 2017, document en ligne consulté le 6 septembre 2018, <https://www.nytimes.com/2017/06/30/us/handmaids-protests-abortion.html>.



June met le feu à son uniforme de handmaid, The Handmaid's Tale, (2.01).

Les codes esthétiques sont porteurs d'une signification cruciale pour le nouveau régime de Gilead : chaque être doit trouver sa place dans la hiérarchie créée par la théocratie. Il semble que la place des femmes soit une place infra-politique, c'est-à-dire ici que la féminité représente en elle-même la condition d'exclusion du politique. La place des femmes, « *A woman's place* », se trouve être le titre d'un épisode de la série (1.06), qui fait référence à un ouvrage écrit par Mrs Waterford, fervente alliée du nouveau régime. Si la place des femmes est interrogée tout au long de la série, le régime théocratique est très clair sur le fait que la procréation et le maintien d'un foyer harmonieux sont les seules fonctions qui leur sont assignées. Le gros plan de l'épisode (1.06) sur le carton dont Serena Joy se sépare après le coup d'état montre ses chaussures à talons, ses vêtements et les livres qu'elle a écrits, au milieu des ordures de la maison. Ce sont à nouveau les parures vestimentaires qui jouent un rôle métonymique dans l'esthétique de la série télévisée. Le vêtement, et ici par extension la chaussure, deviennent des symboles d'une certaine féminité que les personnages sont contraints d'abandonner, de force ou de gré. La place des femmes émancipées et indépendantes se trouve symboliquement reléguée aux ordures, soulignant la confiscation de certains modes d'apparaître du féminin.



Les vêtements, livres et chaussures dont se débarrasse Serena Joy, The Handmaid's Tale, (1.06).

Le régime théocratique entend donner à chaque femme une place bien précise au sein d'un univers hiérarchique hautement codifié. L'uniforme reflète alors non pas l'individualité de la personne qui le porte, mais bien la classe ou la catégorie à laquelle elle appartient. De ce fait, la série réunit en un seul plan les éléments qui sont confisqués aux femmes : la possibilité de porter ce qu'elles veulent, de s'instruire, d'exprimer leur opinion personnelle, mais également une certaine idée de la sexualité, symbolisée par l'ouvrage romantique ou érotique placé dans le carton. L'effacement des caractéristiques physiques et sexuelles du féminin à l'écran dénote une suppression esthétique des caractéristiques physiques du féminin au travers du vêtement. Or, il nous faut demander, à l'instar de Marielle Macé, « qu'est-ce qu'une vie dont les formes seraient confisquées ? C'est une vie dont le 'comment' serait imposé, mutilé, inerte »¹⁸⁸. Nous avançons donc que dans la diégèse, l'imposition d'un uniforme féminin va de pair avec la confiscation de certaines manières d'être femme. Les travaux de Malcolm Barnard nous sont utiles pour développer cette idée :

[f]ashion and clothing are forms of nonverbal communication in that they do not use spoken or written words. [...] Clothes are the equivalent of words and may be combined into 'sentences'. Lurie suggests that a sharecropper, for example, having very few clothes, will be able to create only very few 'sentences'.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Marielle Macé. *Styles. Critique de nos formes de vie. op. cit.*, p. 292.

¹⁸⁹ Malcolm Barnard. *Fashion as Communication, op.cit.*, p. 29.

Une première approche du vêtement nous amène à considérer celui-ci comme un marqueur d'incapacité politique lorsqu'il limite les façons d'apparaître des femmes à l'écran, c'est-à-dire leurs possibilités de communication non-verbale. Réduits à une identité monolithique, les personnages féminins subissent l'injonction au port de l'uniforme comme une confiscation de leur capacité à se définir elles-mêmes dans l'espace public. Il en va de même dans *Orange Is The New Black*, où la tenue des prisonnières révèle au premier regard une hiérarchie inhérente à l'univers carcéral : au sein du centre de détention des migrantes dans la saison 7, les criminelles se voient attribuer une couleur différente de l'uniforme standard, qui vient symboliser leur statut et en quelque sorte cristalliser une forme de culpabilité directement par la tenue. Une hiérarchie stricte entre l'équipe pénitentiaire, majoritairement masculine, de Litchfield et les détenues s'institue dans la différenciation des vêtements lors des premières saisons. Les combinaisons beiges et oranges signalent matériellement l'infériorité féminine et la naturalisent. Cette naturalisation passe par l'attribution d'une nouvelle peau, le vêtement, qui s'inscrit comme le symbole d'une nouvelle identité pour ces femmes. Cette identité n'est pas choisie mais imposée, elle les catégorise en même temps qu'elle influence leur perception intime d'elles-mêmes. Barnard souligne :

[f]ashion and clothing are ideological, then, in that they are also part of the process in which social groups establish, sustain and reproduce positions of power, relations of dominance and subservience. The positions of dominance and subservience are made to appear natural and legitimate, not only to those in positions of dominance, but also to those in positions of subservience.¹⁹⁰

En tant que principal support de communication non-verbale, le vêtement constitue le moyen le plus simple et le plus aliénant de hiérarchisation sociale. *Orange Is The New Black* et *The Handmaid's Tale* utilisent les ressorts métafictionnels du costume, qui transforme au cinéma, au théâtre ou dans la série les personnes en personnages. Cet outil métafictionnel est ici appliqué au sein de l'univers diégétique, pour imposer une stéréotypisation des femmes. Mona Chollet attire l'attention sur le vêtement comme assignation d'une identité contraignante ou essentialisante, preuve matérielle de rapports de pouvoir et de domination :

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 42.

[c]e n'est pas le vêtement en lui-même qui pose problème : c'est l'assignation à un vêtement, et, à travers lui, à un certain rôle. 'Personne n'a le droit de se comporter à mon endroit comme s'il me connaissait', écrivait Robert Walser ; décider à la place de quelqu'un de la façon dont il doit s'habiller, c'est se comporter à son endroit comme si on le connaissait.¹⁹¹

Ainsi, même sans s'interroger sur le type de vêtement ou la hiérarchisation singulière à laquelle celui-ci contraint, c'est le fait même d'une assignation vestimentaire qui est rejeté comme processus d'oppression par Chollet. Ces processus ne sont pas nouveaux, et ont été utilisés au cours des siècles pour restreindre les femmes à des identités essentialisées ou stéréotypiques, c'est-à-dire comme un moyen de les contraindre dans l'intimité même de leur corps, d'envahir un territoire personnel, de revendiquer le droit de les en déposséder. L'originalité du corpus tient alors à la manière dont les séries transposent ces outils d'essentialisation des personnages féminins dans des contextes fictionnels contemporains (*Orange is the New Black*) ou futuristes (les séries dystopiques *Black Mirror* et *The Handmaid's Tale*) afin de souligner la continuité avec la longue histoire de la contrainte du corps des femmes.

Hiérarchisation chromatique

On trouve historiquement des similarités entre l'uniforme des femmes de Gilead et d'autres mouvements religieux, qui semblent tous converger vers une essentialisation du féminin, doublée d'un statut infra-politique. En effet, dans le contexte de fondamentalisme religieux qui structure la société de Gilead, l'utilisation du costume et le classement de la société par des couleurs imposées aux castes reflètent une hiérarchie politique inévitable. L'aristocratie se démarque des domestiques, tandis que les *handmaids* arborent un statut bien particulier auquel est attribuée la couleur rouge. Leurs homologues masculins possèdent également une garde-robe contraignante, exclusivement noire, associant leurs silhouettes à des figures solennelles ou endeuillées. Les distinctions de statut sont symbolisées grâce à la qualité et à la variété des habits que les hommes revêtent, selon leur classe sociale ou leur emploi, mais leur garde-robe demeure toutefois beaucoup plus moderne que celle des femmes. On peut alors parler d'une dissymétrie genrée : tandis que les hommes ont un choix

¹⁹¹ Mona Chollet. *Beauté fatale. Les Nouveaux Visages d'une aliénation féminine, op.cit.*, p. 27.

vestimentaire relativement plus large, les personnages féminins sont obligés de revêtir des costumes ou des uniformes qui les contraignent à une identité, un genre et une fonction monolithiques. Les femmes des *Commanders*, qui forment la caste aristocratique de Gilead, sont des femmes stériles, à qui revient la tâche de tenir la maison et de créer pour les dirigeants politiques un environnement paisible et agréable. Elles sont en toute occasion un exemple de la distinction et de la piété qui règnent sous le nouveau régime. Leur fonction est dans la série presque décorative : les relations sexuelles avec leurs maris sont interdites et elles apparaissent dans des plans qui semblent les déposséder de leur corporalité. Les plans rapprochés sont en effet majoritairement utilisés afin de suivre les *handmaids*, dont le point de vue nous est donné de manière dominante, au travers de plans sur leur visage, dotés d'une profondeur de champ quasi-inexistante, qui focalise la caméra et l'attention du spectateur sur les émotions de ces femmes. A l'inverse des *handmaids*, les femmes des *Commanders* parviennent au spectateur d'un peu plus loin : gracieuses et discrètes, leur corporalité effacée¹⁹² les assimile dans l'esthétique de la série à des figures quasi-divines. Représentantes de l'ordre moral de Gilead, elles portent un habit qui reflète l'austérité et la chasteté prêchées par le nouveau régime. L'adoption du bleu découle d'un choix chromatique avisé, comme le soulignent les travaux de Pastoureau :

couleur promue, couleur mariale, couleur royale, il est [...] non seulement rival du rouge mais aussi du noir, dont la vogue dans le vêtement, à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne, devient considérable. Toutefois, loin de lui nuire, cette nouvelle concurrence profite pleinement au bleu. De royal et marial il devient aussi, comme le noir, moral.¹⁹³

En tant que figures mariales, les dames de Gilead – qui deviennent mères sans porter d'enfants – s'avancent chromatiquement dans l'esthétique de la série comme les gardiennes de l'ordre moral. Historiquement associées au noir, couleur masculine de la série, elles s'opposent au rouge charnel des servantes puisque leurs fonctions sont antithétiques. Pourtant, cette couleur qui les distingue des autres castes les exclut également. Loin d'être protégées de l'ostracisme politique, leur distinction n'a d'égale

¹⁹² La femme du Commander Waterford est le principal exemple de cette corporalité effacée dans la série. Dans l'épisode 6, un plan rapproché la montre appuyée contre un miroir, qui ne montre que son visage, dépourvu de corps (*The Handmaid's Tale*, 1.06).

¹⁹³ Michel Pastoureau. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2000, p. 73.

que la vacuité de leur fonction d'apparat. Lors de la rencontre des dirigeants de Gilead avec la délégation du Mexique (1.06), c'est à la « moitié silencieuse » de la pièce que s'adresse l'ambassadrice Castillo, soulignant ainsi le mutisme forcé des épouses, dont elle souhaite obtenir le point de vue.

Toutefois, il semble que le statut des épouses soit plus complexe que la simple différence chromatique ne laisse apparaître de prime abord : si dans l'œuvre de Margaret Atwood les femmes des *Commanders* sont vêtues de bleu¹⁹⁴, la technique sérielle laisse plus de place à l'indétermination. Elle offre aux épouses des costumes qui semblent varier selon le décor et la situation dans lesquels elles se trouvent : leur habit se décline selon des tons de bleu ou de vert. Qu'il soit question ici d'une indétermination liée à des contraintes techniques ou à une volonté des équipes de réalisation, le bleu du costume des épouses semble se révéler en contraste du rouge des *handmaids*. Il se change ponctuellement en vert, grâce à l'utilisation du bleu sarcelle par Ann Crabtree, réalisatrice des costumes de la série¹⁹⁵. Cette teinte permet selon elle d'établir une hiérarchie entre les épouses, mais également d'offrir une diversité nouvelle au texte d'Atwood, en le complexifiant visuellement. La moralité et la bienséance de leurs tenues est soulignée par la couleur des costumes, dont le vert pourrait instaurer la valeur équivoque : en effet, les travaux de Pastoureau mettent en avant la bienséance du vert, mais également son aspect mortifère, en référence au vert inquiétant des cadavres. La série télévisée s'éloigne du texte original pour offrir un commentaire esthétique de la hiérarchie de classe et de genre créée par Atwood. Les

¹⁹⁴ La couleur est nommée dès le second chapitre de l'œuvre : « At the bottom of the stairs there's a hat-and-umbrella stand [...]. There are several umbrellas in it: black, for the Commander, blue, for the Commander's wife, and the one assigned to me, which is red ». Margaret Atwood. *The Handmaid's Tale*, *op.cit.*, p. 19.

¹⁹⁵ Dans une interview pour le magazine *Vulture* en 2017, elle déclare : « 'I started playing with different tones of teal in the Wives and also in the Handmaids because if you have cardboard cutouts of people in the same silhouettes, in the same color, it starts to look like a play,' she said. The more powerful women were outfitted in darker teals. 'The color has such a poignancy and shadow. And it has such pathos,' she said. 'It's like aged, beautiful, bird's-eye blue. It's darkened and withered and spoiled? ». E. Alex Jung. « From the Handmaids to the Marthas, How Each *Handmaid's Tale* Costume Came Together ». *Vulture*, 28 avril 2017, document en ligne consulté le 20 août 2018, <http://www.vulture.com/2017/04/handmaids-tale-costumes-how-they-came-together.html>.

épouses sont non seulement les gardiennes de la moralité, mais elles sont aussi celles qui ne donneront pas la vie. Même si, au Moyen-Âge, « le vert vestimentaire des jeunes femmes prend [...] une autre signification : l'attente d'un heureux évènement »¹⁹⁶, la stérilité de ces femmes se retrouve en miroir dans le vert mortifère de leurs tenues. Dans sa fonction classificatoire, la couleur, comme le vêtement, se fait emblème de capacités ou d'incapacités. Pour les *handmaids*, qui représentent la caste des femmes fertiles et dont le rôle est de donner des héritiers à la théocratie, le costume rouge est encore un héritage historique :

[l]es couleurs [...] sont interdites à telle classe ou catégorie sociale tandis que d'autres sont prescrites. Dans les deux cas, le rouge vient en tête de liste. Il est souvent imposé à ceux ou celles qui exercent une profession ou une activité qui les situe sur les marges de l'ordre social. Ainsi les prostituées, qui dans de nombreuses villes d'Occident, du XIV^e au XVII^e siècle, se voient obligées de porter une pièce de vêtement (robe, chaperon, écharpe, aiguillette) de couleur criarde afin de se distinguer des honnêtes femmes. Cette couleur est souvent le rouge.¹⁹⁷

La couleur du vêtement semble donc indiquer un statut particulier choisi par la classe dirigeante masculine de Gilead : le choix du rouge pour les servantes rappelle à la fois leur statut de procréatrices officielles du régime, dans la mesure où leur seule tâche consiste à enfanter pour assurer l'avenir de la population. La couleur rouge, dans son aspect le plus charnel, fait aussi écho aux symboles vestimentaires associés aux prostituées. Ces remarques sur le vêtement semblent pouvoir s'appliquer dans la série en général, mais il faut remarquer qu'elles sont d'autant plus pertinentes qu'elles sont genrées. En effet, les costumes colorés ne concernent que les femmes, et, comme l'avance Rebecca Christopher dans l'un de ses articles, ces couleurs peuvent être interprétées différemment selon qu'elles sont utilisées pour des personnages féminins ou masculins :

[e]ven the red uniforms of the British infantry, chosen according to the strategic necessity of standing out against the thick smog of old-timey cannon fire, came to symbolize bravery. But while men got a red badge of courage, women got a scarlet letter.¹⁹⁸

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹⁹⁷ Michel Pastoureau. *Rouge. Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2016, p. 108.

¹⁹⁸ Rebecca Christopher. « The Dramatic Backstory of Red in 'The Handmaid's Tale' ». *Man Repeller*, 25 avril 2018, document en ligne consulté le 24 août 2018, <https://www.manrepeller.com/2018/04/red-in-the-handmaids-tale-costumes.html>.

Le code couleur apparaît intrinsèquement associé au genre, dans la mesure où il symbolise des valeurs diamétralement opposées pour les hommes et les femmes. La référence littéraire à l'œuvre de Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, est hautement appropriée dans le cas de *The Handmaid's Tale* puisqu'il est reproché aux *handmaids* d'avoir été des femmes adultères, dépravées, ou aux mœurs répréhensibles. L'imposition d'un uniforme rouge participe donc, en plus d'une intégration corporelle à une hiérarchie stricte, d'une forme de dénonciation publique, comme celle dont Hester Prynne fait l'objet dans l'œuvre d'Hawthorne. A l'instar de l'héroïne du roman, les servantes portent le costume écarlate comme une marque publique de leur manque présumé de morale, dont découle leur statut infra-politique. Pour résumer notre propos, l'usage affirmatif de la couleur à Gilead est limité par l'imposition d'une hiérarchie stricte et essentialisante pour le féminin. Cette hiérarchisation chromatique participe d'une confiscation des modes d'apparaître du féminin : elle institue une limitation genrée dans la série, marque du statut infra-politique des femmes. C'est en dépossédant les femmes du moyen d'expression que sont le vêtement et la couleur de celui-ci, qu'une force d'affirmation est refusée au féminin.

Corsets

Le vêtement, qu'il soit utilisé pour sa forme ou sa couleur, contraint l'apparence des femmes à l'écran et conditionne leur façon de s'y avancer. Nous dirons alors, en empruntant les propos de Rancière, que l'établissement d'une hiérarchie inscrite à même l'esthétique est ce qui institue un partage policier du sensible dans la série. De cette hiérarchie esthétique découle en effet en palimpseste une hiérarchie politique :

[c]'est ce que j'appelle le partage policier du sensible : l'existence d'une relation 'harmonieuse' entre une occupation et un équipement, entre le fait d'être dans un temps et un espace spécifiques, d'y exercer des occupations définies et

d'être doté des capacités de sentir, de dire et de faire qui conviennent à ces activités.¹⁹⁹

Dans cette relation harmonieuse entre l'habit et la capacité, entre la couleur de la livrée et l'appartenance totale d'un individu à une fonction, se situe une limitation du féminin. Le partage policier du sensible limite la capacité du féminin à se définir comme un sujet singulier, c'est-à-dire à se différencier des autres. Il découle de cette impossibilité de singularité une incapacité politique : nous dirons à l'instar de Barnard et Lurie que, dans une certaine mesure, c'est la capacité au discours sur elles-mêmes qui est refusée aux femmes de Gilead, dans le sens où le vêtement participe d'un processus de communication non-verbale. Ce refus de la singularité par la standardisation vestimentaire est une forme de discrimination :

[l]a discrimination [...] se définit comme un traitement inégal des personnes en fonction de leur origine, de leur religion ou de leurs convictions, de leur orientation sexuelle, de leur genre, ou encore de leurs handicaps. La cause du traitement inégal, ce qui le rend illégitime, tient à l'assimilation négative d'une personne à l'un de ses caractères. Le sujet de la discrimination est l'«individu-catégorie», la femme, la personne de couleur, l'homosexuel.²⁰⁰

Comme nous l'avons expliqué en amont, le vêtement est non seulement le support de signes distinctifs, en tant qu'il est la mise en visibilité « du corps politique comme corps vivant »²⁰¹. Il se fait l'exemple de la singularité d'un individu, pour reprendre les propos de Pierre Rosanvallon, et peut être le produit de « l'assimilation négative d'une personne à l'un de ses caractères ». L'incapacité de différenciation des femmes autrement que par leur appartenance à une catégorie sociale symbolisée par le vêtement, et l'absence même de choix, mettent en lumière le processus de dépossession politique dont les femmes sont victimes. L'idée de confiscation permet de comprendre qu'au-delà des violences physiques et morales qui sont faites aux femmes dans *The Handmaid's Tale*, elles font l'objet de violences esthétiques et politiques. Il se détermine dans la capacité du choix de formes et de styles la capacité à se définir en tant que sujet. Ainsi, aux corsets réels se substituent des « corsets

¹⁹⁹ Jacques Rancière. *Le Spectateur émancipé. op.cit.*, p. 48-49.

²⁰⁰ Pierre Rosanvallon. *La Société des égaux*. Paris : Seuil, 2011, p. 361.

²⁰¹ Benard Aspe, Muriel Combes. « Transparitions/L'intime partagé », *op.cit.*, p. 34.

symboliques, visant à garder la femme dans le droit chemin du convenable »²⁰², doublés de coiffes qui ne permettent pas aux personnages féminins de se situer dans le monde qui les entoure et donc de s'y intégrer, mais qui au contraire les entraînent à ne regarder que dans une seule direction.

Les mêmes corsets symboliques se matérialisent dans *Black Mirror*, au sein d'épisodes comme « Nosedive » (3.01) qui met en scène Lacie Pound, une jeune femme assujettie aux notations que les autres lui attribuent via les réseaux sociaux et qui régissent l'univers dystopique de l'épisode. Les contraintes sociales qui pèsent sur la jeune femme se traduisent par des attentes extrêmement calibrées en ce qui concerne les comportements, les attitudes et les apparences, sur lesquels reposent la notoriété et les privilèges accordés aux personnages. Dans l'épisode, un aspect attire particulièrement l'attention : aux corsets symboliques qui contraignent les manières d'évoluer de Lacie dans son propre environnement s'ajoutent en miroir des corsets réels, qui deviennent à l'écran le symbole de la pression sociale placée sur les personnages par leurs pairs. Lacie en particulier doit entrer dans une robe pour une cérémonie de mariage, événement sur lequel elle parie pour son avancement personnel. La taille de la robe et la taille du corps féminin sont soumises à des contraintes sévères, qui tentent de conformer le corps féminin à un idéal ou à un modèle pré-établi. A l'instar de l'uniforme dans *The Handmaid's Tale*, sans en avoir la valeur totalitaire, la robe de Lacie dans *Black Mirror* consiste également en une limitation, voire une confiscation des façons d'apparaître du féminin. Il n'est donc pas étonnant que la libération des contraintes sociales chez Lacie se symbolise dans l'espace esthétique de la série par un dénudement : révoltée contre la rigidité de règles sociales et politiques qui l'empêchent de faire entendre sa voix, elle se débarrasse de sa robe de demoiselle d'honneur. Ce carcan symbolique représente dans l'œuvre télévisuelle le modèle qui a été imposé à la jeune femme.

Or, il est intéressant de voir qu'au travers du vêtement, voire dans le prolongement de celui-ci, des gestes et des postures peuvent également être attribués au féminin, amputant ainsi les manières d'évoluer des femmes à l'écran. Les séries du

²⁰² Christine Détéz, Anne Simon. *A leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*. Paris : Seuil, 2006, p. 251.

corpus font état d'incapacités féminines inscrites au sein même de leur organisation esthétique : les décors et l'intégration du féminin dans ceux-ci peuvent être problématiques, et cette incapacité du féminin peut aller jusqu'à constituer une chorégraphie forcée. Dans l'interdiction diégétique de gestes et de postures se traduit l'inaptitude à être dans la série en tant que sujet politique.

B. Chorégraphies : le corps contraint

Si le vêtement est une forme de communication non verbale, c'est bien parce que le langage des corps est une façon pour le féminin de se définir à l'écran. Dans les séries du corpus, c'est d'abord par l'imposition de postures ou de gestes que se révèle une infériorité diégétique du féminin. Du classement et de l'inspection des corps féminins dans *Orange is the New Black* aux postures de la déférence et de l'assujettissement dans *The Handmaid's Tale*, le corps reçoit et signale l'état infra-politique du féminin, au sens où l'entendent Muriel Combes et Bernard Aspe²⁰³. Dans les séries dystopiques à l'étude (*Black Mirror*, *The Handmaid's Tale*) comme dans *Orange is the New Black*, qui s'intéresse à l'univers carcéral, le corps féminin est soumis à des règles autoritaires. Les corps des femmes apparaissent contraints et évoluent à l'écran en empruntant des postures imposées. Ici, pas de possibilité de les percevoir comme des « corps [qui] s'habillent de nouvelles habitudes, habitent des images empruntées, s'y augmentent »²⁰⁴ comme le suggère Marielle Macé à propos des démarches que les femmes reproduisent, inspirées par les actrices américaines. C'est au contraire par l'emprunt forcé de gestes ou de postures que le féminin est relégué à un état infra-politique. Les travaux de Giorgio Agamben mettent au jour la puissance politique contenue dans les postures, les mouvements et les gestes :

[u]ne vie – la vie humaine – dans laquelle tous les modes, les actes et les processus du vivre ne sont jamais simplement des faits, mais toujours et avant tout des *possibilités* de vie, toujours et avant tout des puissances.²⁰⁵

Pour les femmes ce sont des possibilités de vie qui sont supprimées par l'injonction à un comportement physique ou à une posture particulière. Bien que cette imposition physique faite au féminin prenne des formes particulièrement variées dans le corpus, une écrasante majorité des personnages se trouve enfermée dans ces chorégraphies. Ces contraintes ne sont pas toujours héritées de règles pénitentiaires, comme c'est le

²⁰³ Bernard Aspe, Muriel Combes. « Transparitions/L'intime partagé », *op.cit.*, p. 33.

²⁰⁴ Marielle Macé. *Styles. Une critique de nos formes de vie*, *op.cit.*, p. 76.

²⁰⁵ Giorgio Agamben. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris : Payot & Rivages, 2002 [1995], p. 14.

cas dans *Orange is the New Black*, mais proviennent également d'une vision stéréotypée des corps féminins. Dans *Mad Men*, le corps de Peggy est soumis aux regards masculins et féminins, et la jeune femme se voit obligée de modifier son physique et sa posture pour répondre aux critères féminins, qui pourrait correspondre à la définition du stéréotype donnée par Geneviève Fraisse :

le stéréotype résume, en une représentation imagée, les assignations auxquelles chaque sexe est renvoyé, psychologiquement, socialement, comme des identités sûres et intangibles.²⁰⁶

En ce sens, les contraintes qui sont imposées aux corps féminins ne sont pas toujours légales ou extérieures, puisque le corps peut également être invité à se conformer à des archétypes ou à des stéréotypes intériorisés. L'obligation ou l'interdiction de réaliser certains gestes en raison de stéréotypes ou d'injonctions sociales dans les séries du corpus participe en ce sens à l'établissement du féminin comme sujet dépourvu d'une réelle liberté politique. Nous pourrions à nouveau convoquer les théories avancées par Giorgio Agamben ou Marielle Macé, qui font des gestes et des postures les lieux mêmes d'une liberté politique personnelle, qui mérite d'être sauvegardée. Ainsi, par l'imposition de règles autoritaires ou stéréotypées, c'est une confiscation des formes de vie qui s'opère. De plus, si les stratégies qui président à la création des personnages féminins sont celles d'une relative identité entre le personnage et le stéréotype, dans cette mesure elles ne permettent pas forcément l'élaboration de sujet politiquement aptes, puisqu'esthétiquement limités. Il conviendra de se demander, au-delà de la diégèse, si l'écran lui-même peut être le lieu d'une contrainte du féminin, notamment au travers de techniques formelles comme le hors-champ ou le brouillage des corps. En effet, si la posture féminine apparaît contrainte, le corps féminin peut parfois être filmé sous certains angles ou selon certaines techniques qui le conditionnent déjà, en amont de la diégèse sérielle. De même, l'adaptation du roman vers la série devra être interrogée puisqu'elle détermine logiquement la forme et le mouvement des corps féminins dans la série. L'ensemble de ces niveaux de sens permettront de circonscrire les limitations corporelles des femmes, qui sont autant d'exemples de confiscation de formes de vie pour celles-ci. Puisque, comme l'écrit Jérôme Game, « le corps est ce

²⁰⁶ Geneviève Fraisse. *Les Excès du genre. Concept, image, nudité, op.cit.*, p. 44.

qui force à penser depuis la matière, à la faveur d'un geste ou d'une posture, à même les choses plutôt que par-dessus elles »²⁰⁷, il est essentiel d'observer l'ensemble des contraintes qui pèsent sur ce dernier comme des contraintes esthétiques et politiques.

L'identité féminine et la chorégraphie hétéronome

Black Mirror instaure dans son premier épisode *The National Anthem* (1.01) le corps politique féminin comme hautement vulnérable, puisque l'un des deux personnages centraux de l'intrigue, la princesse Susannah, est kidnappée et séquestrée. Retransmis sur tous les écrans du monde, son corps violenté n'apparaît dans l'épisode que pour reprendre en boucle les mêmes gestes et expressions de souffrance. L'épisode lie le corps féminin, l'incapacité de celui-ci à exprimer autre chose que la souffrance, et la démultiplication des images, des thèmes qui se font le fil rouge de nombre de séries télévisées, notamment dystopiques. *Orange is the New Black*, *The Handmaid's Tale* et certains épisodes de *Black Mirror* présentent des ordres totalitaires ou pénitentiaires qui semblent justifier l'établissement de règles concernant les modes d'être et d'apparaître du féminin. Le corps féminin est alors scruté, assujéti et forcé dans des postures et des gestes prescrits. L'un des flashbacks de June nous ramène au *Rachel and Leah Center*, centre de détention des *handmaids*, où Aunt Lydia gère leur formation. Bien avant de contraindre les jeunes femmes à se vêtir d'une certaine sorte, ou de leur apprendre à utiliser leur corps pour procréer pour d'autres, Aunt Lydia leur inculque une posture de déférence. Les règles totalitaires qui s'appliquent aux corps féminins tronquent leurs manières d'apparaître : leur tête se doit d'être baissée en signe de déférence, le regard au sol. Les postures sont figées, et l'hétéronomie corporelle des personnages se traduit à l'écran par des plans qui soulignent l'aspect « rangé » des corps féminins, quelle que soit leur catégorie sociale²⁰⁸. Les corps féminins sont soumis à des règles strictes qui limitent leurs apparences à l'écran bien au-delà des

²⁰⁷ Jérôme Game (dir.). *Images des corps/corps des images au cinéma*. Lyon : ENS, 2010, p. 13.

²⁰⁸ On peut toutefois remarquer que les corps féminins sont filmés de manière différente selon qu'ils appartiennent à une classe sociale ou une autre. Les *handmaids* sont montrées en plongée extrême, accentuant leur statut inférieur, tandis que les épouses, dans le plan utilisé précédemment, sont filmées en légère contre-plongée, conférant une sorte de distinction à ces dernières.

impositions vestimentaires. A l'instar des personnages féminins de *The Handmaid's Tale*, ceux d'*Orange is the New Black* doivent se conformer aux normes pénitentiaires. Les femmes sont soumises aux fouilles des gardiens de la prison et aux contrôles quotidiens. C'est donc l'espace privé du corps qui est envahi par les règles pénitentiaires : le maintien d'une posture de respect et de soumission, l'acceptation d'une potentielle invasion de l'espace corporel menaçant chaque instant dans l'enceinte de Litchfield. Aux injonctions de respect des gardiens et du système pénitentiaire répondent en effet des façons de se tenir (droite, les bras le long du corps, le regard fixe), et des manières de parler.



Handmaids alignées, The Handmaid's Tale (1.06).



. Piper Chapman et Miss Claudette sont inspectées par Mendez, Orange is the New Black (1.04).



Des détenues sont fouillées dans la cour de la prison, Orange is the New Black (1.04).

Les personnages féminins se meuvent dans la prison selon des règles spatiales, horaires et corporelles strictes. Bien que ces règles découlent de nécessités différentes – s’assurer de l’absence de menace de la part des détenues pour *Orange is the New Black*, instituer le féminin comme inférieur au masculin pour *The Handmaid’s Tale* – elles président aux déplacements des corps dans les séries du corpus. Dans « 15 Million Merits » (*Black Mirror*, 1.02), la vaste majorité des corps sont soumis aux lois strictes d’un système futuriste dans lequel chaque personne doit pédaler pour amasser une forme de monnaie virtuelle. Les temps de la journée sont organisés pour les personnages, laissant un maigre champ d’action à la protagoniste Abi. Alors qu’elle pense avoir trouvé une porte de sortie en participant à une émission de télé-réalité, la jeune femme se voit forcée d’accepter de devenir actrice pornographique. En miroir de l’épisode d’ouverture de la série, c’est l’omniprésence sur les écrans gigantesques des habitations qui retransmet l’assujettissement du corps féminin au travers des séquences où Abi apparaît dans des poses suggestives. Le corps féminin se meut donc à un rythme et selon des règles particulières qui entravent sa liberté. Nous dirons avec Macé que ces manières de se mouvoir engagent la question d’un style féminin, c’est-à-dire d’une forme de vie particulière au féminin qui serait confisquée par l’ordre totalitaire ou carcéral. Dans les séries du corpus, cette contrainte est la traduction esthétique de l’état infra-politique du féminin, c’est-à-dire l’état de personnes dont la vie n’apparaît pas digne d’intérêt ou d’attention. Or, Giorgio Agamben explique que

[l]e fait dont tout discours sur l’éthique doit partir, c’est qu’il n’existe aucune essence, aucune vocation historique ou spirituelle, aucun destin biologique que l’homme devrait conquérir ou réaliser. C’est la seule raison pour laquelle

quelque chose comme une éthique peut exister : car il est clair que si l'homme était ou devait être telle ou telle substance, tel ou tel destin, il n'y aurait aucune expérience éthique possible – il n'y aurait que des devoirs à accomplir.²⁰⁹

En ce sens, l'imposition de gestes ou de mouvements aux corps féminins équivaut directement à l'imposition d'un devoir, et en creux, d'une hiérarchie entre les genres et les capacités. Ainsi la contrainte chorégraphique du féminin inscrit dans l'espace esthétique une négation éthique de celui-ci, ou de certaines de ses caractéristiques.

Cette chorégraphie particulière va jusqu'à effacer les corps dans *The Handmaid's Tale*. En effet, si la théocratie institue les femmes comme citoyennes de seconde classe, elle bannit également la sexualité à but non reproductif de la vie quotidienne. Benjamin Campion suggère que la série

[s]'évertue justement à pointer du doigt l'abrogation de l'érotisme et du plaisir charnel (chez l'oppressée comme chez l'opresseur, d'ailleurs) sous le joug d'un régime tyrannique déshumanisant. Même quand elle prend un bain en préparation de la Cérémonie (1.01), Offred est cadrée de sorte qu'aucun bout de peau inapproprié n'apparaisse à l'écran, comme un redoublement formel de l'asservissement et de la captivité de la jeune femme chez les Waterford.²¹⁰

Le processus d'abrogation du plaisir charnel occasionne à l'écran un traitement particulier du corps féminin. Dans un grand nombre de scènes, le corps féminin est montré en souffrance, dans des postures d'assujettissement et de déférence, mais la censure du corps sensible et sensitif passe au contraire par une exclusion de celui-ci de l'espace de l'écran. L'installation au pouvoir des théocrates et la mise en place de nouvelles règles concernant le comportement féminin et la sexualité sont des moments de satisfaction pour Serena Joy et son mari, grands instigateurs de la révolution qui se déroule à Boston. Pourtant, la jeune femme semble perdre une partie d'elle-même avec ces changements, comme le figure la première saison.

²⁰⁹ Giorgio Agamben. *La Communauté qui vient*. Paris : Seuil, 1990, p. 47.

²¹⁰ Benjamin Campion. « Sexe et dystopie : *The Handmaid's Tale*, du repli patriarcal à l'abrogation de l'érotisme ». *Libération*, 19 mars 2018, document en ligne consulté le 14 avril 2018, <http://feuilletons.blogs.liberation.fr/2018/03/19/sexe-et-dystopie-the-handmaids-tale-du-repli-patriarcal-a-labrogation-de-lerotisme/>.



Serena Joy emménage, The Handmaid's Tale (1.06).

L'épouse dévouée est filmée en gros plan, appuyée sur la porte d'une armoire. Si son corps est visible, le miroir offre d'elle une réflexion tronquée. Son corps semble symboliquement ôté de l'image, relégué hors-champ comme pour appuyer la confiscation de sa liberté sexuelle et gestuelle. Pourtant, Geneviève Fraisse signale que

[l]e hors-champ est bien absent du cadre établi, mais non sans efficace dans l'espace réel offert dans ce cadre. L'invisibilité (qu'elle soit immanente implicite ou infinité du sens) ne signifie pas le rien.²¹¹

En ce sens, la suppression du corps sensible dans la série n'équivaut pas simplement à une relégation de celui-ci comme sujet mineur, mais bien à la traduction esthétique d'une amputation sociale et personnelle imposée aux corps féminins²¹². S'il est vrai que Serena Joy subit cette confiscation, qui met à mal sa relation de couple, June et l'ensemble des *handmaids* en font également les frais. Les scènes de bain ou les rendez-vous gynécologiques symbolisent constamment la confiscation du corps féminin comme corps sensible – incessamment car cette exclusion du corps hors-champ actualise plan par plan la suppression des capacités sensibles du corps féminin.

[l]e hors-champ cinématographique a été inscrit d'emblée par le passage des corps à travers le cadre, qui le quittent pour se tenir hors-champ, dans une sorte de réserve, dans le double sens de ce qui se tient en réserve, en attente, et de ce qui existe en creux²¹³.

²¹¹ Geneviève Fraisse. *Les Excès du genre. Concept, image, nudité, op.cit.*, p. 34.

²¹² Cette amputation est rendue littérale dans un épisode où Serena Joy est punie pour avoir lu par une amputation de son auriculaire (2.13), mais également au travers des nombreuses blessures que reçoivent les servantes comme Janine ou Emily.

²¹³ Jean-Louis Comolli. *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*. Lagrasse : Verdier, 2012, pp. 22-23.

Comme le propose Jean-Louis Comolli, l'hors-champ organise un passage, une réserve du corps à l'écran, qui marque activement son exclusion. Ainsi, l'ensemble des scènes où les corps des *handmaids* apparaissent tronqués, amputés ou scindés formellement rappelle la contrainte qui pèse sur ces derniers.

La confiscation des formes de vie féminines transparait dans les techniques employées par la série pour mettre en scène les femmes. L'utilisation de la lumière dans la capture sérielle des corps joue un rôle prépondérant dans l'illustration de cette confiscation. *The Handmaid's Tale* accorde par exemple un soin particulier au traitement de la lumière, qui semble tomber sur les corps de façon quasi-divine. Pourtant, de nombreuses scènes, comme celle qui ouvre la série, font apparaître les personnages à contre-jour, laissant visible à l'écran le simple contour des corps féminins.



June, The Handmaid's Tale (1.01).

Cette mise en scène du corps féminin tient à la fois de l'intensification de la présence féminine à l'écran et de l'effacement du corps. L'imposition de la silhouette dans la lumière diffuse de la fenêtre semble constituer un halo qui découpe le corps à l'écran. Martine Beugnet entreprend de définir ce processus :

[l]a dématérialisation de la forme humaine – qui devient tache ou trou et semble voiler ou crever la surface de l'image – est l'expression visuelle d'une subjectivité qui oscille entre présence et néant.²¹⁴

Les corps féminins s'inscrivent à l'écran par l'imposition de leur silhouette à contre-jour : cette technique témoigne dans la série d'un évidement du féminin comme individu singulier et sensible. Il n'est donc pas anodin de retrouver cette technique

²¹⁴ Martine Beugnet. « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », *op.cit.*, p. 58.

dans *Top of the Lake* ou *Black Mirror* : l'utilisation répétée de l'évidement du corps féminin se retrouve dans les séries du corpus pour mettre en évidence un effacement du féminin sensitif. Dans *Black Mirror* (1.02), le corps d'Abi se détache face aux jurés de l'émission : son bassin et ses jambes voilent l'écran et détournent la silhouette de la jeune femme, anticipant la suppression prochaine du contrôle qu'elle peut avoir sur son corps.



Abi face au jury de l'émission Hot Shot, Black Mirror (1.02).

Dans *Top of the Lake*, les services de police sont présentés comme des environnements hautement sexistes, dans lesquels la détective Robin Griffin a parfois du mal à affirmer son autorité. La silhouette de la jeune femme est happée par les corps masculins, contrainte dans les recoins de l'écran. Dans le plan suivant, les regards masculins sont fixés sur Robin, et l'omniprésence des officiers sature le champ. Face à ses homologues masculins, le corps de Robin voile l'écran d'un halo noir, qui semble suggérer en creux son incapacité à s'établir comme corps autonome et indépendant dans le milieu misogyne.



Robin Griffin face à ses collègues de la Southern Lakes Police, Top of the Lake (1.01).

Il est possible de constater que l'ensemble des séries du corpus mettent en œuvre des techniques similaires pour figurer la vulnérabilité ou l'incapacité du corps féminin. Ces caractéristiques confirment dans l'espace esthétique de l'écran la confiscation de certaines formes d'être et d'apparaître : dans les milieux dystopiques et carcéraux, comme dans les environnements sexistes, les femmes peuvent se voir contraintes d'obéir à des règles hétéronomes, les forçant à des chorégraphies qui leur sont étrangères. Le corps est ainsi

[s]ite d'inscription de forces diverses où se lisent les vulnérabilités comme les stratégies de résistance à l'ordre des discours, il est aussi ce qui ne cesse de reposer la question de ce à partir de et à travers quoi le mouvement sur l'écran, la productivité interne au film comme l'économie de son sens demeurent actifs et en jeu.²¹⁵

Partant, nous proposons que le corps féminin dans les séries est à la fois le lieu d'une mise en acte des règles totalitaires et pénitentiaires, mais aussi ce par quoi elles adviennent dans l'espace de l'écran. Les gestes hétéronomes sont l'incarnation esthétique de ces règles. Pour autant que ces gestes sont contraints, ils constituent une confiscation du style féminin, et limitent les manières d'apparaître des personnages à l'écran. Ainsi, plus qu'une limitation esthétique, c'est une limitation politique qui est mise au jour dans l'ensemble des séries du corpus. Pourtant, ce statut infra-politique du féminin n'est pas systématiquement hérité de règles explicites et extérieures au féminin, comme en témoignent certains arcs narratifs déployés dans *Mad Men*, *This is England* ou *Top of the Lake*.

Le féminin et l'imposition des stéréotypes

Il semble qu'il y ait en effet dans certaines séries du corpus une imposition de règles implicites qui régissent les mouvements et les apparences des corps féminins. Cette contrainte est d'ordre idéologique et découle de stéréotypes du féminin dans la

²¹⁵ Jérôme Game. *Images des corps/ corps des images au cinéma, op.cit.*, p. 17.

diversité des époques et des univers du corpus. Nous reprenons les propos d'Ivan Jablonka pour avancer que le corps féminin est soumis à une comparaison constante à un idéal physique : « la standardisation du corps féminin se décompose en objectifs à atteindre : peau lisse, taille mince, ventre plat, seins volumineux, fesses fermes »²¹⁶. Serge Tisseron ajoute qu'historiquement, « 'être féminine' revenait à être douce, souriante et maternelle »²¹⁷. Qu'il soit véhiculé par le regard masculin ou féminin, par le jugement personnel ou par la publicité, l'archétype de la femme comme figure ancillaire se retrouve dans l'ensemble des séries du corpus au travers d'une volonté de standardisation du corps des personnages féminins. Parfois plus qu'un challenge physique, le stéréotype peut se faire injonction sociale quant aux mouvements des corps et à leurs manières d'évoluer dans l'espace. Dans la première saison de *Mad Men* par exemple, l'archétype féminin semble contraindre les femmes à ne jamais quitter leur position d'assistante ou de secrétaire, et donc à être confinées dans la salle commune de *Sterling Cooper*. Le pilote met déjà en lumière les dynamiques genrées qui régissent le milieu publicitaire de New York, lorsque Joan annonce à sa nouvelle recrue Peggy :

[h]e may act like he wants a secretary, but most of the time they're looking for something between a mother and a waitress. And the rest of the time, well... Go home, take a paper bag and cut some eye holes out of it. Put it over your head, look in the mirror and try and evaluate your strengths and weaknesses. And try and be honest.

Le corps féminin dans le milieu du travail selon Joan est le lieu d'un asservissement, entre deux rôles qui viennent se subordonner au masculin, et que l'on pourrait qualifier de stéréotypiques. L'attention portée au corps est bien celle d'une imposition de contraintes physiques, au travers d'un regard impartial sur soi. Joan et Betty semblent tout au long de la série incarner ces stéréotypes et tenter d'y adhérer autant que possible. Les deux jeunes femmes sont particulièrement véhémentes quant au comportement que les femmes sont censées adopter. Betty prodigue ainsi des conseils à sa fille Sally, en affirmant « You don't kiss boys. Boys kiss you »²¹⁸, renforçant l'idée

²¹⁶ Ivan Jablonka. *Le Corps des autres*. Paris : Seuil, 2015, p. 89.

²¹⁷ Serge Tisseron. *L'Intimité surexposée*, *op.cit.*, p. 131.

²¹⁸ Betty, *Mad Men*, 3.08.

d'une passivité féminine. Les corps féminins dans *Mad Men* se meuvent donc selon des injonctions sociales qui façonnent leur manière d'apparaître à l'écran. Il est intéressant de remarquer que cette injonction stéréotypée se dédouble pour Betty, mais également pour Joan, dans une esthétique d'identité avec des modèles plus anciens. Elles sont deux personnages qui sont esthétiquement façonnés à l'image des peintures de Hopper²¹⁹, ou des campagnes publicitaires des années 1960 (Betty incarne elle-même le visage d'une publicité Coca-Cola, [1.09]). Tout semble donc indiquer que les personnages féminins, et notamment Betty et Joan, sont soumis à des règles corporelles externes, qui façonnent leurs apparences et leurs mouvements à l'écran. Toutefois, cette limitation corporelle par le stéréotype n'est pas circonscrite à *Mad Men*.

le stéréotype résume, en une représentation imagée, les assignations auxquelles chaque sexe est renvoyé, psychologiquement, socialement, comme des identités sûres et intangibles. Le stéréotype semble ne pas avoir d'histoire, il ressemble plutôt à un invariant qui se transmet de génération en génération²²⁰,

comme le précise Geneviève Fraisse. Ainsi, le conditionnement des attitudes et des postures est repérable dans l'ensemble des séries du corpus : *Top of the Lake* explore l'écart entre les stéréotypes féminins connus de la population de *Laketop* et les comportements de Robin Griffin et des nouvelles habitantes du terrain *Paradise*. Dans *This Is England*, c'est Lol et ses amies qui se voient jugées sur leur style vestimentaire et leur comportement : les codes punk viennent se confronter aux canons de beauté britanniques des années 1980 pour souligner le déplacement des personnages féminins à l'écran. Cette mise à l'écart physique est traduite dans des plans qui laissent Lol, la jeune protagoniste de la série, décalée dans l'espace de l'écran. Lors de sa première cérémonie de mariage, l'impossibilité d'identité avec le stéréotype féminin pour Lol est traduite dans des plans qui l'opposent, physiquement et esthétiquement, à la fois à ses amies mais également à la jeune femme qui se marie avant elle.

²¹⁹ Nous ferons par la suite référence aux peintures « Compartment C Car 293 » et « Girl at Sewing Machine ».

²²⁰ Geneviève Fraisse. *Les Excès du genre. Concept, image, nudité, op.cit.*, p. 44.



Lol et Woody séparés par un jeune couple, This Is England '86 (1.01).

La jeune femme est reléguée au second plan, et la silhouette stéréotypique de la nouvelle mariée vient la séparer de son compagnon Woody, en occupant la majeure partie de l'écran. Le corps de Lol paraît frêle et déplacé par rapport à la silhouette épaisse qui habite le champ. L'ensemble des femmes présentes à l'écran semblent renvoyer une image traditionnelle du féminin, tandis que la silhouette de Lol se confond avec celle de son compagnon²²¹. L'oppression du corps féminin se reflète dans des plans où il se trouve entouré, assiégé par les visions stéréotypiques ou par les messagers de ceux-ci. Pourtant, si la recherche d'identité entre les modèles et les corps est pour certaines femmes (Joan, Betty, parfois Peggy dans *Mad Men* mais également Lorna Morello ou Sophia Burset dans *Orange Is The New Black*) une quête incessante, il faut rappeler que ces modèles stéréotypiques ou intermédiaires constituent des images figées du féminin. Nous pouvons à nouveau faire appel aux recherches de Marielle Macé pour démontrer que

[J]e style ne repose donc pas sur une somme de traits, mais sur la façon dont une forme s'avance dans le sensible, existant dans et par les transformations. Cet effet de convergence est d'ailleurs ce qui, dans le style, engage la question du sens. Si un style est toujours à interpréter, c'est qu'une forme y risque un sens, engage une 'idée', énonce une certaine pensée : un parti pris, comme disait Ponge, une certaine orientation du fait même de l'existence, une idée de forme qui a pris forme, un genre d'être et un régime d'expérience, un 'possible'.²²²

²²¹ Une ressemblance que la série cultive, puisqu'au sein du même épisode on retrouve Milk et Lol sur le toit d'un hôpital, accoudés dans la même position à une rambarde, dans un rapport d'identité qui brouille les frontières entre leur corps.

²²² Marielle Macé. *Styles. Une critique de nos formes de vie, op.cit.*, p. 22.

Et c'est ce que la série met au jour : le féminin ne constitue pas une somme de traits, mais au contraire un genre divers et sensible, qui se déploie et s'actualise localement au travers de chaque personnage comme forme mouvante. Depuis son étymologie, le stéréotype s'institue comme moule rigide ou carcan qui contient les corps. Giorgio Agamben attire l'attention sur l'écart entre les modèles et les êtres singuliers, mais également entre les corps idéalisés et les corps organiques :

[j]amais autant qu'aujourd'hui le corps humain – surtout le corps féminin – n'a été aussi massivement manipulé et, pour ainsi dire, imaginé de pied en cap par la technique de la publicité et de la production marchande : l'opacité des différences sexuelles a été démentie par le corps transsexuel, l'étrangeté incommunicable de la *physis* singulière abolie par sa médiatisation spectaculaire, la mortalité du corps organique mise en doute par la promiscuité avec le corps sans organes de la marchandise, l'intimité de la vie érotique réfutée par la pornographie. Toutefois, le procès de technicisation, au lieu d'investir matériellement le corps, visait la construction d'une sphère séparée qui n'avait pratiquement aucun point de contact avec lui : ce n'est pas le corps qui a été technicisé, mais son image. Ainsi, le corps glorieux de la publicité est devenu le masque derrière lequel le corps humain fragile, menu, continue son existence précaire.²²³

Il est alors possible d'avancer que le féminin stéréotypique, bien qu'il ne corresponde pas toujours au féminin « technicisé » dans les séries du corpus, creuse un écart entre les corps idéaux et les corps physiques et sensibles. Dans la forme sérielle, l'imposition et la multiplication des stéréotypes semblent contraindre les corps dans des mouvements et des postures qui se font le « masque » d'un féminin non-standardisé. La rigidité de ces carcans esthétiques force les corps dans des postures d'identité avec une conception stéréotypique du féminin, ou au contraire repousse les corps incapables d'y adhérer dans les recoins de l'écran, à l'instar de Lol. Nous en déduisons que ces carcans qui enferment le corps féminin, tout comme les règles totalitaires qui régissent les mouvements, procèdent d'une confiscation des manières d'être et d'apparaître du féminin. Puisque se joue dans l'espace esthétique de la série une actualisation des capacités et incapacités politiques des personnages, la limitation des possibilités offertes au féminin par un phénomène de coercition idéologique ou légale souligne le statut infra-politique de ces mêmes personnages au sein des univers sériels.

²²³ Giorgio Agamben. *La Communauté qui vient*, op.cit., pp. 54-55.

On trouve dans *Black Mirror* un exemple du nouage entre incapacité esthétique et politique. Dans « Nosedive » (3.01), c'est l'impossibilité d'identité aux stéréotypes que subit incessamment Lacie. L'univers dystopique de la série met en exergue le lien entre apparence esthétique et capacité politique : les personnages sont notés en fonction de leurs interactions sociales et du contenu qu'ils publient sur les réseaux, dans une reprise de notre propre attachement au jugement d'autrui via ces mêmes réseaux sociaux. La standardisation des corps, érigée en loi suprême, semble orienter les mouvements de l'ensemble des corps à l'écran. Ainsi, l'épisode s'emploie à démontrer que la non-identité aux stéréotypes et aux normes conçues comme idéales par la société crée inévitablement des parias. L'impossibilité de correspondre aux attentes est punie d'une perte temporaire de « points », qui permettent d'accéder aux commodités basiques de la vie quotidienne. Ainsi, se déplacer n'est plus possible pour Lacie dès lors qu'elle commence à se détacher, involontairement, du modèle social qui lui est imposé. Son corps se retrouve soumis à un rythme qui détonne avec les stéréotypes établis : le système de notation qui régit la vie des personnages lui rappelle alors constamment son incapacité à correspondre à ces modèles, doublant systématiquement cette incapacité idéologique d'une incapacité physique. Aussi n'est-elle pas en mesure d'emprunter la voiture qu'elle désirait pour se rendre en voyage. Son corps est alors contraint géographiquement par les règles de l'univers dystopique. En fondant le système social de l'univers dystopique sur l'apparence, *Black Mirror* met en exergue l'importance cruciale du corps dans l'élaboration et la matérialisation des stéréotypes. Pourtant, Jacques Rancière rappelle que « l'apparence n'est pas l'illusion, elle est l'organisation précaire et litigieuse du visible qui se prête à ce qu'un sujet vienne y apparaître, y manifester son litige »²²⁴. La trame narrative de « Nosedive » éclaire ce propos dans la mesure où l'apparence, érigée en valeur sociale, politique et économique dans l'épisode, constitue dans toutes les séries du corpus le lieu de déploiement du féminin comme sujet politique, économique et social. Ce qui se joue au cœur des contraintes du corps féminin héritées de modèles ou de stéréotypes, c'est un déplacement des problématiques évoquées et récupérées par la dystopie : non pas

²²⁴ Jacques Rancière. « Sur l'histoire des femmes au XIX^e siècle ». Georges Duby, Michelle Perrot (dirs.). *Femmes et histoire*. Paris : Plon, 1993, pp. 49-61, p. 60.

la suppression de modalités d'apparaître factuelles, mais bien la suppression d'une capacité à s'imaginer du féminin. Dans le même article, Rancière insiste sur ce point :

[à] la place des figures réelles/imaginaires de la femme éducatrice, soignante ou pacificatrice dans lesquelles se sont jouées les ruptures significatives de la condition féminine, à la place du réel des écarts infimes ou spectaculaires dans les rapports entre l'ordre des noms et celui des états, ce qui vient alors occuper le devant de la scène, c'est la specularité du couple de la condition et de la représentation : de la condition que l'autre fixe et des images dans lesquelles il monnaie cette assignation, ces images qui viennent en plus – c'est-à-dire en moins – aux femmes pour imaginer leur place : madones, muses, mariannes, statues de la liberté, femmes-fleurs et femmes-sphinx avec l'infinité de leurs métamorphoses.²²⁵

Les images stéréotypées, quelles qu'elles soient dans les univers diégétiques des séries du corpus, sont autant de symboles non seulement de l'incapacité politique de certains personnages féminins à se mouvoir librement à l'écran, mais également de la limitation des possibles qui sont donnés au féminin pour se penser en tant que féminin. Cette limitation découle d'une standardisation des images du féminin auxquelles les personnages des séries semblent s'identifier, ainsi que des manières dont ces mêmes personnages sont façonnés et s'avancent à l'écran.

Le statut des femmes racisées

A ce stade de notre étude, il convient toutefois de souligner une différence importante dans le traitement fictionnel des personnages féminins par les séries du corpus, selon des critères non plus seulement genrés mais raciaux. Au sein de la catégorie des personnages féminins, on remarque des différences dans les façons d'apparaître et d'être montrée à l'écran. *Mad Men* s'attache par exemple à revenir sur l'intégration des femmes dans les milieux du travail américain des années 1960, et attire l'attention sur la distribution des professions. On remarque que Peggy peut prétendre à un poste de *copywriter* tandis que Carla et Dawn, les deux personnages noirs centraux de la série, sont cantonnées dans des travaux administratifs, de soin ou d'entretien, notamment liés à la sphère domestique. Si cette structure narrative attachée aux deux

²²⁵ *Ibid.*, p. 55.

femmes racisées reflète les réalités professionnelles de l'époque, les spectateurs n'ont pourtant jamais accès au point de vue de ces femmes. Leur importance narrative reste marginale, et la durée qui leur est dévolue est toujours limitée. Il en va de même pour *The Handmaid's Tale*, qui oblitère complètement les tensions raciales de son univers dystopique. Il est à noter que si cet aspect est un héritage de l'œuvre d'Atwood, qui ne consacre que quelques lignes au statut des populations afro-américaines, la série de Bruce Miller choisit de faire de trois personnages principaux des personnes de couleur (Luke, Moira, et Offmatthew, autour de qui le début de la troisième saison s'articule), un élément qui n'était pas contenu dans le roman d'Atwood. La série, qui déborde dès la fin de la première saison le contenu du roman dont elle est adaptée, passe complètement sous silence les relations entre populations blanches et populations racisées. La journaliste Angelica Jade Bastién fait remarquer que l'assujettissement que subissent les femmes dans la série est directement inspiré des violences dont les esclaves noires faisaient l'expérience :

[a]s writer Priya Nair points out [...], the strictures that shape the lives of the handmaids, like the protagonist, June (an excellent Elisabeth Moss)—'banned from reading, writing, or congregating, the spectacle of public lynchings,' and renamed after the men that own them (she's named Offred to mean 'of Fred')—are the same methods that have been used to control black people during and after slavery.²²⁶

La série reprend alors à son compte certaines mesures d'assujettissement et de contrôle en les vidant temporairement de leur contenu racial. Pour Françoise Vergès, cette tendance est elle-même un symptôme d'une forme de féminisme qu'elle nomme « féminisme civilisationnel », c'est-à-dire un féminisme à but universalisant, mais qui reste selon elle un mouvement porté par des femmes blanches, rejetant ou ignorant l'apport des femmes racisées à la lutte féministe et reprenant à leur compte une comparaison avec le statut des esclaves :

[p]our donner toute l'ampleur nécessaire à notre critique, il faut aller jusqu'à dire que le féminisme civilisationnel naît avec la colonie, dans la mesure où

²²⁶ Angelica Jade Bastién. « In Its First Season, *The Handmaid's Tale's* Greatest Failing Is How It Handles Race ». *Vulture*, 14 juin 2017, document en ligne consulté le 5 avril 2020, <https://www.vulture.com/2017/06/the-handmaids-tale-greatest-failing-is-how-it-handles-race.html>.

les féministes européennes élaborent un discours sur leur oppression en se comparant aux esclaves.²²⁷

On peut affirmer que si *The Handmaid's Tale* propose un discours féministe en mettant au centre de son récit June, *handmaid* qui va s'attacher à reprendre le contrôle tout d'abord de sa sexualité, puis de son corps et de sa liberté d'agir, la série occulte toutefois les emprunts faits à l'expérience spécifique des femmes racisées, et place ces personnages dans des positions narratives et esthétiques mineures. En effet, Angelica Jade Bastien fait remarquer que le discours féministe civilisationnel porté par la série se double d'une marginalisation particulière des personnages comme Luke ou Moira :

[j]ust witness the camera's relationship with Moira versus other characters. In particularly complex emotional moments for June, Janine, and even Serena Joy, they are framed in extreme close-up, which feels like a more intimate way to communicate their point of view than even voice-over. Moira gets no shots like this. There is an emotional removal in regards to how the camera interacts with her compared to the aforementioned white women, whose perspectives become important to the narrative to varying degrees. It almost feels like a reminder to the viewer that Moira is an appendage to someone else's story.²²⁸

Si cette critique tend à être effacée par les développements de la deuxième et de la troisième saisons, on peut néanmoins affirmer que la série place dans un premier temps les personnages racisés comme Moira dans des positions esthétiquement et narrativement mineures, puis que, lorsqu'elle s'attache à développer son point de vue, elle ne traite en aucun cas de la spécificité de l'expérience de Moira en tant que femme noire. Il est d'autant plus important de souligner le fait que Moira passe la première saison enfermée à *Jezzebels*, une maison close dont le nom correspond à un stéréotype appliqué aux femmes noires²²⁹. L'enfermement physique et littéral dans le lieu au nom évocateur, dont la jeune femme finit par s'échapper, n'est pourtant pas expliqué, et le statut de femme *queer* et racisée de Moira n'est que peu ou pas développé. Il faut également souligner que l'actrice qui incarne Moira dans *The Handmaid's Tale*, Samira Wiley, joue Poussey Washington, la jeune détenue tuée par un garde blanc dans *Orange*

²²⁷ Françoise Vergès. *Un féminisme décolonial*. Paris : La Fabrique, 2019, p. 29.

²²⁸ Angelica Jade Bastien. « In Its First Season, *The Handmaid's Tale's* Greatest Failing Is How It Handles Race », *op.cit.*

²²⁹ Nous faisons ici référence au stéréotype de la *Jezzebel*, l'image archétypale de la femme noire à la sexualité débordante. Cette image, ainsi que celle de la *Mammy* et de la *Sapphire*, constituent les trois grandes catégories stéréotypiques historiquement appliquées aux femmes noires.

is the New Black, et dont la mort est érigée en exemple des violences faites par les hommes, principalement blancs, sur les femmes racisées de la prison (cas qui mènera à un soulèvement général à la fin de la quatrième puis au cours de la cinquième saisons).

Cette oblitération de l'expérience singulière des populations racisées vise le plus souvent les personnages fictionnels féminins, comme le met en avant bell hooks²³⁰ lorsqu'elle interroge l'absence de diversité des images de femmes racisées dans les films et les séries contemporaines²³¹. Si les séries du corpus mettent en avant des modèles standardisés du féminin, ces standards définissent donc eux-mêmes en creux des profils marginaux du féminin. Bien que *Top of the Lake : China Girl* s'attache à démontrer la diversité des corps féminins asiatiques, ceux-ci sont également tous soumis à la prostitution, à la violence, ou au racisme (la jeune prostituée Cinnamon est surnommée « China Girl » à la morgue avant que son corps soit identifié). Au-delà de cette incapacité qui reflète une limite propre au cadre historique choisi par la série, c'est une limitation esthétique et temporelle qui pèse sur ces personnages : la spécificité de leurs émotions et de leurs expériences est reléguée au second plan, notamment via l'absence de plans rapprochés.

Le corps contraint dans l'adaptation

L'adaptation, en tant qu'elle fait advenir les corps féminins au sein d'un médium nouveau, semble présider au déploiement du féminin à l'écran. Ainsi, si les corps féminins sont soumis à des chorégraphies hétéronomes complexes dans *Orange is the New Black*, ces contraintes procèdent autant de l'environnement diégétique que du processus d'adaptation depuis les mémoires de Piper Kerman, *Orange is the New*

²³⁰ Nous utilisons les caractères minuscules à dessein, et ce en accord avec la volonté de la militante féministe, qui exige que son nom soit typographié sans majuscules, afin de pouvoir mettre en avant ses travaux plutôt que sa personne publique.

²³¹ Elle prend comme exemple le film *Twelve Years a Slave* (Steve McQueen, 2014) : « The popular film *Twelve Years A Slave* offered diverse images of black masculinity while giving audiences the same old negative stereotypical images of naked, raped, beaten, sexually licentious black females ». bell hooks. *Black Looks. Race and Representation*. New York : Routledge, 2015 [1992], p. 11.

*Black: My Year in a Women's Prison*²³² jusqu'à la forme sérielle. Le texte littéraire oriente, dans le cas d'*Orange is the New Black* comme dans le cas de *The Handmaid's Tale*, la manière d'apparaître des corps à l'écran, en les circonscrivant dans des modèles pré-établis. Les corps des *handmaids*, des *Marthas* et des épouses dans *The Handmaid's Tale* prennent vie sous les traits des actrices de la série, donnant ainsi forme visuelle au texte littéraire. Les déplacements des personnages sont calqués sur ceux de leurs homologues littéraires :

[w]e turn and walk together past the large houses, towards the central part of town. We aren't allowed to go there except in twos. This is supposed to be for our protection, though the notion is absurd: we are well protected already. The truth is that she is my spy, as I am hers. If either of us slips through the net because of something that happens on one of our daily walks, the other will be accountable.²³³

Les scènes du roman sont recrées dans l'univers sériel et organisent alors les démarches, les attitudes et les mouvements des personnages féminins. L'univers chromatique de la théocratie de Gilead est repris presque ton pour ton, traduisant dans l'espace sériel la hiérarchie des corps féminins. L'omniprésence des couleurs qui structurent la société dystopique reste l'un des vecteurs de différenciation entre les corps féminins, assujettis de façon plus ou moins forte : « I see the two of us, a blue shape, a red shape, in the brief glass eye of the mirror as we descend. Myself, my obverse »²³⁴. Comme dans la série, les corps féminins sont tous soumis à des postures coercitives, et chaque classe sociale est le reflet déformé d'une autre : la juxtaposition des propositions et des corps souligne leur opposition chromatique tout en les réunissant au sein d'une même condition. Cette condition est reprise dans le roman qui fait suite à *The Handmaid's Tale*, *The Testaments*, paru en 2019, et dans lequel Atwood théorise la part culturelle de contrainte du corps en exposant le témoignage d'Agnès, qui a grandi à Gilead et y a appris à découvrir son corps :

[t]he adult female body was one big booby trap as far as I could tell. If there was a hole, something was bound to be shoved into it and something else was

²³² Piper Kerman. *Orange is the New Black: My Year in a Women's Prison*. New York : Spiegel & Grau, 2011.

²³³ Margaret Atwood. *The Handmaid's Tale*, *op.cit.*, p. 29.

²³⁴ *Ibid.*, p. 271.

bound to come out, and that went for any kind of hole: a hole in a wall, a hall in a mountain, a hole in the ground. There were so many things that could be done to it or go wrong with it, this adult female body, that I was left feeling I would be better off without it. I considered shrinking myself by not eating, and I did try that for a day, but I got so hungry I couldn't stick to my resolution, and went to the kitchen in the middle of the night and ate chicken scraps out of the soup pot.²³⁵

Le développement narratif vient donc s'ajouter aux descriptions du roman et se superposer aux images de la série pour en extraire un élément contraignant : le corps de la femme. Atwood circonscrit l'élément problématique et souligne les raisons de la contrainte du corps : sa vulnérabilité innée et son statut ambigu. L'énumération et la juxtaposition des considérations corporelles et naturelles agit comme un lien entre les deux sphères : la condition féminine est une condition naturelle vulnérable pour Agnès, et donc pour le régime de Gilead. L'assujettissement des corps se prolonge du texte littéraire jusqu'au médium sériel, où il transpose les manières d'apparaître et d'évoluer du féminin. Le texte fait corps avec la série jusque dans l'organisation des sensations féminines : les analepses qui voient le jour dans le roman, fondées sur des sensations particulières, organisent également les temporalités des personnages sériels. Lorsque le corps de June vit à travers le toucher de Nick l'expérience du toucher de Luke²³⁶ dans le roman, l'organisation temporelle de la série est également altérée par des flashbacks, qui font cohabiter la relation de Nick et June, et celle qu'elle avait avec son mari Luke.

Dans tous les flashbacks de l'épisode *Faithful* (1.05), les coupes d'une sensation à une autre reproduisent les analepses littéraires et conditionnent la façon dont la jeune femme fait l'expérience sensible de ce qui l'entoure. Les émotions et sensations qui atteignent le corps de la *handmaid* font passer le spectateur d'un temps présent à un temps révolu, à l'instar du roman qui juxtapose les temps du récit grâce à des ellipses temporelles. Si le montage adapte la technique littéraire au format sériel, le personnage de June rappelle également au spectateur que son corps même est le lien entre le roman et la série télévisée. L'héroïne se fait avatar du spectateur puisque l'ensemble de l'univers fictionnel est taillé sur sa perception : les couleurs, les temporalités et les

²³⁵ Margaret Atwood. *The Testaments*. Londres : Penguin, 2019, p. 83.

²³⁶ « It's so good, to be touched by someone, to be felt so greedily, to feel so greedy. Luke, you'd know, you'd understand. It's you here, in another body », *Ibid.*, p. 110.

événements sont montrés la plupart du temps depuis son point de vue subjectif. Le public possède la connaissance des deux médiums, et peut donc penser l'un et l'autre à l'envi. Ainsi le temps est à la fois ce qui lie le corps féminin littéraire et sériel, mais aussi ce qui les oppose dans l'expérience du spectateur. Il est à la fois ce qui actualise le récit littéraire et l'incarne à l'écran, mais aussi ce qui désigne l'adaptation en tant qu'adaptation. Jason Mittel rappelle que le traitement du temps est un aspect primordial de la forme sérielle :

[n]umerous [...] series have found their own distinct pattern for interweaving long-term story arcs within the frameworks of clearly defined episodic parameters, such as individual character flashbacks on *Lost* or *Orange Is the New Black*.²³⁷

Il semble alors que la série ne transpose pas seulement les éléments contenus dans le texte littéraire, mais bien qu'elle ajuste le temps littéraire à sa propre forme et à sa structure épisodique. L'héroïne du roman attire déjà l'attention du spectateur sur son évaporation et sa perte de contrôle sur son propre corps : « In the curved hallway mirror I flit past, a red shape at the edge of my own field of vision, a wraith of red smoke »²³⁸. L'asservissement politique et social du corps féminin, organisé par la théocratie, se double d'un asservissement formel. Les gros plans qui découpent le visage et le corps de June dans l'écran, sa vision décuplée sur les écrans de télévision (3.05) soulignent le démembrement organisé du corps féminin, qui n'est plus selon les lois de Gilead qu'un vaisseau pour la procréation. Ce démembrement fait écho pour la June du roman au démembrement de la narration elle-même, à laquelle la fragmentation de la série en épisodes fait écho²³⁹.

²³⁷ Jason Mittel. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, *op.cit.*, p. 20.

²³⁸ *Ibid.*, p. 219.

²³⁹ « I'm sorry there is so much pain in this story. I'm sorry it's in fragments, like a body caught in crossfire or pulled apart by force. But there's nothing I can do to change it », Margaret Atwood. *The Handmaid's Tale*, *op.cit.*, p. 279.



June est enfermée dans sa chambre, The Handmaid's Tale, (1.04).



Le corps démultiplié de June, The Handmaid's Tale, (2.13).

La technique sérielle transpose donc la contrainte physique contenue dans le médium littéraire à la forme sérielle. Les sensations de la jeune femme deviennent des plans rapprochés ou moyens qui découpent le corps de la *handmaid* et en expriment la dépossession, au-delà d'un simple enfermement géographique. Les nombreux plans rapprochés qui montrent seulement des parties tronquées du corps de la jeune femme, tout comme ceux qui accentuent la quasi-évaporation de sa silhouette, tendent à rendre visibles les sensations exprimées dans l'œuvre littéraire.

Le texte source contraint le corps de June, comme celui de toutes les servantes, en forçant les corps dans des chorégraphies imposées, décrites par la protagoniste dans le roman. Ces chorégraphies dictent les déplacements des personnages de la série : les robes, les coiffes, les postures de déférence et d'accouplement décrites dans le roman contraignent les jeunes femmes du Gilead de Bruce Miller. Même lorsque le matériau original du roman est dépassé, la survivance de ces lois prolonge la

contrainte : les règles qui régissent Gilead ne changent pas au cours des trois saisons et tendent même à se renforcer. La fin de la première saison de *The Handmaid's Tale* développe déjà ce que le roman de 1985 avait produit, dépassant avec la deuxième et la troisième saisons le statut d'adaptation pour devenir le prolongement du roman d'Atwood. Shannon Wells-Lassagne fait remarquer que certains éléments de l'œuvre originale doivent être repris pour assurer une forme de continuité dans l'adaptation, et éventuellement dans le prolongement de l'œuvre dans la forme sérielle :

[e]ssentially, long-form adaptations must undo what the original has done, and find some narrative loophole in order for its plot to begin (and continue). As such, the television series must strike a delicate balance between evoking enough familiar tropes, characters, situations and plot points to remind viewers of the original, while reworking the plot to gainsay any definite closure the original may have created, and often creating new sources of conflict or suspense to mine in future episodes.²⁴⁰

Les lois qui contraignent le corps, héritées de l'œuvre originale, se renforcent et étendent la chorégraphie forcée de la première à la troisième saisons, et bientôt à la quatrième : elles sont le motif principal qui est décliné tout au long de la série. Ces motifs sont même renforcés, puisque la contrainte corporelle devient permanente et marque la chair des *handmaids* : Emily subit une excision (1.03), et les *handmaids* de Washington se voient obligées de porter des anneaux, insérés dans leurs lèvres, et qui maintiennent leurs bouches fermées (3.06). La contrainte des corps doit être perçue comme l'un des éléments essentiels à la continuité de la série : c'est parce qu'elle reprend la contrainte dictée dans le roman qu'elle s'établit comme adaptation et comme prolongement de l'œuvre dont elle est tirée. Ce passage de la forme littéraire à la forme sérielle était déjà appelé par la protagoniste de 1985 :

[w]hat I need is perspective. The illusion of depth, created by a frame, the arrangement of shapes on a flat surface. Perspective is necessary. Otherwise there are only two dimensions. Otherwise you live with your face squashed against a wall, everything a huge foreground, of details, close-ups, hairs, the weave of the bedsheet, the molecules of the face.²⁴¹

Pourtant, le passage d'un format à un autre, bien que proposé par le personnage principal du roman, ne se fait pas sans injonctions particulières quant au corps féminin.

²⁴⁰ Shannon Wells-Lassagne. *Television and Serial Adaptation*. New York : Routledge, 2017, p. 35.

²⁴¹ Margaret Atwood. *The Handmaid's Tale*, *op. cit.*, p. 135.

Il est indéniable qu'en tant qu'ils s'inscrivent dans le développement d'un produit commercial²⁴², les personnages féminins des séries télévisées sont toujours soumis à des injonctions de beauté et de jeunesse. On remarque que le personnage de Nora, qui devient Alex dans *Orange is the New Black*, ainsi que le personnage de Serena Joy dans *The Handmaid's Tale*, sont tous deux incarnés par des femmes qui vont à l'encontre des caractéristiques détaillées dans les œuvres littéraires dont ces séries sont adaptées, et qui mettent en avant un physique toujours avantageux, qui correspond aux canons de beauté contemporains. Shannon Wells-Lassagne souligne que le choix des acteurs qui incarnent les personnages est l'un des attraits forts de l'adaptation sérielle :

the very pleasure of adaptation is founded on the novelty of a new rendition: bringing literary figures to life through actors' performances, depicting familiar textual locales on screen, provides a new means of ingress into the diegetic world.²⁴³

Ce plaisir est toutefois contraint par les modèles de beauté de l'industrie sérielle. Le personnage de Nora, dont Piper Kerman déclare « no one would call Nora a classic beauty »²⁴⁴, petite, aux cheveux frisés, est incarné dans la série par Laura Prepon, jeune femme brune au charme déjà maintes fois mis en avant dans la série *That '70s Show*. Serena Joy quant à elle, à qui Margaret Atwood prête un boitement et un âge plutôt avancé, est incarnée par Yvonne Strahovski, qui correspond en tous points à l'idéal de l'héroïne hitchcockienne : grande, blonde, dotée d'un charme froid mais indéniable. La série reste un objet esthétique destiné à un public, et tout effort d'adaptation s'accompagne d'un alignement sur les attentes esthétiques du public (que celles-ci soient réellement fondées, ou idéalisées par les producteurs et les créateurs des séries). L'une des contraintes imposées aux femmes par l'adaptation est celle de l'identité double du médium, comme forme artistique et comme produit commercial cherchant à attirer le public. La tension perpétuelle entre asservissement et dépassement de la vulnérabilité du féminin pourrait constituer le fonds de commerce de certaines chaînes

²⁴² Gérard Wajcman déclare à ce propos : « Un autre trait marquant de la série est que la frontière entre culture, commerce et industrie y est effacée, quel que soit le degré de qualité d'une série. Elle est un produit. C'est un fait, tout objet, toute production aujourd'hui est un produit ». Gérard Wajcman. *Les séries, le monde, la crise, les femmes*, op.cit., p. 90.

²⁴³ Shannon Wells-Lassagne. *Television and Serial Adaptation*, op.cit., p. 63.

²⁴⁴ Piper Kerman. *Orange is the New Black: My Time in a Women's Prison*, op. cit., p. 7.

ou entreprises de production qui pourraient ainsi exploiter l'avancée du mouvement féministe en s'érigeant comme relais fictionnel de ce mouvement. Dans son étude de *Sex and the City*, Janet McCabe soutient que les personnages féminins ont été placés dans des milieux hostiles dans le but de souligner la dimension progressiste et la volonté d'émancipation de ses héroïnes :

HBO needs those rules of socio-sexual opprobrium in place to define its opposition and, as Bourdieu put it, 'rupture is only the inverse image' between artists and the "dominant fractions".²⁴⁵

Il faudrait alors toujours que la contrainte soit apparente dans l'univers diégétique, afin de souligner ses racines, mais également d'organiser sa remise en question. La contrainte du corps féminin doit donc préexister à son dépassement, et reste une condition essentielle de toute œuvre à visée féministe. Une piste de réflexion à explorer pour les séries de notre corpus reste celle de l'identité de la série télévisée comme produit destiné à une audience cible, qui déterminerait alors les possibilités étendues mais également les limites imposées aux modes d'apparaître du féminin.

Au terme de ce chapitre, nous constatons que les personnages féminins dans les séries télévisées du corpus sont déterminés par leur corps, qui est à la fois le territoire privé grâce auquel ils font l'expérience de leur environnement, et un territoire social, qui est le lieu de nombreuses contraintes. De l'uniforme aux gestes et postures imposés, nous avons démontré que l'apparence des femmes n'était jamais neutre, mais au contraire déterminée par des rapports de pouvoir. Le corps féminin s'inscrit à l'écran comme un corps auquel est assignée une place fixe, dont il apparaît difficile de se défaire. Les uniformes, les vêtements et même leur couleur signalent une hiérarchie politique claire entre les femmes et le reste des personnages du corpus. On lit donc, dans la structure esthétique du médium, une organisation politique au sein de laquelle les femmes possèdent une agentivité très limitée.

²⁴⁵ Janet McCabe. « And Not That It Matters, but I'm 5 F**king 2 and I Will Rock This Dress': Ageing and Its (Re)Imagining of the Female Body in HBO's *Sex and The City*, with Samantha Jones ». *Revue française d'études américaines*. « Women and feminisms in performance », N°158, 2019, pp. 53–70, p. 60.

Cependant, les rapports de pouvoir ne sont pas seulement visibles sur les corps féminins : ils sont perceptibles dans l'organisation spatiale des univers diégétiques. En effet, le corps n'est pas le seul champ déterminé par des dynamiques genrées, car celles-ci trouvent leur origine dans l'organisation même des sociétés fictionnelles, qui élaborent des statuts politiques genrés, de manière directe ou indirecte (par un ordre légal ou un univers dystopique qui transforme les règles sociales par exemple). Nous verrons dans le chapitre suivant que le genre assigne des capacités et des incapacités : du libre mouvement des personnages féminins dans l'univers diégétique aux paroles qu'ils peuvent ou ne peuvent pas prononcer, l'organisation esthétique matérialise un ordre politique dans la série.

CHAPITRE 3

Géographie sérielle et nomenclatures genrées

« Ladies Room » (*Mad Men*, 1.02), « A Woman's Place » (*The Handmaid's Tale*, 1.06) : les séries télévisées qui constituent le corpus semblent dans leurs titres déjà refléter un intérêt particulier pour les espaces habités et visités par le féminin. *The Handmaid's Tale* et *Orange is the New Black* insistent sur les restrictions géographiques qui pèsent sur le féminin. *Black Mirror*, *This is England*, *Top of the Lake* et surtout *Mad Men* viennent étayer ces constats en opposant les espaces féminins et masculins à l'écran. On peut mettre au jour dans le corpus une nomenclature genrée : prêter attention aux lieux et territoires du féminin révèle en effet des limitations et des oppositions qui frappent celui-ci dans l'ensemble des séries à l'étude. Les détenues de Litchfield sont assignées à des postures particulières (lors des fouilles ou des contrôles de cellule), mais également à des espaces bien précis, qu'elles ne peuvent fréquenter qu'à certains moments de la journée. Symétriquement, Robin Griffin voit ses mouvements limités au sein du commissariat de la Southern Lakes Police. Nous nommerons limitations ou contraintes spatiales les incapacités de mouvement ponctuelles qui touchent les personnages féminins : celles-ci empêchent les femmes de se déplacer comme elles veulent dans les différents espaces qui constituent les univers diégétiques des séries. Ces impossibilités sont subies, dictées par un ordre politique et légal, ou parfois le produit de règles culturelles.

Dans ces limitations géographiques s'établit une nomenclature genrée qui informe les environnements des séries télévisées, jusqu'à façonner les corps, les vies et les arcs narratifs en fonction de ces contraintes. Nous ferons appel au « partage du sensible » théorisé par Jacques Rancière, qui postule un lien entre les lieux et les temps

habités par les êtres et les capacités accordées à ceux-ci²⁴⁶. Il n'est pas étonnant que cette nomenclature genrée de la série se retrouve dans les (in)capacités des personnages féminins à dire et à nommer. En effet, les contraintes spatiales témoignent d'un partage du sensible, et font des femmes des êtres soumis à des limitations géographiques mais également vocales et nominatives. L'horizon linguistique du féminin est parfois limité, notamment pour les *handmaids* qui se voient dépossédées de leurs noms, et donc d'une part indispensable de leur identité. De manière similaire, les détenues d'*Orange Is The New Black* s'appellent par leur nom de famille, en suivant les conventions carcérales. Nous tenterons ici de définir ce qui se joue dans ces limitations linguistiques et géographiques, et donc ce qui semble déterminer le féminin à l'écran. En ce sens, nous nous attacherons à décrire la façon dont les femmes sont contraintes dans des espaces et des capacités spécifiques qui ne les rendent pas libres de se mouvoir ou de s'exprimer de manière satisfaisante. Il faudra s'attacher à repérer ce qui, dans ces incapacités, constitue un empêchement politique, voire éthique du féminin.

A. Topographie du genre

Une géopolitique de l'asymétrie

L'univers diégétique des séries télévisées est une construction éminemment spatiale, c'est-à-dire qu'il advient grâce à l'évolution des personnages au sein d'une géographie qui ne se constitue pas uniquement comme décor, mais également comme outil et comme symbole narratifs. Il serait en effet difficile d'affirmer que les séries du corpus sont dissociables de l'environnement dans lequel elles se déroulent : un Boston post-apocalyptique pour *The Handmaid's Tale*, une ville enclavée de Nouvelle-Zélande

²⁴⁶ Nous nous référons à nouveau aux mots de Rancière : « C'est ce que j'appelle le partage policier du sensible : l'existence d'une relation 'harmonieuse' entre une occupation et un équipement, entre le fait d'être dans un temps et un espace spécifiques, d'y exercer des occupations définies et d'être doté des capacités de sentir, de dire et de faire qui conviennent à ces activités ». Jacques Rancière. *Le Spectateur émancipé, op.cit.*, p. 47.

dans le cas de *Top of the Lake*, le milieu sexiste des publicitaires de Madison Avenue pour *Mad Men*, l'univers carcéral de la prison de Litchfield (*Orange is the New Black*) et enfin la périphérie de Sheffield pour *This is England*²⁴⁷. Toute construction fictionnelle se caractérise en amont de ses développements narratifs par l'environnement diégétique qui la constitue. Chaque univers diégétique porte déjà en lui des problématiques et des tensions qui lui sont intrinsèques : le milieu pénitentiaire suggère potentiellement la violence et la perte de l'intimité, tandis que la région de Sheffield évoque le processus de désindustrialisation du Royaume-Uni, et la paupérisation de certaines régions du Nord, auparavant dynamiques. Il semble donc que l'environnement géographique des séries puisse convoquer des potentialités caractéristiques, et influencer en amont des développements narratifs sur les possibilités narratives de la série. C'est ce que font remarquer Muriel Combes et Bernard Aspe lorsqu'ils analysent les possibilités de l'image cinématographique :

[c]ette structuration cinématographique de l'espace politique, qui est aussi bien une restructuration politique de l'espace cinématographique, est indissociable de la localisation de monde où elle a lieu.²⁴⁸

Selon eux, le développement narratif, permis de façon sensiblement similaire par l'image cinématographique et par l'image sérielle, ne peut être dissocié de l'endroit géographique où il se développe. Dans le cas de la série pourtant, l'attachement au décor et à l'environnement diégétiques se construit sur un temps long, qui permet une immersion du spectateur et sa connaissance intime de la géographie de la série : on peut ainsi penser à *Game of Thrones*, *The Wire* ou *The Handmaid's Tale*, dont les intrigues sont d'autant plus accessibles que le spectateur en comprend la portée géographique et géopolitique. Ainsi, le centre de détention fictionnel d'*Orange Is The New Black*, Litchfield Penitentiary, ne peut être dissocié de l'aire géographique dans lequel il se trouve. Sa position dans le territoire américain, au sein de l'état de New York, suggère déjà une certaine situation politique : il accueille une majorité de détenues venues de la ville de New York ou de l'état, et brasse donc des populations féminines diverses,

²⁴⁷ Nous choisissons ici de ne pas lister l'ensemble des environnements et décors utilisés par *Black Mirror* au cours de ses saisons, puisque chaque épisode se situe dans une temporalité et un espace différents des autres épisodes.

²⁴⁸ Bernard Aspe, Muriel Combes. « Transparitions/L'intime partagé », *op.cit.*, p. 33.

autant en ce qui concerne les classes sociales que les origines ethniques, les âges ou les affiliations politiques. L'environnement diégétique est toujours un espace politique, puisqu'il figure des espaces géographiques déjà déterminés, qui portent en eux certaines possibilités narratives. Nous reprenons l'idée formulée par Bernard Aspe et Muriel Combes : c'est plutôt l'espace politique qui vient structurer l'image sérielle, en ce que le choix de l'environnement diégétique informe et façonne l'espace sériel et le champ de la caméra. La série n'est pas dissociable de sa localisation géographique, et des territoires qui y sont découpés. Par ailleurs, le cadrage, le montage et l'occupation du champ de la caméra par les corps crée en amont de l'intrigue un espace esthétique qui est déterminé politiquement.

Dans le cas des séries dystopiques, qui ne cherchent pas à développer leurs arcs narratifs dans des environnements contemporains ou déjà connus du spectateur, comme par exemple *The Handmaid's Tale* ou *Black Mirror*, il n'en demeure pas moins crucial d'étudier l'organisation géographique et les territoires des femmes, qui disent déjà les capacités et les incapacités de ces dernières. Dominique Moïsi, dans son étude de l'organisation géopolitique des séries télévisées affirme que

George R.R Martin, l'auteur d'*Un chant de glace et de feu* (*A Song of Ice and Fire*), d'où est tirée *Game of Thrones* (*Le Trône de fer* en français), [...] aboutit à une véritable réflexion géopolitique, qui semble refléter, de manière assez fidèle, notre mélange de fascination et de peur à l'égard du système international chaotique qui est le nôtre aujourd'hui.²⁴⁹

Ainsi, la série dystopique ou de science-fiction peut être à l'origine d'une organisation géopolitique particulière, et particulièrement importante pour la compréhension du monde qui nous entoure. Si la fiction peut transposer des points de tension ou des problématiques qui lui sont contemporaines au sein de l'univers sériel, nous dirons qu'il est tout aussi important d'étudier les séries qu'on pourrait qualifier de réalistes que les séries dystopiques, en ce qu'elles informent tout autant sur la situation du féminin. Nous choisissons toutefois de ne pas étudier la fidélité ou la capacité du médium à retranscrire de manière vraisemblable une réalité contemporaine à ses spectateurs, car les séries produisent en elles-mêmes et par leur existence même un

²⁴⁹ Dominique Moïsi. *La Géopolitique des séries, ou le triomphe de la peur*. Paris : Stock, 2017 [2016], pp. 24-25.

ordre politique. S'il est indéniable, au sens où l'avance le géopoliticien Dominique Moïsi, que ces séries disent quelque chose du monde qui nous entoure, il faut toutefois préciser que

l'art est une pensée dont les œuvres sont le réel (et non l'effet). Et cette pensée, ou les vérités qu'elle active, sont irréductibles aux autres vérités, qu'elles soient scientifiques, politiques, ou amoureuses,²⁵⁰

comme le suggère Alain Badiou. L'organisation géographique des séries est donc intrinsèquement une structuration politique des espaces visités par la caméra. L'étude de ces aires permet de mettre au jour une géographie genrée de la série, en repérant les limitations qui pèsent sur les femmes, et les territoires qui leur sont assignés. Cette délimitation s'établit comme une vérité en elle-même, productrice de vérités irréductibles à celles de la sociologie, de la philosophie ou de l'histoire.

Nous pouvons tout d'abord avancer que les univers sériels véhiculent les images d'une dissymétrie entre les personnages masculins et féminins : dans les choix de cadrage, de montage et de distribution des espaces, les séries du corpus mettent en avant un déséquilibre clair entre hommes et femmes. De cette asymétrie dans l'occupation de l'espace découlent en général des limitations politiques pour l'un ou l'autre des genres. Inversement, les incapacités politiques des séries influent sur les capacités spatiales des personnages. Les environnements diégétiques de l'ensemble des séries à l'étude sont le lieu d'une infériorité numérique ou d'une infériorisation statutaire du féminin. Les manières d'occuper l'espaces des hommes et des femmes sont différentes, et les aires qu'ils habitent ou traversent peuvent même être séparées. La misogynie exprimée verbalement dans les séries du corpus est reflétée dans les techniques sérielles, comme notamment lorsque Al Parker apprend que le spécialiste dépêché pour s'occuper de l'affaire Tui Mitcham est une femme²⁵¹. Le corps féminin est par moments entouré, voire effacé par l'omniprésence des corps masculins dans le

²⁵⁰ Alain Badiou. *Petit manuel d'inesthétique*, *op.cit.*, p. 21.

²⁵¹ Symptomatiquement, à l'annonce de sa secrétaire qui déclare « Child services called. They've contacted one of their officers specially trained in dealing with sexual assault, who just happens to be in town at the moment [...] », Al Parker répond « What's his name ? », supposant qu'un collègue masculin les rejoint. Il suit cette remarque d'un « oh fuck. This is going to be painful », lorsqu'il apprend la venue d'une collègue, Robin Griffin. *Top of the Lake*, 1.01 [7:50 – 8:10].

champ. Les travaux de Martine Beugnet indiquent l'importance de cette asymétrie genrée à l'écran :

[a]bsence de figure humaine, attention dévolue à l'objet et à la matière, effet du scope où la silhouette peine à s'imposer, du zoom qui écrase la figure contre le fond, angles de prise de vue et décadrages, contraste entre haute définition photographique et flou – autant de techniques qui contribuent à déstabiliser le regard et s'attaquent à l'intégrité de la forme humaine.²⁵²

Le regard du spectateur ne peut qu'être frappé par la dissolution parfois radicale des corps féminins face à la masse des corps masculins à l'écran. *Top of the Lake* en offre un exemple saillant puisque souvent répété au cours des deux saisons : le corps de Robin est souvent étouffé, voire effacé par le corps de ses homologues masculins. La réduction de sa silhouette à une forme floue dans les marges du champ de la caméra, ponctuée par des contre-champs qui montrent son visage en plongée, sont autant d'indices qui viennent souligner la difficulté du personnage féminin à s'imposer à l'écran face à ses collègues. La silhouette féminine peine à s'imposer autant dans *Mad Men* que dans *Top of the Lake*, où les milieux sexistes qui entourent les protagonistes féminines impliquent une occupation asymétrique du champ de la caméra.



Peggy Olson intègre l'agence Sterling Cooper, Mad Men, (1.01).

Parallèlement aux plans évoqués plus tôt, qui démontrent dans *Top of the Lake* ou *Black Mirror* une dissolution des corps féminins à l'écran, *Mad Men* souligne la difficulté des silhouettes féminines à occuper le champ de la caméra comme les hommes. Dans la séquence qui montre l'arrivée de Peggy à l'agence Sterling Cooper²⁵³,

²⁵² Martine Beugnet. « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », *op.cit.*, p. 60.

²⁵³ *Mad Men*, 1.01 [6 :37 – 7 :06].

le traveling latéral puis avant qui suit le flot d'hommes en costume dans l'ascenseur peine à s'attacher réellement à Peggy avant que celle-ci ne se retourne face à la caméra. Dans les plans moyens qui suivent, son corps est soit soumis au regard avide de ses jeunes collègues, soit retranché aux limites de l'écran. La caméra est centrée sur les trois publicitaires de l'agence, et l'utilisation métonymique de la queue de cheval de Peggy, qui apparaît dans l'extrémité gauche du cadre, démontre bien que la jeune femme n'est ni prise en compte, ni réellement égale à Paul, Ken et Harry. La difficulté pour la jeune femme de se tenir à l'écran semble opposée à l'aisance spatiale caractéristique des employés masculins de Sterling Cooper.

De même, dans les séries dystopiques à l'étude, l'occupation spatiale des environnements diégétiques et des décors se fait plus librement et plus aisément pour les personnages masculins que pour les personnages féminins. Dans *The Handmaid's Tale* par exemple l'accès à certains espaces est catégoriquement défendu aux femmes, peu importe leur statut ou leur catégorie sociale. L'avènement d'une théocratie dans la région de Boston confisque aux femmes tout moyen de posséder des biens, de s'exprimer ou même d'exercer une profession. La première saison (1.03) révèle le tribunal où est jugée Ofglen, servante qui comparait avec son amante en tant que « gender traitor »²⁵⁴. La salle qui accueille les deux femmes se compose de rangs concentriques d'hommes, réunis pour réguler l'usage privé du corps d'Ofglen et de sa compagne, et pour punir une sexualité contraire à la religion, devenue texte de loi.



²⁵⁴ L'expression « gender traitor » est utilisée dans la série pour désigner les personnages homosexuels.

Ofglen et sa compagne comparaissent devant le tribunal de Gilead, The Handmaid's Tale, (1.03).

La composition exclusivement masculine s'ajoute à l'atmosphère oppressante et sombre du plan en plongée, éclairé par un triptyque de fenêtres dans le dos du juge qui préside la scène parfaitement symétrique. Ofglen et sa compagne en bas du plan sont reléguées derrière une barrière qui instaure une séparation entre les hommes de lois et les deux jeunes femmes, mais plus simplement entre hommes et femmes. Devenus seuls maîtres de la *poiesis* et de la *praxis* légales, les hommes sont à la fois architectes, interprètes et exécuteurs des lois. A tous les niveaux de la vie sociale, économique et politique, ils sont alors en charge d'édicter et de juger les postures et les comportements féminins. Cette imperméabilité du système politique met en place dans la série ce que Jacques Rancière nomme « le partage policier du sensible »²⁵⁵. Dans ce partage policier du sensible opéré par la série télévisée, les espaces distinctement masculins représentent l'ensemble de la sphère publique, dans laquelle on consent aux femmes d'apparaître, mais toujours sous la supervision masculine (Ofglen et sa compagne comparaissent au tribunal, entourées de gardes qui stationnent également dans les rues et au marché afin d'encadrer les activités des femmes). L'occupation de ces espaces est dictée par le genre des citoyens : tandis que le fait d'être femme exige de remplir des fonctions de procréation ou de service, la masculinité, bien qu'elle oblige également à un rôle dans le processus de reproduction, donne le droit à la parole, à la visibilité publique et aux décisions économiques, sociales et politiques. C'est parce qu'ils sont hommes que les *Commanders* ont la capacité d'interpréter la loi et de faire justice, et c'est grâce à cette capacité, qu'eux seuls retiennent, qu'ils peuvent occuper les espaces publics et politiques.

Au cours de la première saison, Serena Joy, mariée au *Commander* Fred Waterford, fait l'expérience de cette incapacité : ses souvenirs du renversement du gouvernement américain ponctuent le sixième épisode de la série et détaillent sa dévotion sans faille et son implication dans l'établissement du nouvel ordre moral et religieux de Gilead. Néanmoins, auparavant chercheuse, auteur et personnage public, Mrs Waterford fait face aux nouvelles limitations qui l'empêchent de continuer sa

²⁵⁵ Jacques Rancière. *Le Spectateur émancipé, op.cit.*, p. 48.

carrière, alors même qu'elle a aidé à poser les bases du nouveau régime. Face à son mari, qui lui apprend qu'elle ne pourra plus prendre part aux décisions politiques des oligarques, Serena Joy abdique et accepte la posture d'infériorité qui lui est imposée²⁵⁶. Le plan suivant montre le moment précis de son exclusion : les époux sont face à face dans le couloir d'un bâtiment officiel et Fred barre l'accès de la salle d'assemblée des *Commanders* à Serena Joy, bien que ses paroles traduisent son regret de la voir évincée ainsi de la construction légale du régime qu'elle a aidé à faire naître. Ce plan large est bien la scène originelle de division dans la série : il a en effet fallu qu'au terme de leur travail collaboratif Fred impose sa supériorité et que Serena Joy l'accepte pour que soit instituée, scellée dans les lois par l'exemple du couple, la division genrée de Gilead. Cette division est en elle-même une soumission, acceptée par Mrs Waterford, qui embrasse son mari presque en signe d'allégeance avant de sortir par la droite du champ, face à la caméra, laissant Fred seul à l'arrière-plan. En acceptant de se taire et de se soumettre à la volonté de domination masculine, Serena Joy referme pour toutes les femmes de Gilead les portes des lieux de décision, et scelle le nouveau partage policier du sensible dans la société et dans la série.



Les limites genrées au sein du couple Waterford, The Handmaid's Tale, (1.06).

L'espace du plan est déjà divisé au moment où le couple se sépare et où Fred congédie sa femme : le *Commander* est encadré par les drapeaux américains, et en face de lui son épouse reçoit ses paroles devant les chaises et la boîte aux lettres ornementée. Tandis qu'au centre du plan le couple se fait face, c'est une vie passive

²⁵⁶ *The Handmaid's Tale*, 1.06 [31 :47 – 33 :23].

d'objet d'apparat qui semble se dessiner pour Serena, tel l'objet ouvragé et apparemment inutile qui se découpe à gauche du plan, et la gloire et les honneurs politiques qui entourent Fred de leur aura glorieuse. Plus tard dans la séquence, lorsqu'elle s'efface et passe les portes battantes à l'arrière-plan, qui se referment hermétiquement sur elle, le départ de Mrs Waterford indique que la division est actée. On entendra alors l'un des collègues de Fred Waterford dire :

[w]ell, this is our fault. We gave them more than they could handle. They put so much focus on academic pursuits and professional ambition, we let them forget their real purpose. We won't let that happen again.²⁵⁷

La récurrence de l'opposition du « we » au « they » dans ces paroles fait écho à ce partage policier du sensible : l'homme énonce les incapacités de la femme, les postures qu'elle ne pourra plus prendre et la coupe de tout accès aux décisions, y compris celles qui la concernent. C'est-à-dire que cette dissymétrie résulte d'une stratégie qui influe sur les discours comme sur les positions spatiales. L'espace est scindé esthétiquement et porte en lui les signes de la division personnelle, et plus largement politique, qui s'opère par la décision du couple.

L'asymétrie de l'occupation de l'espace esthétique entre personnages masculins et féminins découle des capacités politiques des femmes à l'écran autant qu'elle les influence. Si l'équivalence entre liberté spatiale et politique est rendue explicite dans *The Handmaid's Tale*, elle se retrouve dans l'ensemble des séries du corpus. *Orange is the New Black* met en avant des femmes dans des situations de vulnérabilité, et soumises aux lois édictées par l'équipe essentiellement masculine de Litchfield. Les gardes sont ainsi ceux qui décident des allées et venues des détenues, protégés par le découpage strict des espaces et territoires au sein de la prison. C'est ainsi que George Mendez peut exclure la détenue Sophia Burset de l'espace qu'ils occupent, à défaut d'obtenir ses faveurs²⁵⁸ : « What the fuck are you doing inside the CO bubble ? Your foot's over the line Burset. You better get back before I give you a shot ». Les espaces au sein de l'établissement pénitentiaire sont divisés entre les lieux restreints que se partagent les femmes, et les territoires privilégiés qui appartiennent à l'équipe de la prison. La

²⁵⁷ Ces paroles sont prononcées par un autre des *Commanders* dans un épisode justement intitulé *A Woman's Place*, 1.06 [32:59 – 33:13].

²⁵⁸ *Orange is the New Black*, 1.03 [8:41 – 9:43].

hiérarchie s'impose grâce à l'accès ou à l'impossibilité d'accès à des lieux : si les gardes sont les seuls à pouvoir se mouvoir librement à l'intérieur et à l'extérieur de la prison, ils sont également ceux en charge de délimiter les espaces atteignables et habitables par les détenues. Comme démontré par l'exemple de Sophia Bursset, le corps féminin n'est pas le bienvenu dans certains espaces, qui lui sont strictement interdits. Nous dirons donc que dans la majorité des séries à l'étude, les personnages féminins sont frappés d'ostracisme, et ne peuvent accéder à certains territoires, qui sont l'apanage des hommes. Cette asymétrie établit une hiérarchie à l'écran entre personnages masculins et féminins, qui est soulignée localement par certains choix de cadrage, de montage ou de placement dans le champ de la caméra. La capacité ou l'incapacité de se mouvoir ou d'habiter certains endroits de l'environnement diégétique ou de la caméra façonnent les possibles des femmes : elles tracent les contours d'un féminin souvent vulnérable et inférieur. Comme le note Tristan Garcia,

[i]l convient d'introduire dans notre modèle de nous-mêmes la domination catégorielle, c'est-à-dire cette asymétrie du découpage de nos identités par catégories, ou plutôt par ce qu'il en reste : des dépouilles stratégiques. Par 'domination', nous n'entendons donc pas la situation psychologique et sociale d'un ou de plusieurs individus confrontés à l'asymétrie de leurs rapports avec les autres, mais cette asymétrie elle-même en tant que rupture de l'égalité de principe entre différentes découpes d'une même catégorie, entre deux espèces, entre deux genres, entre deux races ou entre deux classes.²⁵⁹

Notre étude ne s'attache donc pas simplement à montrer qu'une forme de hiérarchie s'installe à l'écran, mais bien que la rupture d'égalité entre masculin et féminin dans les séries suppose la fabrication d'une identité féminine particulière²⁶⁰. C'est-à-dire ici que l'étude de l'opposition entre territoires masculins et féminins ne saurait nous renseigner complètement sur ce qui définit le féminin dans les séries : pour ce faire, il

²⁵⁹ Tristan Garcia. *Nous, op. cit.*, p. 223.

²⁶⁰ Cette idée est également énoncée et développée par Christine Delphy : « Dans le paradigme de l'adéquation, c'est-à-dire de la construction sociale des valeurs, le masculin et le féminin sont les créations culturelles d'une société fondée, entre autres hiérarchies, sur une hiérarchie de genre. Ceci ne signifie pas seulement qu'ils sont liés l'un à l'autre, dans le rapport de complémentarité et d'opposition que nous leur connaissons, mais aussi que cette structure détermine le contenu de ces catégories, et pas seulement leur rapport ». Christine Delphy. *L'Ennemi principal 2. Penser le genre, op.cit.*, p. 257.

faut étudier les territoires réservés au féminin, et la façon dont ces territoires circonscrivent des capacités.

Délimitations des territoires, délimitations des capacités

Dans le corpus, l'occupation esthétique de l'écran ainsi que la possibilité d'accès à certains espaces découpent pour les femmes des capacités et des incapacités qui font partie d'un partage policier du sensible. Au-delà d'une simple opposition entre territoires masculins et féminins, les séries à l'étude présentent des personnages souvent vulnérables, dans des milieux résolument hostiles. En effet, l'ensemble des séries à l'étude prend place au sein de milieux qui favorisent et cristallisent certaines incapacités du féminin. Les exemples de *Top of the Lake* ou *Mad Men* constituent un témoignage frappant des limitations spatiales appliquées aux femmes. La géographie de la grande ville américaine circonscrit les types d'individus rencontrés dans *Mad Men*. Betty, Joan et Peggy, les trois personnages féminins principaux des quatre premières saisons, ne sont pas soumises aux mêmes environnements, bien qu'elles subissent toutes trois des limitations géographiques. Pourtant, toutes à leur manière font l'expérience de ces limitations liées au genre féminin. Le statut des personnages féminins détermine leur lieu de vie, et inversement, le lieu de vie informe sur le statut social, économique et politique des femmes. Joan fait remarquer à Peggy dès son arrivée à Sterling Cooper :

[i]n a couple of years with the right moves you'll be in the city with the rest of us. Of course, if you really make the right moves, you'll be out in the country and you won't be going to work at all.²⁶¹

Il devient alors apparent que l'accès à certains lieux ou à certaines activités est déterminé en fonction de capacités sociales et économiques. En retour l'exercice de ces fonctions ou de ces activités délimite un accès plus ou moins restreint à des espaces spécifiques. Cette détermination est symétriquement vécue par Peggy et Joan, dont

²⁶¹ Joan, *Mad Men* (1.01, *Smoke Gets in Your Eyes*). On note que la hiérarchie spatiale adoptée par Joan reflète un idéal féminin passif : les femmes doivent habiter en ville dès qu'elles en ont les moyens, mais le mariage, but ultime de la jeune femme, leur permet de ne plus avoir à fréquenter la ville, ni le milieu professionnel.

l'emploi en tant que secrétaires dans les premières saisons semble justifier des déplacements restreints au sein de Sterling Cooper. L'agence se découpe en effet en territoires, que Paul fait visiter à Peggy : les secrétaires et les petites mains des publicitaires se partagent l'open-space, tandis que les postes gradés des départements comptable, administratif et créatif bénéficient d'ailes réservées et de bureaux fermés. La division genrée est nette entre les espaces : si l'open-space se compose principalement de femmes, derrière les portes des bureaux, ce sont uniquement des hommes qui mettent au point les stratégies économiques et publicitaires de l'entreprise. On peut déduire de cette structuration politique des espaces que les mouvements (« the right moves ») évoqués par Joan sont des déplacements le long de l'échelle sociale. Ainsi l'image sérielle semble-t-elle procéder d'un partage policier du sensible, c'est-à-dire d'un découpage temporel et spatial qui indique les capacités de chacun au sein de la diégèse :

[l]e partage du sensible fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce. Avoir telle ou telle 'occupation' définit ainsi des compétences ou des incompétences au commun. Cela définit le fait d'être ou non visible dans un espace commun, doté d'une parole commune, etc.²⁶²

Les travaux de Jacques Rancière nous permettent d'avancer que des compétences et des incompétences s'inscrivent spatialement dans les séries, et déterminent les mouvements des femmes. Si leur apparition est contrainte, voire interdite dans certains espaces diégétiques, c'est bien parce que la condition féminine à l'écran circonscrit le corps féminin dans des espaces définis. Dans le département de police de *Southern Lakes*, la marginalité de la présence féminine est inscrite dans la distribution des espaces de travail. Lors de son arrivée au poste de police pour interroger Tui Mitcham, la détective Robin Griffin, et la caméra qui lui est subordonnée, doivent se frayer un chemin entre les corps masculins qui dominent le champ²⁶³. Bien que le montage opère un passage fluide entre les espaces contigus du poste de police, les déplacements du détective Griffin sont soumis à des limitations sensibles. Lorsque son supérieur pénètre dans la salle de travail des policiers, la jeune femme ainsi que la

²⁶² Jacques Rancière. *Le Partage du sensible, op.cit.*, p. 13.

²⁶³ *Top of the Lake*, 1.01 [13:10 – 14:37].

caméra demeurent au seuil de la pièce. Robin se retire de l'open space où ses collègues masculins prennent la direction des opérations pour rejoindre la jeune victime. Le plan large qui englobe les deux jeunes femmes dans l'espace confiné de la remise les place à l'écart. Les deux corps apparaissent au même plan que des piles de bagages entassés, tandis que le cadrage laisse apparaître les murs qui protègent et enferment les deux personnages.



Robin Griffin et Tui Mitcham au poste de police, Top of the Lake, (1.01).

On peut constater que le même procédé d'inclusion des limites de l'espace dévolu au féminin se retrouve d'autres fois dans la saison, découpant à même l'image sérielle des capacités du féminin. La composition des territoires réservés au féminin nous informe alors dans un rapport d'analogie sur la condition des personnages féminins. Tout comme la position de Serena Joy dans le plan de scission du couple Waterford (*The Handmaid's Tale*) définit esthétiquement un programme de vie pour la jeune femme, l'occupation du champ de la caméra, les choix des décors et d'espaces liés au féminin dans les séries mettent en avant une vision essentialisée du féminin. Les personnages sont fréquemment enfermés dans des espaces qui véhiculent une image stéréotypée

du féminin, au sens où l'entend Serge Tisseron²⁶⁴. La récurrence du surcadrage des personnages féminins, de l'enfermement de ces derniers dans des lieux circonscrits comme la cuisine, le foyer familial, la salle de bains, la chambre²⁶⁵, ou tout autre lieu qui semble évoquer les qualités féminines, tout indique dans les séries à l'étude que le féminin subit des limitations idéologiques qui se traduisent par des incapacités géographiques.

Dans *Mad Men*, Betty Draper fait l'expérience de contraintes spatiales fortes, qui réduisent ses déplacements aux lieux traditionnellement fréquentés par les mères au foyer : l'école, le supermarché, la maison de ses voisines et ponctuellement le centre-ville, mais sous la tutelle de son mari. *Ladies' Room* (1.02), le premier épisode qui s'attache réellement au personnage de Betty, suit la jeune femme dans la diversité de ses déplacements quotidiens. Ses allées et venues sont limitées, dans le sens où l'épisode la montre dans une diversité d'espaces relativement grande, mais toujours sous le regard ou sous le contrôle de son mari (qui réussit à obtenir le compte-rendu de ses séances chez le psychanalyste). Le seul déplacement effectué par Betty dans l'épisode lui vaut un accident de voiture. En dehors du foyer et de la tutelle de son mari, Betty semble ne pouvoir se déplacer ni seule, ni librement : les séquences filmées dans New York montrent toujours la jeune femme unie à Don, dans des plans moyens et d'ensemble qui semblent faire fusionner les corps. La scène d'ouverture de l'épisode²⁶⁶ souligne cette incapacité féminine à exister loin de la présence masculine en offrant en plan moyen Betty et Don Draper face à Mona et Roger Sterling, dans une composition d'une symétrie presque parfaite. Les deux femmes apparaissent au

²⁶⁴ Nous faisons à nouveau appel à l'étude historique des stéréotypes de genre amorcée par Tisseron : « Les stéréotypes de la masculinité et de la féminité sont une invention récente, précisément du XVIII^e siècle. C'est à ce moment-là que les rôles féminins et masculins ont commencé à se mettre en place sous l'effet de la révolution industrielle qui a organisé la division des tâches. Les divers régimes politiques européens partageaient alors le même sentiment, que l'on pourrait résumer par la phrase suivante : « Plus la femme est féminine, plus l'homme est viril... et mieux l'Etat et la société se portent ». [...] « Être féminine « revenait à être douce, souriante et maternelle, situation à laquelle le code Napoléon a donné un fondement légal en privant les femmes de tout droit et en faisant d'elles la propriété de leur mari au même titre qu'un meuble ». Serge Tisseron. *L'Intimité surexposée*, *op. cit.*, pp. 130-131.

²⁶⁵ On pourra alors penser aux chambres qui servent d'habitation pour les mères porteuses de *Top of the Lake : China Girl*, qui vivent cachées, en communauté sans réel lien avec l'extérieur.

²⁶⁶ *Mad Men*, 1.01 [0:57 – 3:00].

second plan, derrière leurs maris, et presque cachées par les éléments du décors (lampe et verres à cocktails), qui attirent l'attention sur l'infériorisation physique des deux femmes par rapport à leurs conjoints.

Dans le neuvième épisode (1.09), Betty quitte son domicile pour se rendre à un casting publicitaire : ayant outrepassé les limites de son environnement traditionnel, elle se trouve en décalage presque anachronique par rapport aux jeunes citadines qui sont venues se présenter.



Betty Draper au casting Coca-Cola, Mad Men, (1.09).

Le traveling latéral qui dévoile les candidates met en valeur leur allure sophistiquée et la modernité de leurs tenues (pantalons ajustés, tuniques fleuries ou imprimées). La caméra s'arrête sur Betty, débordant littéralement de sa chaise, dans un inconfort visible. Le déplacement géographique de Betty hors de la zone familière et familiale semble équivaloir à un déplacement temporel, tant la jeune femme s'oppose aux mannequins qui l'entourent. Dans cet arrêt sur image effectué sur Betty par la caméra, se joue une attention particulière à l'incapacité de la jeune femme à exister librement dans un cadre géographique qui excède celui de la banlieue bourgeoise d'Ossining. Son statut de femme au foyer semble donc l'empêcher d'occuper certains espaces et d'effectuer certaines activités, sous peine de se trouver en décalage apparent avec le reste des personnages. Parallèlement, dans *Top of the Lake*, la petite amie de Luke Mitcham se retrouve fréquemment en retrait des discussions de la fratrie, ou bien filmée dans des espaces qui semblent autant la contenir que la contraindre. Le plan suivant est encore une fois assez large pour que la caméra contienne les murs et éléments du décor qui délimitent l'espace de la cuisine : en les incluant, la caméra

enferme la jeune femme dans ce plan d'ensemble, et dans sa condition de femme au foyer. L'omniprésence des ustensiles de cuisine et de l'électroménager qui encombrant le champ de la caméra, ainsi que la disparition d'une partie du corps de la femme derrière celui de son enfant et des assiettes du repas posées sur le bar semblent donner au spectateur une vision condensée de la jeune femme. La caméra ne s'arrête que brièvement sur cette vision, pour rejoindre les Mitcham, personnages centraux au développement narratif.



La compagne de Luke Mitcham et leur enfant, Top of the Lake, (1.01).

C'est dans la répétition de ces plans d'ensemble qui enferment les personnages féminins dans des espaces délimités, qui contraignent les corps et attirent l'attention sur la vacuité des occupations féminines que la série véhicule un discours sur les capacités et les incapacités du féminin. Dans *Orange is the New Black* par exemple, la capacité à se mouvoir est directement liée à une aptitude politique du féminin. La vie dans l'institution pénitentiaire coupe en effet les détenues du monde qui les entoure, et empêche leur insertion dans la vie sociale, économique et politique américaine. Au sein de Litchfield Penitentiary (*Orange is the New Black*), les détenues ne décident pas de la manière dont elles sont traitées ou gouvernées²⁶⁷ : l'ensemble des décisions est

²⁶⁷ Cette incapacité vient déterminer un statut infra-politique du féminin dans la série, puisque, comme l'avance Rancière : « Le citoyen, dit Aristote, est celui qui *a part* au fait de gouverner et d'être gouverné. Mais une autre forme de partage précède cet avoir part : celui qui détermine ceux qui y ont part. L'animal parlant, dit Aristote, est un animal politique. Mais l'esclave, s'il comprend le langage, ne le « possède » pas. Les artisans, dit Platon, ne peuvent s'occuper des choses communes parce qu'ils n'ont *pas le temps* de se consacrer à autre chose que leur travail. Ils ne peuvent pas être *ailleurs* parce que *le travail n'attend pas* ». Jacques Rancière. *Le Partage du sensible, op.cit.*, p. 13.

pris par ceux qui ont le pouvoir de se mouvoir autant à l'extérieur qu'à l'intérieur de la prison (les gardes, et au-dessus d'eux Natalie Figueroa, Joe Caputo, puis Tamika Ward). La liberté des déplacements et les aires qui sont ou ne sont pas accessibles aux personnages féminins déterminent leur aptitude à exister en tant que sujets politiques dans la série. Nous faisons appel pour la forme sérielle aux remarques de Jacques Rancière, qui rappelle qu'un univers fictionnel est :

[u]n découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps.²⁶⁸

Au sein de l'espace esthétique, la compétence évoquée par Rancière est reflétée par l'accès ou l'interdiction d'accéder à certains lieux, notamment les lieux de pouvoir. Cette liberté est refusée aux détenues d'*Orange is the New Black* comme aux femmes de *The Handmaid's Tale*. En effet, dans le nouvel ordre théocratique, les femmes n'ont pas accès aux lieux de pouvoir et de décision, comme nous avons tenté de le démontrer plus tôt. Leur incapacité politique est traduite par la contrainte spatiale qui pèse sur elles, et qui les confine dans des espaces définis comme la cuisine pour les *Marthas*, la chambre pour les *handmaids* et le salon pour les femmes les plus aisées. Cette délimitation des territoires marque dans la géographie même de la série une inaptitude féminine à s'établir en tant que sujet politique. Puisqu'elles n'accèdent pas aux lieux de décision, les femmes ne peuvent prendre part à la façon dont elles sont gouvernées. Nous nous appuyons sur les travaux de Gérard Wajcman pour suggérer que le confinement des femmes est dans la série une assignation, et procède d'une volonté de délimiter les contours de l'identité féminine :

[d]evant cette incessante déliaison, cet émiettement et l'errance des sujets, face à la liquéfaction des villes et à la décomposition sociale, les pouvoirs tentent de rétablir leur pouvoir en mettant en œuvre ce qui est la seule logique du pouvoir, soit celle du un. Cela se traduit dans des stratégies de regroupement, il s'agit toujours de fixer, d'enclaver, de construire des pôles et de tracer des frontières, d'assigner les sujets.²⁶⁹

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

²⁶⁹ Gérard Wajcman. *Les Séries, le monde, la crise, les femmes*, *op.cit.*, pp. 94-95.

La série vient créer au sein de son propre univers géographique un découpage qui s'apparente à une délimitation : en assignant le sujet féminin dans certains espaces, il est possible de véhiculer un discours sur la condition de ce dernier. Dans *The Handmaid's Tale*, c'est le pouvoir théocratique qui inscrit à même la nomenclature de la série l'infériorité du féminin : les lieux de pouvoir ne sont accessibles qu'aux hommes. Les visites chez le gynécologue sont par exemple l'occasion de démontrer que les femmes à Gilead occupent uniquement une fonction de procréation. Dans le plan tiré du second épisode (1.02), l'espace filmé en plongée verticale est scindé au niveau de l'abdomen de June. Les deux femmes apparaissent au-dessus du rideau, tandis que la partie inférieure du corps de June est prise en charge par le praticien de santé.



June et Serena Joy chez le gynécologue, The Handmaid's Tale, (2.01).

L'espace esthétique découpe en son matériau même des capacités : ceux qui sont autorisés à détenir le savoir et à soigner les corps se tiennent séparés en tout temps des personnages féminins. A l'inverse la composition du plan indique que les femmes sont et restent dans le régime théocratique des êtres inférieurs, dont le corps et sa capacité de corruption présumée doivent être maîtrisés et circonscrits à des lieux spécifiques. On peut alors dire qu'au-delà des lieux et des territoires qui semblent réservés au féminin dans les séries du corps, c'est l'espace de l'écran lui-même qui détoure les capacités et les contraintes du féminin.

L'écran comme espace de pouvoir

Les œuvres du corpus signalent en effet le statut infra-politique des femmes en découpant une nomenclature des capacités dans l'environnement diégétique. Pourtant, le champ de la caméra lui-même figure ces incapacités : habiter l'espace de l'écran, le contrôler ou au contraire y être soumis au surcadrage ou au changement de profondeur de champ, c'est peiner à s'établir en tant que sujet à part entière dans la série. Les barrières géographiques qui s'imposent aux personnages démontrent par exemple les limites qui pèsent sur ces derniers dans le décor, tout en les rendant visibles pour le spectateur. Le plan d'ouverture de *Top of the Lake* montre par exemple Tui dans un plan d'ensemble au travers des barreaux du portail de sa maison, un motif que l'on retrouve également dans *The Handmaid's Tale*, où June et Ofglen sont tour à tour filmées derrière les barreaux d'un portail et d'un centre de détention respectivement.



Tui Mitcham quitte son domicile, Top of the Lake, (1.01).

Symboliquement, les personnages féminins apparaissent empêchés, voire enfermés : le plan d'ouverture de *Top of the Lake* insiste déjà, en amont de l'exposition de l'intrigue principale, sur le caractère oppressant et presque pénitentiaire de la maison des Mitcham pour la jeune Tui. Le plan large met en garde : la jeune fille apparaît libre de ses mouvements, mais uniquement après avoir franchi cette barrière spatiale. Ces plans, qui reprennent des motifs classiques mais au demeurant efficaces, sont autant d'indices qui soulignent l'enfermement réel ou figuré des personnages féminins. Robin Griffin est notamment filmée derrière des branchages lors d'une scène où elle retrouve son ancien amant Johnno Mitcham. Les branchages au premier plan perturbent le

champ de la caméra et contiennent le corps de Robin, qui apparaît contraint et empêché, malgré la démarche dynamique de celle-ci. L'utilisation de filtres visuels végétaux en premier plan est une caractéristique récurrente dans l'œuvre de Jane Campion, qui y avait déjà recours en 1993 dans *The Piano* pour signaler l'agression sexuelle subie par le personnage principal, Ada. Si les limitations spatiales du féminin sont rendues évidentes par les plans de surcadrage ou d'enfermement, l'utilisation de la barrière végétale dans *Top of the Lake* attire l'attention sur l'implication personnelle véhiculée par la composition esthétique. Plus qu'une originalité esthétique, le cadrage et la composition des plans incluent des signes qui indiquent les épreuves et les limitations subies par les personnages féminins. La révélation du viol subi par Robin dans son adolescence apparaît donc comme une confirmation de ce que la composition esthétique laissait deviner. Finalement, comme le repère Jean-Louis Comolli,

[l]e cadre est d'abord une forme. Une forme qui encadre d'autres formes, les limite, les cerne. C'est donc une forme active. Le cadre est mutilation aussi bien qu'exaltation. Nous, spectateurs, qui hallucinons les images projetées sur l'écran, nous *préférons ne pas voir* ce cadre mutilant, que néanmoins nous ne pouvons pas ne pas voir, puisque nous voyons *à travers lui*.²⁷⁰

Dès lors, quand Jane Campion réutilise les symboles déjà présents dans sa filmographie dans la réalisation esthétique de la série, elle met en exergue la contrainte qui pèse sur les corps féminins, et l'importance des territoires et des espaces qui les entourent, comme autant de signes distinctifs qui renseignent le spectateur sur les personnages.



²⁷⁰ Jean-Louis Comolli. *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique, op.cit.*, p. 17.

Robin Griffin, Top of the Lake, (1.01).



Ada et son mari, The Piano (Jane Campion, 1993)

Le surcadrage des personnages féminins met en relief les limitations physiques, géographiques et psychologiques qui les contraignent : il encadre le féminin mais peut également insister sur son enfermement, qu'il existe au sens propre ou au sens figuré. A l'instar de *Top of the Lake*, *The Handmaid's Tale* insiste sur ce point : la récurrence des plans qui emprisonnent June, Serena Joy ou encore Emily est particulièrement élevée et invite à prêter attention aux postures des femmes qui y sont exposées. Qu'elles soient filmées dans des prisons ouvragées qui ressemblent à des vitrines, comme Serena Joy, ou derrière de véritables barreaux comme June, les plans qui montrent les personnages féminins les encadrent, les entourent et semblent parfois même les étouffer. Parallèlement au surcadrage, les variations de la profondeur de champ de la caméra viennent également souligner l'absence d'espace dévolu aux personnages féminins, jusqu'à instaurer des atmosphères étouffantes de confinement. Dans l'épisode final de la première saison, Mrs Waterford conduit June jusqu'à un endroit qui lui permet d'apercevoir sa fille²⁷¹. La profondeur de champ, tour à tour importante puis réduite, permet de focaliser la netteté de la caméra tout d'abord sur Serena Joy, qui sort de la voiture. Malgré la portière ouverte, le passage qui bénéficie d'une plus grande profondeur de champ dans les premiers instants de la séquence offre une vue bouchée par les barreaux d'un immense portail.

²⁷¹ *The Handmaid's Tale*, 1.10 [22:36 – 24:33].



June aperçoit Hannah (focalisation sur la jeune femme derrière la vitre, puis sur le reflet sur la vitre), The Handmaid's Tale, (1.10).

C'est à travers ces barreaux que June aperçoit sa fille, mais, enfermée dans la voiture, derrière d'épais rideaux, c'est l'image même de la prison dans laquelle elle est enfermée qui se superpose à son visage au travers de la vitre. En contre-champ, cette même barrière infranchissable demeure entre elle et sa fille. L'interchangeabilité de son visage et des barreaux suivant les mouvements de caméra produit une impression d'identité entre l'objet et le sujet, qui sont simplement juxtaposés dans un rapport d'égalité. En effet, si la série suit l'histoire de June, elle décrit d'abord l'histoire d'un assujettissement et d'un enfermement.

La composition et le montage des plans viennent souligner que le champ de la caméra est un espace de pouvoir crucial dans la série : apparaître à l'écran et y subsister sont des tâches parfois difficiles à accomplir pour les femmes. Ces pouvoirs de l'écran, du cadrage et de la focalisation sont reflétés de manière non-équivoque par les séries du corpus. La mise en abyme des écrans au sein des diégèses sérielles est un motif

récurrent : celui qui regarde l'écran, qui le possède, et qui peut donc à l'envi capter l'image de l'autre et la posséder obtient un pouvoir indéniable. A l'instar de Matt Mitcham, qui assoit son autorité sur les terres de *Top of the Lake* en truffant sa propriété de caméras, on peut dire que les personnages masculins semblent être en contrôle des modes d'apparaître des femmes sur les écrans présentés dans les séries. Si ce désir de contrôler l'image féminine en la possédant *via* la matérialité d'un écran est majoritairement masculin dans les séries du corpus, c'est qu'il reflète ce que Laura Mulvey nomme la scopophilie, c'est-à-dire le plaisir masculin à regarder ou à posséder le corps féminin grâce au champ de la caméra. Dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Mulvey déclare à propos de la scopophilie :

[i]n a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.²⁷²

La scopophilie masculine est remarquable dans les séries du corpus, puisque le corps féminin est souvent stylisé, filmé, ou observé par les personnages masculins. L'attitude passive des femmes dans ce processus scopophilique amplifie leur statut infra-politique en les faisant apparaître à la merci de leurs homologues masculins. Robin Griffin se retrouve captée par la caméra de surveillance de Matt Mitcham lors de sa première visite à ce dernier. L'enchâssement de l'écran de surveillance dans le champ de la caméra, et la présence de la silhouette de la jeune femme derrière les barreaux du portail soulignent le désir de contrôle des personnages féminins exercé par Matt Mitcham. Cette image est elle-même renforcée par la présence de nombreux écrans dans le salon de l'homme, qui viennent témoigner autant de son plaisir à regarder que de son désir d'un regard panoptique qui confirmerait sa position dominante à *Laketop*.

²⁷² Laura Mulvey. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen*, 1975, pp. 438–448, p. 442.



Robin Griffin filmée à l'entrée de la propriété des Mitcham, Top of the Lake, (1.01).

Dans *Black Mirror*, la scopophilie masculine tourne à la torture et figure exactement le pouvoir quasi-démiurgique de celui qui possède l'image et contrôle l'écran. L'épisode « The Entire History of You » (1.03) dévoile la façon dont la possession de l'image de sa compagne, Ffion, influe pour Liam sur la possession affective portée à dernière. L'épisode entier est structuré pour donner au personnage principal et au spectateur deux visions de Ffion, l'une captée par la caméra et l'autre par le mécanisme enregistreur greffé à tous les personnages de cet univers. Cette deuxième version, archivée dans la mémoire du jeune homme et dissécable à l'infini réveille la scopophilie masculine et en fait l'objet d'une obsession. C'est l'image de la femme qui est détaillée et observée, au détriment de sa version en chair et en os. La photographie tend à réduire la frontière entre les événements qui se déroulent à l'écran et les souvenirs digitalisés, brouillant pour Liam comme pour les spectateurs la frontière entre le réel diégétique et les images issues de souvenirs. La scopophilie masculine est dénoncée de manière similaire dans *U.S.S Callister* (4.01), où Robert Daly se rêve capitaine d'un vaisseau spatial et utilise l'écran de son ordinateur pour créer un monde virtuel où les femmes qu'il convoite sont enfermées et doivent réaliser tous ses désirs. Dans *The Handmaid's Tale*, c'est bien le désir et l'action masculine qui façonnent et renvoient l'image féminine, mettant en exergue l'espace de l'écran comme un espace du personnage féminin *to-be-looked-at*. Le champ de la caméra révèle que les apparences des personnages féminins sont convoitées et sculptées par les personnages masculins. Fred Waterford décide de maquiller June (1.08) et de la vêtir comme sa compagne. Il lui donne accès pour la première fois depuis le coup d'état aux produits cosmétiques,

et à son propre reflet. Un plan rapproché montre Fred tenant le miroir devant June : il est en mesure de façonner l'apparence du personnage féminin à l'envi.



Le Commander Waterford tient le miroir devant June, The Handmaid's Tale, (1.08).

Ainsi nous avançons que l'espace de l'écran met en lumière le pouvoir de l'écran lui-même à figurer les aptitudes et ces inaptitudes des personnages fictionnels. A l'instar du Commander Waterford, qui modèle l'image de la *handmaid*, le champ de la caméra et sa composition déterminent les manières d'apparaître des femmes.

Pourtant, si la scopophilie masculine est abordée, elle ne semble être dénoncée que dans la mesure où elle se superpose avec le désir supposé du spectateur de façonner et d'influencer l'image des personnages des séries, et notamment des personnages féminins. Ainsi, il était logique pour Laura Mulvey de constater en 1975 que :

[a]s an advanced representation system, the cinema poses questions about the ways the unconscious (formed by the dominant order) structures ways of seeing and pleasure in looking.²⁷³

Il apparaît toutefois que l'évolution des arts mécaniques a cédé la préséance à la série, qui par sa forme et son format même semblent plus à même de refléter les manières

²⁷³ *Ibid.*, p. 439.

de voir et d'observer contemporaines²⁷⁴. La forme sérielle ne s'attache pas qu'à démontrer le statut infra-politique du féminin au travers d'environnements diégétiques hostiles, de limitations géographiques et politiques, de techniques diverses qui tendent à souligner l'inaptitude féminine à apparaître comme sujet à part entière dans la série ; elle va jusqu'à interroger la place du spectateur dans ce conditionnement des apparences féminines à l'écran. Ainsi, tout comme Fred Waterford prend plaisir à maquiller et à maîtriser l'image de June, le spectateur ne serait-il pas lui-même complice, puisque consommateur, de ces manières d'apparaître contraintes ? C'est ce que semble suggérer *Black Mirror*, dont le nom même fait déjà référence au miroir sombre qu'est l'écran, et qui semble toujours refléter en palimpseste de l'image sérielle l'image du spectateur lui-même. Cette critique est poussée à son paroxysme avec l'épisode « Bandersnatch », épisode interactif sorti en janvier 2019, qui permet au spectateur de faire ses propres choix et d'influer sur le développement narratif. Au-delà de son concept novateur, l'épisode, et la série en général, attirent l'attention du spectateur sur sa propre responsabilité dans le développement diégétique et esthétique de la série : c'est pour le plaisir du spectateur que les images sont créées, agencées et façonnées, impliquant donc une responsabilité effective de celui-ci sur les images qui apparaissent à l'écran. En rendant le spectateur de *Bandersnatch* complice, voire auteur de la mort de certains personnages, dont le personnage principal, la série souligne la part de complicité implicite dans toute action d'observation. Ainsi, nous dirons que si le féminin est limité géographiquement dans les séries à l'étude, c'est pour refléter son inaptitude ou son infériorité politique. Les univers sériels et leurs décors ne sont pas les seuls témoignages de ce statut infra-politique des personnages féminins : le cadrage, le montage et jusqu'au confinement des corps féminins dans le champ de la caméra sont autant d'indices qui pointent vers une contrainte spatiale et diégétique du féminin.

²⁷⁴ Nous reviendrons sur ce point, d'autant que l'importance croissante de la série comme miroir de la société contemporaine est souligné par Gérard Wajcman : « Quelque chose semble attacher intimement la série à notre époque, et dans l'autre sens, l'époque à la série. Les séries évidemment parlent du monde, mais elles ne font pas qu'en parler, l'idée est que la forme-série pourrait être elle-même le langage de notre monde comme il va, ou comme il ne va pas ». Gérard Wajcman. *Les Séries, le monde, la crise, les femmes, op.cit.*, p. 10.

En tant que récepteur de ces images, le spectateur, qu'il soit l'éventuel voyeur, ou bien l'amateur ou l'amatrice de séries, est identifié par la forme sérielle comme complice de cette vision des personnages féminins²⁷⁵.

²⁷⁵ Nous décidons de nous concentrer ici sur le programme et les possibilités ouvertes par l'épisode plus que sur sa capacité réelle à transformer l'expérience de visionnage. En effet, si le concept laisse une latitude considérable aux spectateurs, qui sont en effet aux commandes du récit, le scénario finit toujours par arriver au même dénouement, et n'offre donc qu'une influence limitée au public.

B. Impossibilités discursives : une esthétique du mutisme politique

Parallèlement aux limitations géographiques, la nomenclature linguistique de la série façonne également l'identité des personnages féminins. L'impossibilité de nommer ou de prendre la parole revient de façon récurrente dans les séries à l'étude, qui mettent en avant les contraintes langagières comme autant de preuves d'une confiscation des manières d'être à l'écran. L'imposition d'un langage spécifique et d'un vocabulaire restreint découle le plus souvent d'un ordre autoritaire, comme c'est le cas dans *The Handmaid's Tale*. Le régime modifie le langage ordinaire afin d'instaurer un nouvel ordre social et politique. Les mots choisis par l'ordre théocratique sont issus de l'Ancien Testament, qui est érigé en loi suprême dans le jeune état : les relations homosexuelles sont fortement condamnées, et le spectre des termes qui recouvrent ces sexualités est banni du vocabulaire. Au cours de la première saison, seulement deux expressions sont utilisées pour paraphraser les relations homosexuelles, « gender treason » et « gender treachery ». Les deux variations semblent héritées des textes religieux, comme en témoigne l'ordre d'accusation d'Emily dans le troisième épisode, « charged with gender treachery in violation of Romans 1:26, by His word »²⁷⁶. Il apparaît que le système politique de la série ne reconnaît plus la diversité des sexualités féminines : l'interdit linguistique démontre dans la diégèse un interdit idéologique. Les travaux de Jean-Jacques Lecercle mettent en lumière la potentialité d'une violence effective, performative de la langue :

[i]f there is such a thing as violence in language, the term must be taken literally – not the violence of the symbol, but the violence of intervention, of an event the immateriality of which does not prevent it from having material effects, effects not of metaphor but of metamorphosis.²⁷⁷

Il semble primordial de souligner que la puissance d'intervention du langage dans les séries à l'étude est toujours doublée d'une puissance performative, qui vient transformer, voire métamorphoser l'univers diégétique. Ainsi, l'interdiction d'un mot dans l'univers sériel participe d'un effacement de la matérialité que ce premier

²⁷⁶ *The Handmaid's Tale*, 1.03 [34:13 – 34:19].

²⁷⁷ Jean-Jacques Lecercle. *The Violence of Language*. Londres : Routledge, 1990, p. 227.

recouvre. Dans *The Handmaid's Tale*, le remplacement du mot par une expression péjorative signale non seulement une métamorphose symbolique et idéologique, mais également une mutation effective : le régime théocratique punit l'ensemble des individus qui contreviennent aux lois religieuses établies et qui entretiennent des relations homosexuelles. Emily subit dans la série cette négation de la diversité des sexualités, qui la départit à la fois de la liberté de vivre sa sexualité, mais également d'une partie organique de son sexe (1.03). En ce sens, la confiscation de formes du langage par le pouvoir totalitaire équivaut à une confiscation de certaines manières d'exister pour les femmes. Tous les termes interdits dans les univers sériels constituent des interdictions formulées aux personnages féminins. Si « la valeur des formes est toujours *à faire*, et reste un lieu de luttes sur ce à quoi l'on tient »²⁷⁸ comme l'avance Marielle Macé, alors la forme même du langage engage de façon récurrente une métamorphose effective des conditions de vie des sujets féminins. A chaque occurrence de l'expression « gender traitor » s'actualise la confiscation des formes de vie homosexuelles.

Ce changement s'inscrit dans le registre de la négation, puisque les femmes homosexuelles sont également nommées « unwomen », à l'instar des autres dissidentes. Le néologisme doté du préfixe privatif « -un » ôte directement, à la racine du mot lui-même, son essence au terme, dans un acte d'oblitération linguistique. Au contraire de l'utilisation d'une périphrase qui pourrait désigner celles qui ne sont pas vraiment femmes, l'utilisation du préfixe privatif et la création de néologismes viennent appuyer le pouvoir du nouvel ordre totalitaire. Les mots nouveaux divisent le réel à même les corps, en classant en catégories les personnages féminins, dont l'existence est bouleversée par cette nouvelle nomenclature. La métamorphose engagée par la négation linguistique est appuyée dans la narration par un effacement géographique de ces femmes, qui sont envoyées aux colonies afin de manipuler des déchets toxiques. A celles qui sont des « non-femmes » on refuse le droit d'habiter sur le sol de Gilead : elles deviennent invisibles dans l'organisation spatiale de la nouvelle république. Un changement formel répond à cet ostracisme. Il est en effet paradoxal de constater que, tandis que les « gender traitors » étaient filmés dans des plans qui

²⁷⁸ Marielle Macé. *Styles. Une critique de nos formes de vie, op.cit.*, p. 264.

semblaient enfermer leur corps – révoquant esthétiquement l'idée d'Emily « they can't scare us back into the closet » (2.02) – les colonies ne présentent plus de contraintes géographiques ou formelles. Les corps sont filmés en plans larges et pullulent dans les scènes filmées en extérieur. Mais c'est bien parce que ce sont les seules formes viables dans ce territoire transformé en camp de travail : les plans larges révèlent des paysages désolés à perte de vue, et la lumière quasi-divine²⁷⁹ qui réchauffe les habitants de Gilead se fait incendiaire pour les « unwomen » et soumet les corps meurtris à des conditions climatiques hostiles. Ainsi la négation linguistique se double d'une métamorphose formelle, qui fait exister celles qu'on ne juge pas vraiment femmes dans un temps et un espace qui sont ceux de la détention, au sein des camps de travail : pas besoin d'enfermer les corps ou de contraindre le féminin dans des plans ou des décors contraignants, puisqu'aucune issue n'est donnée aux personnages féminins à part la mort (2.02).

En oblitérant la possibilité des femmes de mentionner leur sexualité, et donc leur identité personnelle, la série opère une mutilation du féminin qui se double d'un mutisme forcé. Ce mutisme est directement symbolisé dans *The Handmaid's Tale* par l'utilisation d'un bâillon lors de l'incarcération d'Emily, qui s'apparente à une muselière, ou plus tard dans la troisième saison par la présence d'anneaux de fer qui viennent fermer presque hermétiquement la bouche des *handmaids*.

²⁷⁹ La piste d'une utilisation de la lumière comme marque esthétique de la présence d'un dieu dans la série est développée par Thomas Aïdan : « En vérité, 'Dieu' est un personnage à part entière dans la série, son 'esprit' passe par tous ces halos de lumière que la mise en scène prend bien soin de mettre en exergue, comme cette forte lumière qui tente de passer à travers les fenêtres dans la maison des Waterford. On assiste au combat qui oppose la Lumière aux Ténèbres tout du long, dont le personnage de June est le parfait trait d'union, d'où son ambivalence ». Thomas Aïdan. « Une héroïne ambivalente ». *La Septième obsession*. Numéro 20, janvier-février 2019, pp. 34-37, p. 36.



Ofglen/Emily avant son procès, The Handmaid's Tale, (1.03).

Ofgeorge, The Handmaid's Tale, (3.06).

L'utilisation de l'objet coercitif dans le champ esthétique intervient pour signaler que le pouvoir exercé par l'ordre théocratique n'est pas seulement celui d'un réagencement des formes linguistiques, mais bien celui d'un mutisme matériel imposé aux personnages féminins. Michel Foucault souligne

[q]ue les relations de pouvoir ne sont pas en position d'extériorité à l'égard d'autres types de rapports (processus économiques, rapports de connaissance, relations sexuelles), mais qu'elles leur sont immanentes ; elles sont les effets immédiats des partages, inégalités et déséquilibres qui s'y produisent, et elles sont réciproquement les conditions internes de ces différenciations.²⁸⁰

Ainsi l'oblitération d'une partie du spectre des sexualités par le pouvoir totalitaire procède de l'imposition d'une inégalité dans l'univers diégétique. Si les personnages féminins peuvent se définir notamment par leur sexualité, alors l'interdiction de l'homosexualité démontre une négation de certaines formes d'être des personnages,

²⁸⁰ Michel Foucault. *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir, op.cit.*, pp. 123-124.

féminins comme masculins, au sens éthique. L'impossibilité de vivre et même de dire sa sexualité entraîne en effet dans le médium un rétrécissement des possibilités pour les femmes. En ce sens, le pouvoir totalitaire impose l'homosexualité comme « insusceptible de considération éthique »²⁸¹, dans le langage de Marielle Macé. L'esthétique du mutisme qui vient appuyer les incapacités linguistiques des personnages féminins démontre que les séries à l'étude véhiculent une image du sujet féminin parfois indigne d'intérêt éthique. Michel Foucault affirme dans son *Histoire de la Sexualité* :

[L]e mutisme lui-même, les choses qu'on se refuse à dire ou qu'on interdit de nommer, la discrétion qu'on requiert entre certains locuteurs, sont moins la limite absolue du discours, l'autre côté dont il serait séparé par une frontière rigoureuse, que des éléments qui fonctionnent à côté des choses dites, avec elles et par rapport à elles dans des stratégies d'ensemble. Il [...] faudrait essayer de déterminer les différentes manières de ne pas les dire, comment se distribuent ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas en parler, quel type de discours est autorisé ou quelle forme de discrétion est requise pour les uns et les autres.²⁸²

En ce sens, c'est encore dans l'utilisation de la nomenclature que l'incapacité sérielle du féminin s'exprime : l'image de la muselière mène le spectateur à considérer l'interdit linguistique comme l'imposition d'un mutisme politique. Cette imposition dans *The Handmaid's Tale* se détache de la métaphore pour s'offrir comme métamorphose, pour reprendre les propos de Lecercle : à la privation linguistique répond l'incapacité formelle pour le personnage de s'intégrer dans son environnement. Les faibles profondeurs de champ, qui caractérisent l'esthétique particulière de la série, permettent au spectateur de se concentrer sur les émotions d'Emily (1.03) et de son amante, mais soulignent également l'incapacité des deux jeunes femmes à s'intégrer physiquement dans l'environnement qui les entoure. Les scènes qui suivent le procès illustrent l'idée d'une dépossession corporelle en utilisant la profondeur de champ et les plans rapprochés pour ne plus délivrer que l'image de visages flottants, impression qui est renforcée par la scène finale de l'épisode. La jeune femme est montrée en plan large et la fixité de la caméra met en lumière la difficulté de la jeune femme à déplacer son corps. Le décor totalement blanc semble oblitérer le corps de la jeune femme,

²⁸¹ Marielle Macé. *Styles. Une critique de nos formes de vie*, op.cit., p. 47.

²⁸² Michel Foucault. *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*, op.cit., p. 38.

vêtue d'une blouse d'hôpital : seuls les membres et la chevelure de la servante apparaissent, laissant le large pansement blanc qui recouvre son sexe signaler en creux l'amputation de ce dernier. A la suppression linguistique fait donc écho une dépossession formelle et matérielle, symbolisée dans le choix des couleurs et des décors. La métaphore linguistique amène la métamorphose du corps féminin autant dans la manière dont il s'intègre à son environnement, au sein duquel il tend à être effacé, que dans sa chair même.



Emily/Ofglen après son opération, The Handmaid's Tale, (1.03).

Cette métamorphose corporelle dit matériellement l'incapacité et l'invisibilité des corps qui ne sont plus dignes de participer à la vie de la République, et en sont donc rejetés géographiquement et narrativement. La majorité écrasante des personnages frappés par cette incapacité à maîtriser leur propre discours est féminine dans les séries du corpus, et installe des rapports de pouvoir. La distribution de ceux qui peuvent parler et de celles qui ne le peuvent pas institue dans les séries du corpus des stratégies d'élocution, dont les règles sont fixées par l'état totalitaire dans *The Handmaid's Tale*.

Si la question de la sexualité est centrale dans l'univers de Gilead, des contraintes linguistiques peuvent être repérées dans l'ensemble des séries à l'étude. *Orange is the New Black* et *Black Mirror* opèrent, tout comme la série phare de Hulu, une forme de confiscation langagière en modifiant le nom des personnages féminins. En effet, dans l'univers carcéral de Litchfield comme à Gilead, il n'est pas permis aux femmes d'être connues sous leur nom de naissance. Il en va de même pour les personnages féminins détenus dans l'univers virtuel d'« U.S.S Callister » (*Black Mirror*, 4.01), qui doivent troquer leur nom d'origine contre des titres qui marquent leur entrée

et leur appartenance au monde du jeu vidéo *Infinity*²⁸³. La suppression des noms d'origine participe activement à l'élaboration d'identités alternatives pour les personnages féminins : Piper Chapman (*Orange is the New Black*) n'est plus Piper lorsqu'elle intègre la prison de Litchfield, mais devient « Chapman », changement linguistique qui produit au cours des sept saisons un glissement identitaire. En modifiant les règles linguistiques de référence aux personnages, et en les forçant à suivre ces codes, l'univers diégétique marque une scission entre une identité essentialisante des femmes et l'identité qui leur est imposée par l'environnement carcéral, totalitaire ou virtuel. Les séries à l'étude tissent en effet leur intrigue autour de contraintes identitaires relayées et mises en exergue par les contraintes linguistiques. Si Piper Chapman est avant son entrée au centre pénitentiaire une jeune femme fraîchement fiancée, issue d'un milieu aisé et à la vie rangée, la Chapman de Litchfield se révèle être un personnage autrement plus complexe. La présence de son ancienne compagne Alex Vause dans le même centre de détention met au jour la sexualité multiple de la jeune femme, et l'environnement pénitentiaire fait ressortir au fur et à mesure des saisons l'instinct d'entrepreneur de la jeune femme, et va jusqu'à développer chez elle des ambitions criminelles. L'évolution narrative des saisons suit cette transformation du personnage féminin, mais on peut suggérer que c'est le changement linguistique de l'identité de la jeune femme – qui s'ajoute à l'opposition géographique de ses deux identités – qui symbolise la dualité du personnage dans *Orange is the New Black*. Nous avançons ici que la dépossession du nom des personnages féminins dans les séries à l'étude équivaut à une confiscation identitaire, qui instaure des découpages de capacités dans la diégèse sérielle. Les structures carcérales et virtuelles trouvent leur reflet dans le pouvoir totalitaire de *The Handmaid's Tale*, où chaque femme reçoit un titre ou un nom particuliers. Tandis que les femmes aisées peuvent garder leur nom complet, la majorité de la population féminine de Gilead se répartit dans des activités de service qui essentialisent le féminin. Il est possible de distinguer trois grandes catégories, qui se différencient par leur costume mais également par la latitude linguistique qui leur est délivrée par le gouvernement de

²⁸³ Nanette Cole devient alors *Lieutenant Cole*, *Scientific Officer*, tandis que le stagiaire Nate Packer s'appelle lui-même *Helmsman Packer*.

Gilead. Les épouses de Commanders et les femmes aisées peuvent conserver leur nom, mais on attribue le nom de « Martha » à la caste des employées de maison, et le patronyme du Commander suivi d'un préfixe d'appartenance pour les *handmaids* (*Offred*, *Ofglen*, *Ofwarren*, etc.). Les règles langagières de la diégèse dépassent le cadre strict de l'identité personnelle, elles structurent une hiérarchie et imposent une essentialisation du féminin en trois catégories définies : la compagne platonique, la responsable de l'entretien du foyer, et la génitrice. Il n'est plus question seulement de marquer le changement d'identité comme dans *Orange is the New Black*, mais bien d'assigner des fonctions précises aux personnages féminins, et de les transformer en possession de certains hommes.

Ces stratégies qui informent le paysage linguistique des séries à l'étude sont autant d'exemples des découpages de capacités que Foucault repérait déjà dans le cadre des discours sur la sexualité ou sur l'économie. On peut dire que la nomenclature linguistique et la confiscation du patronyme féminin dans la série reflètent la plupart du temps les divisions déjà engagées dans la nomenclature géographique des espaces diégétiques, voire même qu'elle creuse ces dernières de façon encore plus prononcée, puisqu'elle modifie la capacité même des personnages à dire leur identité. Dans leur analyse d'*Antigone* de Straub et Huilliet (1992), Bernard Aspe et Muriel Combes repèrent que

[c]'est bien parce qu'être-femme nomme dans la cité un état infra-politique, l'état d'humains qui n'ont pas part aux débats de l'agora, que l'être-femme d'Antigone coïncide, dans son acte de résistance, avec son être a-nomal, agonique ou antagonique. [...] Antigone entre en lutte [...] avec la distribution des rôles et des places qui prévoyait que le corps de son frère reste livré aux oiseaux et que la colère d'une femme demeure muette.²⁸⁴

Nous affirmons que la distribution spatiale des rôles amorcée dans l'œuvre filmique trouve son prolongement dans la forme sérielle. Les séries à l'étude appuient cette organisation en la doublant d'une distribution linguistique stricte, qui préconise et prévoit les usages genrés de la langue. Les lois des univers fictionnels, à l'instar de l'ordre de Créon, organisent le mutisme féminin à l'écran. Tout comme le vêtement

²⁸⁴ Bernard Aspe, Muriel Combes. « Transparitions /L'intime partagé », *op.cit.*, p. 33.

ou le retranchement géographique, la parole contraint le féminin et supprime la possibilité d'expression de sa singularité²⁸⁵.

Nous insistons sur l'inégalité des membres des univers diégétiques : l'adoption d'un langage codé dont tous ne peuvent également faire l'expérience instaure des rapports de force dans les séries à l'étude. Si la série ne permet pas au personnage féminin de faire l'expérience sensible, à travers le langage, de sa singularité, elle contraint celui-ci à adapter ses façons de parler et de se vivre dans la diégèse. De manière similaire, l'imposition de phrases formatées et de citations bibliques à Gilead contraint les personnages féminins, dans les scènes où les *handmaids* anonymes répètent inlassablement des mots ou des phrases qui leur ont été prescrites. La possession du langage est confisquée par le cérémonial qui régit la vie quotidienne de la théocratie. L'absence de nom de certaines *handmaids* creuse encore cette dépossession linguistique en assignant l'anonymat et le mutisme aux personnages féminins secondaires dans la série. Les exemples de glissement identitaire par le nom dans les séries du corpus sont nombreux et divers : certains personnages s'émancipent en faisant le choix d'une identité linguistique alternative (on peut penser à Lol ou Trev dans *This Is England*). C'est dans cette distinction que la nuance réside : si les femmes de *This Is England* trouvent une forme de réappropriation de leur singularité dans le changement de nom, c'est parce qu'il émerge dans la diégèse d'un choix personnel, et non contraint. Or les séries à l'étude font majoritairement des changements de patronyme le produit d'une contrainte, qu'elle soit opérée au niveau de la diégèse par un pouvoir extérieur au personnage, ou bien présente dans la forme sérielle elle-même.

Il est important de noter que certains personnages féminins n'ont pas de nom, ou ne possèdent pas de capacité linguistique propre. Nous nous appuyons sur les travaux de Jacques Rancière pour avancer que les capacités à se nommer et à s'avancer

²⁸⁵ Le concept de singularité est théorisé par Pierre Rosanvallon comme suit : « [l']égalité des singularités, loin de reposer sur le projet d'une 'mêmeté', implique au contraire que chaque individu se manifeste par ce qui lui est propre. Le fait de la diversité est dans ce cas l'étalon de l'égalité. Celle-ci signifie [...] que chacun est pareillement unique ». Pierre Rosanvallon. *La Société des égaux*, *op.cit.*, p. 359.

comme sujet éthique dans la série sont équivalentes, et donc que l'incapacité à construire un discours qui fait sens signale une incapacité éthique et politique :

[d]e tout temps le refus de considérer certaines catégories de personnes comme des êtres politiques est passé par le refus d'entendre les sons sortant de leur bouche comme du discours.²⁸⁶

On peut trouver des exemples de cette incapacité politique dans *Mad Men* : le traitement des tensions raciales dans les décennies 1950 et 1960, largement décrié par la critique, reflète pourtant le point de vue historique des élites publicitaires de Madison Avenue²⁸⁷. Bien souvent, et jusqu'à la cinquième saison de la série, le seul personnage Afro-américain qui apparaît à l'écran est Carla, la baby-sitter de la famille Draper. On note que l'ensemble des Noirs américains présents dans la diégèse la traversent juste sans jamais obtenir d'identité singulière. Les employés de la firme publicitaire, au même titre que les manifestants pour les droits civiques des cinq premières saisons, évoluent dans des espaces précisément séparés de leurs homologues blancs, mais ne possèdent souvent pas de voix propre. Ainsi, les tensions raciales sont réduites dans *Mad Men* à un bruit de fond, qui se répercute jusqu'aux fenêtres des *advertising executives*, sans faire réellement sens pour eux. Cette réduction du conflit social à l'arrière-plan de la série organise esthétiquement la lutte des minorités noires pour s'instituer comme sujets. On est alors à même de repérer l'opposition entre « deux usages de l'organe vocal : la voix animale qui signale le plaisir ou la peine éprouvés et le logos humain qui permet de manifester et de mettre en discussion le juste et l'injuste »²⁸⁸, proposés par Rancière. Cette opposition informe la série en réduisant les revendications civiques à des bruits de fond, inintelligibles pour les élites publicitaires. La confiscation du langage comme moyen de communication assimile les manifestants à des êtres doués d'un logos inhumain, ou en tout cas non

²⁸⁶ Jacques Rancière. *Malaise dans l'esthétique*, *op.cit.*, p. 38.

²⁸⁷ Nous pouvons dans ce sens citer un article paru sur *Slate*, qui fait état des critiques formulées à l'encontre de la série : Tanner Colby. « *Mad Men* and race: The series' handling of race has been painfully accurate ». *Slate*, 14 mars 2012, document en ligne consulté le 30 décembre 2018, <https://slate.com/culture/2012/03/mad-men-and-race-the-series-handling-of-race-has-been-painfully-accurate.html>.

²⁸⁸ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, *op.cit.*, p. 169.

intelligible pour les personnages principaux. Cette incapacité linguistique reflète l'incapacité politique des Afro-américains, en soulignant la scission géographique et langagière entre les populations, ainsi que l'incapacité des personnages à reconnaître dans ces manifestants leurs égaux, c'est-à-dire à leur accorder une attention éthique. Georges Didi-Huberman décrit « la possibilité de reconnaître en leurs propres compagnons d'autres hommes, leurs semblables »²⁸⁹ comme un rejet éthique de l'autre, qui semble à l'œuvre dans *Mad Men*.

Il convient d'établir que l'usage du langage et la dénomination dans la série créent des découpages hiérarchiques entre ceux qui maîtrisent la langue, et ceux à qui elle fait défaut. « Men Against Fire » (*Black Mirror*, 3.05) s'attèle à la description de cette institution de l'autre parmi les semblables, en présentant un monde post-apocalyptique où les forces militaires combattent les *Roaches*, des êtres monstrueux qui ne s'expriment que par cris. La révélation du système virtuel implanté dans les yeux des soldats, qui transforme l'ennemi humain en un autre dont l'apparence effraie, et dont le langage n'est plus compréhensible, met en exergue ce processus récurrent dans les séries du corpus. Qu'il soit l'ennemi à combattre ou la personne de couleur, l'autre dans la série est défini par son incapacité à communiquer. Jean-Louis Comolli remarque :

[a]ppel, cri, vagissement, borborygme, parole, adresse plus ou moins définie, quelque substance signifiante (ou non) qu'elle charrie, elle est ce qui naît dans l'intimité singulière de chaque corps, ce qui en sort pour le représenter, devenant l'une des formes de ce corps singulier, sa forme sonore, qui se superpose à sa forme visible et souvent la précède, l'annonce, la remplace.²⁹⁰

Le cri devient symbole de l'incapacité à s'établir en tant que sujet éthique et politique dans la série, et se superpose à l'identité même du personnage pour la remplacer. Il convient de remarquer que cette incapacité touche souvent les personnages féminins dans les séries du corpus : de la masse informe des *handmaids* qui annonce les phrases prescrites par l'ordre théocratique aux manifestantes qui ne peuvent se faire entendre par les publicitaires, puisqu'elles existent dans un autre lieu et dans une autre langue,

²⁸⁹ Georges Didi-Huberman. *Images malgré tout*. Paris : Minuit, 2003, p. 200.

²⁹⁰ Jean-Louis Comolli. *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique, op.cit.*, p. 233.

le nombre de personnages féminins soumis à la dépossession de l'outil de langage est significatif.

Pour résumer notre propos, nous pouvons avancer que dans sa forme, la série laisse apparaître des capacités et des incapacités : la nomenclature linguistique vient appuyer les divisions déjà engagées par des scissions géographiques au sein des univers diégétiques, et met en évidence le sujet féminin comme indigne d'attention éthique et politique. Ce chapitre nous a permis de mettre en évidence l'impossibilité ponctuelle des personnages féminins à s'établir en tant que sujets, « pas seulement le sujet d'un récit, [...] aussi le sujet de formes de vie »²⁹¹, pour reprendre les termes de Marielle Macé. Cette incapacité est montrée dans les difficultés à formuler des discours intelligibles, ou à travers la dépossession des noms. La confiscation de certains mots pour les personnages féminins instaure des hiérarchies diégétiques entre les femmes et dessine en creux leur difficulté à accéder au statut de sujet politique de plein droit. C'est dans son matériau même, par la distribution des sons et des espaces d'où les personnages parlent que la série s'offre comme forme apte à découper des capacités et des incapacités du féminin. Finalement, à l'instar de Faye dans *Mad Men*, on peut suggérer que pour les femmes des séries à l'étude, « it all comes down to what I want versus what's expected of me » (1.04). Les tensions ressenties par le personnage féminin font écho aux limites qui contraignent géographiquement et linguistiquement le féminin.

On peut néanmoins repérer, dans l'ensemble des séries du corpus, des tensions entre les manières dont les ordres politiques, les élites, souvent masculines, ou simplement les sociétés fictionnelles perçoivent les femmes et la vision que celles-ci ont d'elles-mêmes. Loin d'accepter uniformément les contraintes qui pèsent sur leurs corps et leurs discours, les personnages féminins tentent de reprendre le contrôle de leurs gestes et de leurs paroles. Ainsi, nous nous attacherons à étudier la façon dont l'espace de l'écran est à la fois ce qui organise une hiérarchie genrée, et ce qui permet

²⁹¹ Marielle Macé. *Styles. Une critique de nos formes de vie*, *op.cit.*, p. 25.

de la dépasser dans le même temps. Il faut alors s'intéresser aux plans, aux gestes et aux paroles qui apparaissent dans la série comme des événements, et plus précisément comme moteurs de transformations narratives émancipatrices pour les personnages féminins. La forme sérielle est ainsi porteuse d'une dynamique, c'est-à-dire d'un certain jeu dans les contours et les définitions du genre.

DEUXIEME PARTIE

DU JEU DANS LE GENRE



Les détenues de Litchfield, Orange is the New Black, (4.12)

Il semble y avoir du jeu dans le genre à l'écran : c'est-à-dire qu'un espace, aussi minime soit-il, existe entre le féminin et le moule dans lequel on voudrait l'inclure. C'est exactement dans cet espace, mis en travail par la série, qu'une négociation des modes d'être et d'apparaître du féminin est permise. Tout d'abord, le féminin n'est jamais une image fixe et immuable à l'écran : il est composé de sujets particuliers qui déploient des stratégies et empruntent des trajectoires singulières. La philosophe américaine Judith Butler propose de comprendre le genre comme un processus qui reste toujours à déterminer :

[i]f there is something right in Beauvoir's claim that one is not born, but rather *becomes* a woman, it follows that woman itself is a term in process, a becoming, a constructing that cannot rightfully be said to originate or to end. As an ongoing discursive practice, it is open to intervention and resignification.²⁹²

Les contraintes qui caractérisent les univers diégétiques informent la représentation du féminin dans les séries, mais ces contraintes, en tant qu'elles découlent d'un processus politique, social, et esthétique dans le médium sériel, sont toujours susceptibles d'être remises en question ou abolies. En effet, si la série figure des personnages féminins contraints et empêchés, elle fait néanmoins état de ces contraintes pour mieux les dépasser.

Une négociation des formes d'apparaître opère, et la série est en elle-même le lieu d'une remise en question des contraintes qui déterminent l'existence des personnages féminins dans les univers fictionnels. En tant qu'elle demeure un processus, et non un accord fixe entre deux partis (entre deux versions du féminin) la négociation dans la série est une tension qui informe à la fois les arcs narratifs, les décors, les univers mais aussi les paroles délivrées. Chaque plan, chaque parole et chaque geste peuvent être porteurs d'un changement, d'un glissement hors du cadre établi du féminin archétypal. Jacques Rancière note :

[L]es arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. Et l'autonomie dont ils peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer reposent sur la même base.²⁹³

²⁹² Judith Butler. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, *op.cit.*, p. 33.

²⁹³ Jacques Rancière. *Le Partage du sensible*, *op.cit.*, p. 25.

Ainsi la forme sérielle est à la fois le lieu d'une contrainte et d'un conditionnement du féminin, et celui d'une remise en question de ces contraintes. L'espace de l'écran, comme la structure narrative de la série et les techniques qu'elle emploie, sont autant d'outils qui permettent de concilier les visions stéréotypiques ou imposées du féminin et les personnages singuliers qui habitent les univers diégétiques. Le partage de stratégies narratives, de modes d'énonciation et de manières d'apparaître redéfinit le genre dans le médium sériel. Il paraît alors essentiel d'interroger la façon dont les différents personnages féminins remettent en jeu les contraintes établies dans la narration ou au contraire en jouent le jeu. La puissance de la parole et du geste féminins, qui ont valeur d'évènement, fait émerger de nouveaux possibles : par un mot, une attitude ou un geste, les femmes peuvent remettre en cause ou se réapproprier la distribution de l'espace de l'écran et des formes de pouvoir. Du reste, quand les conditions et les conditionnements sociaux, politiques et esthétiques forcent les femmes dans un moule qui les contraint, la création de liens et de lieux intimes entre les personnages ouvre des espaces de dissidence dans l'organisation esthétique et narrative des séries. En effet, les relations intimes tissées dans les œuvres du corpus remettent en cause l'ordre établi, et président à la création de liens de communauté, et donc d'actions collectives. Par la relation intime ou par l'ouverture de trajectoires féminines nouvelles on peut repérer que l'espace de l'écran et la structure de la forme sérielle offrent aux personnages féminins une opportunité de remettre en question les visions archétypales et contraignantes qui pèsent sur eux.

CHAPITRE 4

Trajectoires féminines

Depuis les gestes et les postures contraintes dans les univers carcéraux ou totalitaires, les femmes parviennent à mettre en place des trajectoires ou des stratégies qui révèlent une vision du genre comme processus, conformément à la vision théorisée par Judith Butler. Qu'elles adhèrent aux modèles imposés, comme Betty Draper dans *Mad Men* et Lacie Pount (*Black Mirror*, 3.01), ou qu'elles les rejettent totalement, les femmes mettent à l'œuvre des trajectoires singulières dans le but de négocier leur façon d'évoluer à l'écran. La forme même de la série semble être le lieu privilégié de nouvelles possibilités esthétiques pour le féminin : ces nouvelles possibilités d'être et d'apparaître prennent une dimension politique en ce qu'elles sont le socle d'une identité féminine collective et fluctuante. Elles s'instituent également comme moyen de porter une attention éthique au féminin, c'est-à-dire de s'attacher à sauvegarder et à capter la diversité des styles féminins, au sens où l'entend Marielle Macé. La recherche de nouvelles postures et de nouveaux chemins pour le féminin peut s'inscrire dans une tradition féministe, faisant écho aux attitudes pionnières du mouvement, décrits par Betty Friedan, qui s'intéresse au processus qui consiste à « forge new trails for women »²⁹⁴. Il faut pourtant rappeler que la forme sérielle ne révèle pas forcément un engagement politique, mais bien qu'elle est une forme politique au sens où elle organise des temps, des espaces et des paroles et qu'elle découpe grâce à ces éléments des capacités et des incapacités, comme l'a avancé Jacques Rancière. Les travaux du philosophe s'attachent en effet à mettre en lumière l'irréductibilité des savoirs et des systèmes produits par la fiction de ceux, supposément plus empiriques, de la politique. Dans *Les Bords de la fiction*, il souligne que

²⁹⁴ Betty Friedan. *The Feminine Mystique*, *op.cit.*, p. 80.

[d]ans sa forme classique, [...] le savoir fictionnel agence les événements par lesquels les hommes actifs passent de la fortune à l'infortune et de l'ignorance au savoir. Mais ce savoir ne se déploie lui-même qu'à ignorer – à tenir pour négligeable – la masse des êtres et des situations appartenant à l'univers répétitif des choses et des événements matériels qui simplement viennent les uns après les autres, sans créer d'attentes ni susciter d'erreurs [...]. Tout au plus cet ordre fictionnel réservait-il, avec la comédie, une place mineure aux histoires ordinaires qui arrivent aux gens sans importance, laissant à ses marges les mélanges de conditions sociales et les bouleversements sans raison qui caractérisaient le roman.²⁹⁵

L'importance d'une attention soutenue aux mondes fictionnels, qu'ils soient littéraires dans la recherche de Rancière ou sériels dans ce travail, permet de désigner les êtres et les lieux ordinaires comme étant dignes d'intérêt. Ainsi le combat politique féministe n'est pas différent, plus ou moins important, plus ou moins efficace que la fiction, mais bien coexistant, parallèle aux organisations esthétiques de la fiction. L'irruption dans les séries des masses féminines et des personnages sans nom dont nous parlions plus tôt démontre que la série, par sa structure fictionnelle, offre l'opportunité d'une mise en visibilité qui s'étend à l'ensemble des personnages féminins. En un sens, c'est peut-être au travers de la représentation d'environnements et de personnages tout d'abord secondaires, voire marginaux, que s'institue un réel potentiel éthique et subversif dans la forme de la série. En effet, l'image sérielle s'institue à la fois comme vecteur de l'infériorisation des personnages féminins, mais aussi comme lieu de leur potentielle émancipation. Les femmes, en se réappropriant certains gestes et certaines paroles, font événement à l'écran et ouvrent la possibilité d'autres manières d'être dans la série. Ces renversements, qu'ils soient linguistiques, posturaux, ou qu'ils procèdent directement d'une stratégie élaborée par les personnages, se lisent telles des opportunités pour les personnages sériels de négocier leur apparence et leur apparition esthétique et politique dans les séries du corpus.

²⁹⁵ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction*, *op.cit.*, p. 10.

A. Jouer le jeu

Dans son ouvrage *Les séries, le monde, la crise, les femmes*, Gérard Wajcman observe l'apparition d'un nouveau type de personnage, apparition intimement liée à l'émergence de la forme sérielle, qui vient élargir la typologie des personnages jusqu'alors utilisée par les autres arts. Ce personnage serait celui de la « déglingueuse », une femme affranchie et aventurière. Il suppose alors une dissymétrie entre les dynamiques qui caractérisent les hommes et les femmes à l'écran, et dans les organisations diégétiques des séries :

[c]e qui limite et régule les hommes n'opère en tout cas pas à plein pour les femmes. Ce sont des êtres hors limite, hors norme, hors cadre, en un sens hors la loi, irrégulés, voire dérégulés.²⁹⁶

Il est intéressant de constater que les séries à l'étude dans le corpus témoignent pourtant du maintien dans l'univers sériel de personnages féminins qui suivent la loi et s'y conforment plus ou moins aveuglément. Les personnages de Janine dans *The Handmaid's Tale*, endoctrinée par Aunt Lydia et l'ordre théocratique, ou de Betty Draper et Trudy Campbell dans *Mad Men*, sont autant d'exemples de femmes qui ne contreviennent que très peu aux règles érigées dans les univers fictionnels, mais au contraire semblent se confondre totalement avec ces normes, au moins pour un temps. Il n'existe en effet pas de personnage féminin qui ne s'écarte, à un moment ou à un autre, du chemin imposé par les contraintes politiques, sociales ou esthétiques, et qui, pour reprendre les mots de Wajcman, se retrouve hors la loi et hors des règles. Même Aunt Lydia (*The Handmaid's Tale*), grande prêtresse des lois de Gilead et tortionnaire cruelle des *handmaids*, en vient dans la série à consentir à certains écarts²⁹⁷. Dans la forme sérielle, l'espace qui existe entre les modèles genrés imposés et leur réalité matérielle et diégétique se transforme en zone de jeu, comme si les personnages

²⁹⁶ Gérard Wajcman. *Les Séries, le monde, la crise, les femmes*, op.cit., p. 102.

²⁹⁷ Son affection particulière pour Janine et pour l'enfant qu'elle a mis au monde la pousse à enfreindre les règles (2.08), puis la troisième saison insiste sur les questionnements moraux de celle qui était auparavant Lydia Clemens, professeure d'école, en offrant une série de flashbacks qui retrace l'une de ses expériences amoureuses et sexuelles décevantes, et en fait le socle de sa dévotion sans faille à Gilead (3.08).

n'arrivaient pas, pour certaines, ou se refusaient, pour d'autres, à se couler dans le moule archétypal. Il est indispensable pour cette étude de se pencher sur les formes de vie féminines engagées dans la forme sérielle, et de tenter d'y déceler non pas uniquement les traces d'un assujettissement, mais bien également les possibilités d'une émancipation. Giorgio Agamben avance que

[t]out comportement et toute forme du vivre humain ne sont jamais prescrits par une vocation biologique spécifique, ni assignés par une nécessité quelconque, mais, bien qu'habituels, répétés et socialement obligatoires, ils conservent toujours le caractère d'une possibilité, autrement dit, ils mettent toujours en jeu le vivre même. C'est pourquoi, en tant que qu'il est un être de puissance, qui peut faire et ne pas faire, réussir ou échouer, se perdre ou se retrouver, l'homme est le seul être dans la vie duquel il y va toujours du bonheur, le seul être dont la vie est irrémédiablement et douloureusement assignée au bonheur. Mais cela constitue d'emblée la forme-de-vie comme vie politique.²⁹⁸

Il faut donc discerner derrière les carcans et les habitudes les possibilités pour les femmes de se tenir hors cadre, hors champ et hors règles, c'est-à-dire de s'affranchir des modèles qui leur ont été imposés ou qu'elles s'imposent elles-mêmes. Ces façons d'apparaître et de se tenir dans l'espace de l'écran constituent une posture à la fois personnelle et politique, qui engage des questionnements éthiques. Qu'elles soient femme au foyer ou femme fatale, figure mariale ou caricature érotique, dans *The Handmaid's Tale* par exemple, les femmes correspondent aux archétypes du féminin. Pourtant, cette adhésion révèle toujours des tentatives de manipulation : les femmes jouent le jeu du féminin selon leurs règles. Les séries du corpus mettent en effet à l'œuvre des arcs narratifs spécifiquement dédiés aux femmes, et qui se répètent inévitablement d'une série à l'autre. Lorsqu'une femme, peu importe son âge, sa catégorie sociale ou sa couleur de peau, est présentée comme adoptant des comportements, des postures ou des paroles stéréotypiques, c'est pour ensuite déconstruire ou bouleverser ce modèle établi. Il semble que le point commun entre *The Handmaid's Tale*, *Orange is the New Black*, *Top of the Lake*, *This Is England*, *Black Mirror* et *Mad Men* soit l'apparition de personnages féminins à qui l'on confère systématiquement un arc narratif long d'émancipation, au cours duquel le personnage découvre une certaine forme d'agentivité.

²⁹⁸ Giorgio Agamben. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, op.cit., p. 14.

On peut donc dire avec Wajcman que la série témoigne de l'avènement d'un nouveau type de personnage féminin, et que ce dernier est toujours l'architecte de sa propre émancipation, ou de son propre dérèglement. Dans la tentative de négociation et de mise à distance du modèle archétypal, le corps peut se faire monnaie d'échange pour accéder à de nouvelles capacités. Parmi les stratégies mises en place pour négocier les modes d'être et d'apparaître du féminin dans les diégèses sérielles, on peut interroger l'occupation de l'écran, en tant que celui-ci est, selon les mots de Marie-Anne Guérin, le lieu d'

adhérences, [de] traces plus ou moins fortes sur une surface, l'écran, la pellicule. Terrain à la fois clos mais ample, ouvert sur le monde, nourri de cette coalescence du féminin et du masculin, espace androgyne, souvent sexiste, idolâtre des deux sexes et de leur inséparabilité.²⁹⁹

En effet, si le champ de la caméra capte les corps, la composition des plans et l'occupation des territoires jouent un rôle prépondérant dans la négociation des manières d'être des femmes. L'image sérielle s'avance comme le médium le plus approprié à la définition d'un nouveau partage du sensible. La forme sérielle et son format spécifique permettent aux trajectoires féminines de se déployer sur un temps long qui engage le spectateur dans ces nouvelles voies, ouvertes par les personnages féminins.

Adhésion

Certains personnages, comme Betty ou Joan dans *Mad Men*, semblent jouer le jeu du féminin en adhérant complètement aux modèles qui leur sont imposés. Betty Draper, archétype de la femme au foyer, résidant dans la banlieue bourgeoise d'Ossining, fait corps avec les idéaux physiques et comportementaux de la fin des années 1950, dans la mesure où elle les a elle-même incarnés : elle révèle à sa voisine Francine avoir été la muse d'un couturier italien dans ses jeunes années de mannequinat (1.09). La beauté particulière de January Jones, qui interprète Betty à l'écran, n'est en effet pas sans rappeler celle des actrices de cinéma des années 1950 et

²⁹⁹ Marie-Anne Guérin. « Ladies & Gentlemen (Lieux-dits, espaces riverains, le cinéma comme espace de rivalité et de non-réciprocité entre les sexes) », *op.cit.*, p. 60.

notamment de l'héroïne hitchcockienne Grace Kelly, aspect qui n'est sans doute pas étranger au choix de casting effectué par l'équipe de *Mad Men*. Betty Draper ne fait pourtant pas simplement corps avec les idéaux de la décennie ouverte par Kennedy, elle en incarne également toutes les facettes sociales et comportementales. Ayant reçu une éducation exemplaire à Bryn Mawr, elle élève ses deux (puis trois) enfants seule pendant que son mari travaille, elle s'occupe de la maison, des courses et autres activités dans lesquelles il est donné au spectateur de la suivre. Elle apparaît très souvent comme un ornement pour Don, qui l'exhibe à son bras à chaque réception ou dîner professionnel. Lors de la première saison, elle est repérée par une agence publicitaire concurrente de celle de son mari et se voit proposer un contrat pour la marque de boissons Coca-Cola. Son charme hollywoodien décide les responsables de la campagne, et Betty incarne en tous points l'image de la femme au foyer américaine. L'allure et la tenue désuètes du couple que Betty forme avec son partenaire sur le plateau reflètent une vision édulcorée et platonique du couple américain, tandis que les deux enfants et le chien au premier plan complètent l'image stéréotypique de la famille nucléaire bourgeoise américaine.



Betty Draper lors du shooting publicitaire de Coca-Cola, Mad Men, (1.09).

Peu différente de la Betty Draper qui est donnée à voir au spectateur dans le reste de la saison, l'image de la jeune femme semble adhérer complètement aux idéaux physiques et sociaux de la décennie 1960. Les robes à jupon ample, le brushing soigné et le collier de perles deviennent les caractéristiques principales qui la distinguent dans la série. Pourtant, à l'écran comme dans la vie diégétique du personnage, il est impossible de ne pas remarquer que les façons d'apparaître de Betty ne sont que des

contrefaçons. La scène qui nous est montrée laisse deviner les bords d'un décor factice, monté par l'équipe publicitaire. La vision édulcorée qui est renvoyée par les images du shooting fait écho à la perfection trompeuse de la vie de famille des Draper. Betty Draper n'apparaît au spectateur pour la première fois qu'aux dernières minutes du premier épisode (1.01), géographiquement et narrativement retranchée, loin de l'agitation de la ville et des relations extra-conjugales de Don. Le travelling arrière effectué dans la chambre des enfants semble souligner le confinement de cette perfection à la maison des Draper, sorte de décor arcadien remodelé aux goûts de la nouvelle bourgeoisie d'Ossining. Tout concourt à mettre en lumière l'aspect factice de la vie des Draper, et de la version de la féminité offerte par Betty. L'utilisation pour le générique de fin qui accompagne cette séquence de la chanson « On The Street Where You Live », interprétée par Vic Damone, vient appuyer l'aspect factice de la vision qui est présentée au spectateur. Le succès de 1964 apparaît en effet dans le film *My Fair Lady*, qui retrace l'histoire d'un Pygmalion moderne qui décide de rendre une jeune femme conforme aux attentes de la haute société britannique, pour finalement façonner son apparence et son comportement conformément à ses désirs personnels. La référence musicale cache donc une référence cinématographique, qui rappelle aux spectateurs que Betty, tout comme Don, demeurent des personnages fictionnels. Mais plus qu'une véritable réflexivité sur la plasticité des personnages, elle attire notre attention sur la contrefaçon que constitue le couple Draper, et sur l'hypocrisie du rêve américain qui se déroule sous nos yeux. La forme sérielle reprend à son compte des références passées afin de les intégrer comme partie prenante de son matériau. Elle s'érige comme forme dominante en commentant d'autres formes d'art. Régis Debray faisait remarquer en 1992, soit au début du nouvel âge d'or de la série télévisée, que

[c]haque époque a un inconscient visuel, foyer central de ses perceptions (le plus souvent inaperçu lui-même), code figuratif que lui impose en dénominateur commun son art dominant. Dominant est l'*art des arts*, celui qui a la capacité d'intégrer ou de modeler les autres à son image. Le mieux connecté à l'évolution scientifique et aux techniques de pointe. Celui qui assure la plus forte communion des contemporains, en synthétisant le plus de sens et en ouvrant au maximum le champ physique des sensations possibles.

Le mieux accordé à la médiasphère ambiante, et notamment à ses moyens de transport.³⁰⁰

Cette remarque semble aujourd'hui directement circonscrire le champ d'action de la série, qui se permet des emprunts au cinéma, mais également à la peinture ou à la musique, dans un mouvement syncrétique. Nous avançons l'idée qu'en empruntant aux autres arts pour établir les contours de ses personnages féminins, la série télévisée intègre des modèles établis par les autres arts comme autant de références auxquelles les spectateurs peuvent se rapporter³⁰¹. C'est l'action même de tisser ces références au sein d'un matériau nouveau, qui intègre et commente ces modèles et figures archétypales déjà construites, qui fonde la série comme œuvre originale mais également comme commentaire des autres formes d'art. Elle organise l'inconscient visuel à partir de modèles connus et familiers pour la communauté des spectateurs, tout en s'en détachant petit à petit : dans le cas de Betty Draper, *Mad Men* reprend des stéréotypes des années 1960 pour en démontrer la vacuité et les limites. En de nombreux points, il est possible de dire que Betty joue le jeu du féminin à la perfection, mais qu'elle se retrouve régulièrement confrontée à l'inefficacité puis à la vacuité de son rôle.

Betty wants to be an intimate part of Don's life, not just a prized pony to show off when the occasion arises. But every time she is called for, it's for appearances, 'to be shiny and bright... [to be the] better half' ('The Benefactor,' episode 203).³⁰²

Comme l'évoque Ashley Jihee Barkman, Betty correspond en tous points au stéréotype de la femme au foyer aisée des années 1960, et est en ce sens considérée comme une possession à exhiber par son mari. Loin d'ignorer ce statut, Betty s'y conforme volontairement, et va jusqu'à demander à son mari qui l'invite à un dîner d'affaires : « Is this one where I talk or I don't talk? » (2.03).

³⁰⁰ Régis Debray. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard, 1992, p. 373-374.

³⁰¹ L'action même de trouver et de comprendre ces références qui nourrissent les séries télévisées contemporaines est une activité partagée par de nombreux spectateurs sur les forums ou les sites dédiés à l'étude de celles-ci.

³⁰² Ashley Jihee Barkman. « Mad Women : Aristotle, Second-Wave Feminism, and The Women of *Mad Men* ». Rod Carveth, James B. South (dirs.). *Mad Men and Philosophy. Nothing Is As It Seems, op.cit.*, pp. 203-216, p. 208.

L'adhésion de Betty aux modèles stéréotypiques des années 1960 est amplifiée par les techniques filmiques utilisées par l'équipe de la série *Mad Men*, qui s'inspire grandement du « vocabulaire technique » de cette décennie, et va jusqu'à le reproduire. Le directeur de la photographie pour la série, Christopher Manley, explique :

[t]he camera vocabulary [the *Mad Men* team] were using was from the period. All the lenses were a moderate range: 25 mm for wide shots, 50 mm for medium and 75 mm for close-ups which weren't even that close, more like MCUs (medium close-ups). [...] They didn't cut very often and they let the shots play out, which I liked very much. These are the reasons why it felt very period. I continued with that when I started and we agreed that we shouldn't move the camera in a way that it could not move in the 1960's, so we never used Steadicam until season six.³⁰³

L'absence de recours à des techniques étrangères aux années 1960 est l'un des aspects esthétiques les plus marquants de la série, mais signifie également que le traitement et la présentation des personnages ne s'effectue que très rarement de façon novatrice, contrairement par exemple aux jeux de focalisation et de profondeur de champ dans *The Handmaid's Tale*. L'esthétique et la technique de la série sont manifestement étudiées pour retransmettre l'image idéalisée de la femme au foyer parfaite des années 1960. Les plans longs et moyens de Betty et Don dans leur voiture, ou de Betty au restaurant, en tenue de soirée ou d'équitation, donnent un aspect presque Hollywoodien au couple, dont il semble difficile de se détacher sans introduire de technique novatrice ou de plan peu usités durant la décennie 1960. L'esthétique, et notamment les costumes et la photographie, accentuent l'adhésion de Betty Draper aux modèles comportementaux et vestimentaires de l'époque : ils déterminent son insertion dans les décors et son apparence à l'écran. L'utilisation de la pellicule plutôt que des caméras digitales jusqu'à la cinquième saison témoigne de cet engagement à donner aux images de la série, et donc aux personnages, une esthétique Hollywoodienne classique.

Si la technique et les prises de vue de *Mad Men* ne révèlent pas de changement ou de questionnement du statut stéréotypique, voire presque irréel de Betty Draper, il est néanmoins possible de constater que le traitement du personnage remet en

³⁰³ « Christopher Manley ASC on 'Mad Men' », *Arri*, 5 septembre 2016, document en ligne consulté le 4 juillet 2019, <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2016/christopher-manley-asc-on-mad-men->.

question son statut de femme au foyer parfaite dès la première saison. Betty se met, après l'annonce de l'infidélité de son mari, à jouer le jeu du féminin selon ses règles. A l'instar de Peggy et Joan, qui négocient les conditions de leur contrat de travail et donc leur apparition dans l'espace professionnel et dans celui de l'écran, Betty ne peut être enfermée dans les modèles archétypaux qui semblaient la contenir. C'est bel et bien une incarnation féminine à laquelle le spectateur est convié au milieu de la deuxième saison : le huitième épisode, durant lequel Betty confronte son époux sur sa relation adultère, offre une nouvelle vision de la jeune femme. Le plan de Betty couverte de sueur après une course à cheval, puis celui de l'épouse défaite, décoiffée et à peine démaquillée, viennent déranger l'image raffinée et lisse établie dans les épisodes précédents.



Betty Draper au club d'équitation, Mad Men, (2.08).



Betty confronte son mari à propos de son adultère, Mad Men, (2.08).

L'arrivée dans l'espace sériel du corps de Betty, et non plus seulement de l'image parfaite qui en avait été donnée au spectateur dans l'ensemble des épisodes précédents,

accompagne un changement de comportement de la jeune femme. Le bonheur conjugal de Betty est remis en question, et fait passer au second plan l'obligation de cette première à maintenir les apparences, et notamment son apparence physique. Les nombreux plans qui la montrent décoiffée, démaquillée, vêtue d'habits d'intérieur ou de tenues moins féminines (notamment de pantalons, qui contrastent avec les robes amples portées habituellement par Betty) témoignent d'un tournant dans le développement du personnage. Ce changement passe par de nouveaux comportements et de nouvelles postures, notamment sexuelles : pour la première fois à l'écran, Betty est montrée sur son mari pendant l'acte sexuel, mettant au jour une nouvelle agentivité et l'accession à une sexualité plus assumée pour la jeune femme (2.10). Au cours des sept saisons de la série, la jeune femme questionne les modèles qui lui ont été offerts, et se trouve, intentionnellement ou non, hors limite et hors cadre à plusieurs reprises, comme le souligne Gérard Wajcman. Elle ne parvient pas à faire corps avec le modèle qui lui est imposé, ou ne voit plus en tout cas l'intérêt de cette adhésion au stéréotype. La cinquième saison souligne davantage encore cette impossibilité d'identité entre le personnage de Betty et le modèle stéréotypique qu'on lui a assigné, et auquel elle aspire : Betty sort du cadre qui lui était imposée et ne parvient plus physiquement à correspondre aux idéaux esthétiques dans lesquels elle a précédemment vécu. La saison est marquée par une prise de poids remarquable de Betty Draper, devenue Betty Francis (calquée sur la grosseur de l'actrice January Jones). Certains plans la montrent peinant à enfiler certaines de ses tenues, dérangée par un corps qui se transforme. On peut alors déclarer que l'adhésion de Betty aux modèles archétypaux féminins est permise par une technique et une esthétique particulières dans *Mad Men*, mais que ce modèle ne peut contenir le personnage – ni l'actrice – bien longtemps, puisque les coulisses de l'élaboration et du maintien de cette image stéréotypée et élégante sont montrées au spectateur. La présence même de ces plans et de ces séquences qui insistent sur l'aspect corporel, charnel, voire dérangeant du corps féminin agit comme commentaire de ces mêmes modèles stéréotypiques. La série s'organise comme la critique narrée des postures et archétypes établis dans des œuvres précédentes, ou érigées en modèles par d'autres formes d'art. Ceci constitue une spécificité de la série, qui est un médium dont le format et les possibilités techniques permettent de créer et de filmer des images référentielles à d'autres arts,

puis de commenter celles-ci en en figurant la vacuité. Les motifs ou les caractéristiques qui sont associés aux personnages existent pour être potentiellement renversés, et révéler dans le cas des personnages féminins l'écart entre les archétypes et la réalité des corps des femmes. Nous nous référons à nouveau à Régis Debray, qui postule que l'art dominant d'une époque est un art connecté à ses techniques de pointe, et qui fonde une communauté autour de ses références et de son existence même. Le temps long de la série, ainsi que la cohabitation d'arcs narratifs courts comme de récits sur le plus long terme, qui ponctuent l'économie du médium télévisuel, constituent eux-mêmes des jeux que le spectateur joue afin d'accéder au commentaire proposé par la série. Dans *Mad Men*, le spectateur se prête au visionnage d'images calquées sur la photographie et l'aspect des années 1960, mais dont les plans et la construction narrative permettent aux personnages féminins d'arborer de nouvelles postures, et de remettre en question celles proposées par le cinéma, la musique ou la photographie de cette époque. L'intérêt pour les figures féminines et l'ensemble des pressions subies par leurs corps sont autant de réflexions contemporaines à l'aune desquelles les modèles sont repensés. La forme sérielle diffuse cette réflexion à une nouvelle échelle grâce à la chaîne AMC puis à la plateforme de streaming Netflix, et démultiplie l'image du personnage féminin sur des écrans toujours plus nombreux.



Betty peine à fermer sa robe, Mad Men, (5.03).

Il est également intéressant de constater que la fin de l'adhésion pour Betty correspond à l'avènement d'une nouvelle autonomie : la gestion autonome de la maison et des enfants et la décision d'exiler Don Draper du foyer sont autant d'actes fondateurs d'une nouvelle agentivité pour Betty Draper. Cette nouvelle forme de

visibilité pour la jeune femme est selon Iris Brey caractéristique des séries télévisées créées après 2000 :

[l]e personnage féminin n'est plus mis sur un piédestal, comme une star qu'on exhibe en spectacle. L'héroïne doit être moteur du récit, son histoire, qui remet en question l'ordre patriarcal, doit être racontée de son point de vue.³⁰⁴

On peut affirmer que Betty devient moteur de son propre récit, tant au niveau narratif qu'esthétique : au moment même où la jeune femme emprunte une nouvelle trajectoire familiale et amoureuse, la caméra dévoile le corps fatigué, transpirant, hors normes et hors cadre de la femme derrière l'image idéalisée. Le même processus peut être repéré chez de nombreux personnages du corpus, notamment Lacie Pound dans l'épisode « Nosedive » de *Black Mirror* (3.01). Des photos parfaites postées sur les réseaux sociaux, qui définissent la hiérarchie sociale d'une Amérique dystopique, au *mugshot* final, la trajectoire du personnage féminin a évolué et fait apparaître des fissures dans l'image idéalisée du féminin filtré et retouché qui est diffusée en ligne. Le personnage de *Black Mirror* s'attache à maintenir une apparence parfaite afin de gravir les échelons imposés par le système de notation personnelle qui régit la société. Cette adhésion à l'image idéalisée s'opère pour Lacie au détriment de ses relations familiales et de sa santé mentale, comme l'illustrent les crises de colère et de délire successives qui ponctuent sa descente au bas de l'échelle de notation sociale. C'est encore une fois au moment où Lacie devient moteur de son récit et de sa trajectoire (en prenant le volant successivement de sa voiture de location et d'un quad) que la technique filmique semble accompagner son émancipation : les gros plans se multiplient en contre-plongée pour accentuer la présence de la jeune femme. La photographie particulièrement éthérée de l'épisode opère un contraste saisissant entre la perfection lisse des invités du mariage et l'apparence défaite de Lacie. Tout dans l'épisode, des choix de couleurs et de photographie aux costumes, évoque une société dystopique qui aurait agrégé les règles morales aux règles esthétiques en ne permettant pas aux personnages de se distinguer individuellement par des choix vestimentaires extravagants. L'utilisation d'une lumière relativement froide pour l'éclairage des scènes offre une palette de couleurs peu étendue, dans laquelle rien ne détonne, et qui rappelle

³⁰⁴ Iris Brey. *Sex and the series*, *op.cit.*, p. 245.

certaines filtres Instagram. L'utilisation du rose, du jaune, du bleu et du vert pastel amoindrit les contrastes entre la peau des personnages féminins et leurs tenues, offrant une vision déssexualisée des corps, indissociables de leurs costumes.

L'arc narratif qui structure l'épisode est celui d'une distanciation entre Lacie et les modèles esthétiques imposés : la fin de l'épisode appuie sur des points déjà rendus saillants dans les premières minutes. La jeune femme rousse aux courbes généreuses ressemble assez peu aux femmes blondes, blanches, sveltes et populaires qu'elle envie, et qui ont été identifiées comme l'élite par un procédé virtuel, relativement inquiétant, qui efface en grande partie la diversité ethnique et physique des corps féminins. Pendant son discours, la boue qui tâche son visage semble refléter la marque de l'ostracisme qu'elle subit petit à petit, tandis que sa coiffure défaite et son soutien-gorge apparent s'éloignent radicalement de la perfection déssexualisée renvoyée par les corps lisses qui l'entourent.



Lacie au mariage de Naomi, Black Mirror, (3.01).

Partout, l'impossibilité de l'adhésion aux modèles ou aux contraintes imposées l'emporte : c'est cette impossibilité qui fonde les trajectoires particulières des personnages féminins. Cette impossibilité de continuer à maintenir les standards moraux et esthétiques du féminin inquiète particulièrement Piper Chapman avant et pendant son séjour à la prison de Litchfield dans *Orange is the New Black*. C'est également cet écart que révèlent certains plans de *This Is England '86*, qui renforce la non-adhésion de Lol et Trev aux modèles archétypaux du féminin. Les séries du corpus sont marquées par l'espace entre le modèle dans lequel le personnage féminin tente de rentrer, ou dans lequel on tente de le contraindre, et la vérité charnelle de son

individualité et de son corps. Si les modèles féminins existent, ils sont constamment remis en cause, soit par les personnages féminins eux-mêmes, soit par la technique employée par les équipes des séries, qui mettent en lumière le corps derrière la vision idéalisée, et qui attirent l'attention du spectateur, grâce à certains plans, des choix photographiques voire de matériel filmique, sur l'impossibilité d'une essentialisation du féminin au travers d'archétypes ou de stéréotypes.

Par là-même, en cassant la répétition auparavant immuable des codes de la féminité, notamment ceux établis par le film et par Hollywood, les séries rendent visibles de nouveaux modèles. Iris Brey cite les théories de Judith Butler :

[i]l n'y a pas d'essence de la femme, pas de concept immuable. Les femmes ne sont pas délicates, gentilles, passives, etc., par nature : ces caractéristiques découlent d'une construction sociale. Judith Butler reprend cette analyse dans son ouvrage majeur *Trouble dans le genre*, en ajoutant que le genre est un acte qui, comme une performance, se structure par la répétition. Ces répétitions sont autant d'exécutions de codes sociaux établis, appris, et réitérés. Nous entrons dans ce discours performatif dès que le médecin, ou l'infirmière, déclare à la naissance 'c'est une fille', il ou elle ne décrit pas seulement ce qu'il voit, mais assigne à un corps un sexe et un genre. Il ou elle ouvre ainsi un processus au sein duquel la féminité n'est pas un choix, mais s'inscrit dans une 'citation', qui construit une norme genrée.³⁰⁵

Ainsi, on peut dire que les trajectoires féminines des séries du corpus démontrent qu'il y a du jeu dans le genre, et que la répétition infinie des modèles du féminin est difficilement viable. Les images sérielles dévoilent des fissures dans les normes sociales fictionnelles qui ont été construites. La diversité des âges des personnages (notamment dans *Top of the Lake*, *The Handmaid's Tale* et *Orange is the New Black*), de leur couleur de peau, de l'aspect des corps et des sexualités trouble la répétition immuable de la féminité hétérosexuelle et blanche établie auparavant dans les films, voire dans certaines séries³⁰⁶ qui s'attelaient déjà à une étude du féminin comme *Sex and the City*³⁰⁷. La grande diversité des personnages féminins qui apparaît dans les séries du corpus

³⁰⁵ *Ibid.*, pp. 84-85.

³⁰⁶ Une idée évoquée par Iris Brey dans ses travaux : « [l]es personnages de femmes lesbiennes ont historiquement souffert de sous-représentation, notamment parce que les femmes n'ont pas eu la même place que les hommes dans la culture dominante. Encore aujourd'hui, seulement 43% des personnages sont des femmes alors qu'elles représentent 51% de la population américaine ». *Ibid.*, p. 200.

³⁰⁷ *Sex and The City* compte pourtant à son casting une femme lesbienne, Cynthia Nixon, qui joue cependant le rôle d'une femme hétérosexuelle.

répond à une nouvelle visibilité sociale des femmes, mais se fait également le lieu de cette mise en visibilité. Il serait en effet impossible de dissocier le nombre croissant des personnages féminins et leur diversité sans mentionner une transformation de la société, dans laquelle le mouvement féministe et la visibilité des corps féminin gagnent en importance. Cet apport est d'autant plus pertinent dans les deux séries télévisées qui s'intéressent à des périodes historiques passées, *Mad Men* et *This Is England*. Il semble que dans le cas du féminin, l'adhésion aux codes des époques historiques représentées laisse néanmoins toujours apparaître une remise en question depuis un point de vue contemporain dans le développement des personnages. Louise FitzGerald et Sarah Godfrey font remarquer :

Meadows began making films in 1994; this was a moment in time where the confluence of 'Cool Britannia' commingled with discourses of 'new' lad culture, neoliberal meritocracy and 'girl power' to produce a particularly contested cultural terrain of gender and class politics.³⁰⁸

En ce sens, il est impératif de noter que la série télévisée, même lorsqu'elle appartient au genre de la *period piece*, est filmée dans un contexte artistique, politique et social spécifique, comme c'est le cas pour l'œuvre de Meadows. Cet environnement particulier conditionne l'élaboration de la série autant qu'elle s'établit comme une représentation performative de nouvelles trajectoires du féminin.

Déroute

Pourtant, de ces nouvelles trajectoires qui sont dessinées et mises au jour par les personnages féminins dans les séries télévisées, émergent souvent les images d'une déroute certaine de ces femmes. Betty, à l'instar de son mari Don, ne correspond pas, malgré ses efforts répétés, à l'image archétypale de l'épouse et de la femme au foyer américaine. Dans la trajectoire qu'elle s'est choisie, elle opère quelques sorties de route. L'une, littérale, se produit lorsque son propre corps la trahit et qu'elle perd le contrôle de son véhicule (1.02). Les plans rapprochés de Betty au volant de sa voiture sont entrecoupés des contre-champs figurant Helen Bishop, sa nouvelle voisine

³⁰⁸ Louise FitzGerald, Sarah Godfrey. « 'Them Over There' : Motherhood and Marginality in Shane Meadows' Films ». Martin Fradley, Sarah Godfrey, Melanie Williams (dirs.). *Shane Meadows. Critical Essays, op.cit.*, pp. 155-170, p. 155.

fraîchement divorcée, qui traîne ses cartons de déménagement. Contrairement à ce que déclare Betty, ce ne sont pas les mains de la jeune femme qui lui posent un problème, mais au contraire l'imposition dans son champ de vision d'une trajectoire contraire, alternative à la sienne, du féminin. Si l'exemple de Betty offre une confrontation du personnage féminin avec son double alternatif, certaines séries tendent à faire des femmes qui questionnent les modèles stéréotypiques qui leur sont imposés des femmes hors normes. Gérard Wajcman note que

[l]a pente est forte dans les séries [américaines] de tirer ce déchaînement féminin vers un diagnostic de folie. De la femme hors règle faire une femme mentalement dérégulée. Elles seraient tout simplement folles. Il est notable que certaines des plus 'déchaînées' de ces femmes dans les séries sont étiquetées psychotiques, qu'il s'agisse de Carrie Mathison, dans *Homeland*, diagnostiquée bipolaire, ou de Saga Norén, déclarée autiste dans *Bron/Broen*.³⁰⁹

Il semble en effet que dans les séries du corpus, l'affranchissement féminin soit ponctuellement considéré comme une forme de déviance. Il va jusqu'à prendre la forme d'une hérésie dans *The Handmaid's Tale*, où tout écart vis-à-vis des lois est passable d'un châtement corporel. La multiplication des personnages marginaux, voire psychologiquement affectés dans *Orange is the New Black* peut également attirer notre attention sur la double trajectoire d'affranchissement et de déroute qui est souvent utilisée dans les séries. Les arcs narratifs qui concernent Suzanne, surnommée « Crazy Eyes » dans l'établissement pénitentiaire de Litchfield, offrent toujours une forme d'ironie et de légèreté particulière qui font d'elle de manière récurrente une figure de folle, au sens Shakespearien du terme, tant ses premières rencontres avec Piper Chapman tranchent avec la gravité de l'environnement et des thèmes abordés par la série. De même, l'importance du traitement psychologique que reçoit Betty est mise en avant, puisqu'elle semble personnifier « the problem that has no name », ce désœuvrement qui touche les femmes au foyer des années 1950 et 1960, concept théorisé par Betty Friedan, dont le personnage partage le prénom³¹⁰. Pourtant, s'il est

³⁰⁹ Gérard Wajcman. *Les Séries, le monde, la crise, les femmes*, op.cit., p. 112.

³¹⁰ Cette idée est également avancée par Mona Chollet : « C'est bien le « problème sans nom » qui hante le personnage de Betty Draper. Certains critiques soupçonnent d'ailleurs les scénaristes de *Mad Men* de lui avoir donné ce prénom en hommage à Friedan, dont le livre figure parmi leurs sources d'inspiration ». Mona Chollet. *Beauté fatale. Les Nouveaux Visages d'une aliénation féminine*, op.cit., p. 23.

une série qui semble avoir recours à l'explication psychologique voire psychiatrique pour justifier le comportement de ses personnages féminins, c'est sans nul doute *This Is England '88*, dont l'ensemble des épisodes dépeint la lente descente aux enfers de Lol après le parricide qu'elle a commis, et qui la mène à tenter de se suicider. Louise FitzGerald et Sarah Godfrey remarquent justement :

throughout the first episode of '88 Meadows offers a sensitive portrayal of maternal alienation and dislocation; the cinematography emphasizes Lol's loneliness, her isolation and her fatigue as she struggles to cope with the often exasperating and exhausting task of bringing up a child alone. Lol's dislocation is further articulated in the confrontation with the community nurse – a woman who appears to signify all that Lol lacks [...].³¹¹

L'aliénation de la jeune femme se déploie dans le médium au travers d'hallucinations qui font advenir dans le champ de la caméra le personnage de son père, décédé, et qui laissent Lol abattue dans des plans larges et moyens qui traduisent au spectateur de manière visible la névrose qui l'habite. En ce sens, les trajectoires féminines peuvent être assimilées dans les séries du corpus à des déroutes sociales ou psychologiques, qui font ponctuellement des nouvelles trajectoires empruntées par les personnages des culs-de-sac narratifs. Cette image va même jusqu'à être empruntée explicitement dans certains épisodes du corpus : si la route que fait Lacie dans *Black Mirror* (3.01) s'apparente à une conquête personnelle, il est impossible de dissocier le road-trip effectué par la jeune femme à une déroute qui la mène à dépression nerveuse et à l'enfermement clinique (même si cet enfermement s'apparente pour le personnage à une libération). Il est intéressant de constater que, comme l'avance Wajcman, la piste clinique est souvent explorée pour justifier les développements narratifs et les formes d'affranchissement menées par les personnages féminins. Il déclare à ce propos :

[e]n dehors des nécessités scénaristiques, des ressorts dramatiques que cela permet de faire jouer, l'inscription de ces femmes dans la psychose, leur cadrage dans le registre de la maladie mentale pourrait tenir d'une tentative de rationaliser et maîtriser ce qui semble incompréhensible et hors de portée chez les femmes. La perte de la raison comme manière de rationaliser cette forme d'excès d'allure irrationnelle, qui les anime, tout un faisceau de conduites énigmatiques, aussi bien sans limite que sans cause repérable, ce qui renvoie aussi du coup les agents de l'autorité qui s'y confrontent

³¹¹ Louise FitzGerald, Sarah Godfrey. « 'Them Over There' : Motherhood and Marginality in Shane Meadows' Films », *op.cit.*, p. 157.

désespérément, des hommes le plus souvent, à une certaine impuissance. L'implication du savoir médical comme moyen de délimiter le sans-limite des femmes.³¹²

Force est de constater que l'absence de limites diégétiques et narratives qui caractérise de façon grandissante les personnages féminins des séries, et notamment les personnages principaux des séries du corpus, côtoie régulièrement des formes de névrose ou des pertes de raison, qui peuvent aller jusqu'à un dédoublement temporaire ou définitif de la personnalité. June, dans la deuxième saison de *The Handmaid's Tale*, est sujette à ce processus, qui se traduit dans l'organisation esthétique de la série par des plans de dédoublement, en miroir, qui mettent en exergue la nature duelle du personnage.



June dans son bain, The Handmaid's Tale, (2.05).

Le reflet de la jeune femme sur la surface de l'eau du bain, troublée par le sang qu'elle perd en raison d'une complication de grossesse, ne semble pas alarmer June, dont le regard sombre reste difficile à déchiffrer pour le spectateur. Le visage dédoublé du personnage efface à l'écran la vision potentielle de son corps dans l'eau du bain, et met en lumière l'attitude de déni dans laquelle June se place par rapport à sa grossesse. Le même procédé esthétique du dédoublement est utilisé lorsque Lol se confronte au meurtre qu'elle a commis. Lorsqu'elle rend visite à Combo, qui a plaidé coupable et assumé la peine de prison qui aurait dû revenir à la jeune femme, Lol se trouve face à son ami comme face à un miroir qui lui renverrait l'image du crime qu'elle a commis.

³¹² Gérard Wajcman. *Les Séries, le monde, la crise, les femmes, op.cit.*, p. 113.

Il n'est ainsi pas anodin que l'encadrement de mur par lequel les compagnons sont filmés enferme tout autant Lol que Combo, l'un purgeant une peine littérale tandis que l'autre assume une culpabilité psychologique.



Lol rend visite à Combo en prison, This Is England' 88, (2.02).

De même, Robin Griffin dans *Top of the Lake* voit dans le dossier dont elle est en charge une manière de rétablir une justice qui la touche directement. Le dédoublement esthétique du personnage qui s'effectue à l'écran s'inscrit comme symbole d'une identité entre Tui, adolescente victime d'un viol, et l'enquêtrice, qui a été victime de la même violence. Dans le premier épisode (1.01), Robin regarde Tui par la vitre de la salle d'interrogatoire, et l'image de la jeune femme se superpose à celle de la fillette, réunissant dans le même espace filmique les deux victimes. En palimpseste du corps de Robin, c'est celui de l'enfant qu'elle a été qui se découpe clairement : le cadrage et la photographie, qui permettent aux silhouettes de se superposer l'une à l'autre, annoncent déjà au spectateur que l'enquête va plonger Robin Griffin dans une enquête sur ses propres souffrances. Au-delà d'un simple dédoublement narratif qui s'opère par un rapprochement esthétique entre les deux victimes, le passé traumatique de Robin est également signifié formellement par une impossibilité physique de se libérer des séquelles des sévices subis.



Robin Griffin s'apprête à interroger Tui Mitcham, Top of the Lake, (1.01).



Robin Griffin avant une réunion d'équipe, Top of the Lake, (1.02).

Pour Robin, le dossier de Tui Mitcham se confond avec sa propre histoire personnelle : lors de la réunion d'équipe que Robin organise pour exposer les stratégies de recherches à son équipe, le nom de la mission projeté sur l'écran derrière elle vient s'inscrire à même son corps, confondant les deux histoires et désignant Robin comme victime, en marquant son corps de manière inévitable. Encore une fois, l'espace de l'écran et la position de la caméra enferment le corps féminin pour signifier un empêchement physique et psychologique. Le cul-de-sac esthétique et narratif produit met en lumière les violences subies par les personnages féminins.

Il apparaît que dans les séries à l'étude, un large spectre d'attitudes féminines, que ce soit le déni d'une potentielle fausse couche dans le cas de June, mais également le parricide, la schizophrénie, les souffrances liées au viol et à l'inceste, la dépression ou l'abandon d'un enfant, soient souvent ramenés à des déroutes psychologiques et esthétiques. La caméra peut entretenir l'idée d'une incapacité féminine à ouvrir de

nouvelles voies, en contredisant l'apparente ouverture des arcs narratifs liés aux personnages féminins. Ainsi dans *The Handmaid's Tale* June se voit offrir l'opportunité d'échapper aux Waterford en rendant visite à sa fille Hannah (2.10), mais ce n'est que la matérialité d'une déroute qui reste imprimée à l'écran à la fin de l'épisode, traduisant sa capture prochaine par les gardes de Gilead.



Première vision de la trajectoire de June, The Handmaid's Tale, (2.10).



Vision finale de la trajectoire de June, The Handmaid's Tale, (2.10).

On peut dire alors que la forme sérielle démontre qu'il y a du jeu dans le genre, et que les processus d'émancipation des règles et contraintes peuvent être erratiques, ou montrés comme tels par le médium sériel. Cette image de la déroute est utilisée de façon récurrente dans *The Handmaid's Tale*, dont les très nombreux plans en plongée extrême permettent de mettre au jour une géographie précise de Gilead : l'image de la déroute est de nouveau convoquée lors de la fuite des *handmaids*, des Marthas et des enfants auxquels June permet de s'échapper de Gilead à la fin de la troisième saison (3.13). Les trajectoires des personnages dans les bois, filmés depuis le ciel, forment un dédale dans la forêt, et installent chez le spectateur un doute quant à la réussite du plan porté par June. Ces images font elles-mêmes écho à l'échec du plan des époux

Waterford, qui pensaient récupérer leur enfant en négociant avec un émissaire américain, mais se retrouvent piégés dans la forêt canadienne (3.11). La découverte et l'ouverture de nouvelles trajectoires pour les personnages féminins se doublent parfois d'un questionnement éthique, voire médical, qui renvoie l'affranchissement de ces femmes à une déroute sociale, psychologique ou clinique. Ce questionnement médical de la vie des femmes semble dans la forme sérielle s'approcher d'une exploration de la survie féminine, en tant que le personnage n'est alors plus complètement lui-même, mais une version limite de lui-même : le personnage féminin parricide, schizophrène, névrosé, en situation de déni ou souffrant d'affections cliniques finit par n'être déterminé que par ces caractéristiques. Dans *Homeland* comme dans *Orange is the New Black*, Carrie et Suzanne ne sont pas que des femmes, dont les formes de vie particulières nous sont détaillées à l'écran, elles sont des femmes dont la vie biologique même est menacée par la maladie. Partant, on peut affirmer que l'exploration à l'écran des formes limites de la vie biologique féminine sert à interroger la déroute mais également la survie du féminin, au sens où l'entend Agamben :

[l]a vie biologique, forme sécularisée de la vie nue, qui a en commun avec celle-ci l'indicibilité et l'impénétrabilité, constitue ainsi littéralement les formes de vie réelles en formes de *survie*, tout en restant impensées en elles comme l'obscur menace qui peut s'actualiser d'un coup dans la violence, dans l'extranéité, dans la maladie, dans l'accident.³¹³

Ainsi la forme sérielle est à même d'enregistrer cette impénétrabilité, notamment via l'utilisation de techniques esthétiques et d'arcs narratifs qui signalent et sondent la maladie féminine, les actes criminels et les affections psychologiques comme autant de formes de survie, mais également comme des trajectoires possibles pour les personnages féminins. L'attribution de certaines qualités antihéroïques ou médicales est en soi un signe non seulement de la multiplication des personnages féminins dans les séries, mais également de leur extrême diversité, en ce qu'elles ne sont plus reléguées à des rôles secondaires, ou à des rôles archétypaux. En ce sens, et comme le laisse entendre Brett Martin, l'évocation même de la possibilité pour les femmes d'être des criminelles, parricides, infanticides ou névrosées démontre également que les personnages féminins existent au même titre que les personnages masculins, c'est-à-

³¹³ Giorgio Agamben. *Moyens sans fins. Notes sur la politique, op.cit.*, p. 18.

dire qu'elles peuvent narrativement hériter des mêmes qualités et soutenir les mêmes arcs narratifs que leurs homologues. Brett Martin déclare :

Weiner copped to having a special affection for Peggy, perversely most evident in his granting her foibles (ego, irritability, bad judgement, coldness about her abandoned baby) that mirrored those of her boss and mentor.³¹⁴

Si les personnages féminins peuvent hériter des mêmes défauts et des mêmes afflictions que les personnages masculins, c'est bien que s'opère dans *Mad Men*, mais plus généralement dans la forme sérielle, une remise en question des possibles et des trajectoires des femmes³¹⁵. Au-delà d'un assujettissement, qui affleure dans les postures ou les paroles, et se traduit par une occupation esthétique genrée des espaces diégétiques, la forme sérielle offre au féminin des espaces de négociation. Jouer le jeu du féminin à l'écran signifie pour certaines d'entre elles se fondre dans les moules stéréotypiques, mais toutes, à un moment de leur existence diégétique, remettent en question les carcans, voire s'en affranchissent.

Négociation

Le motif du jeu est mis en abyme par la présence de nombreux outils et terrains de négociation pour les personnages. Si les femmes jouent le jeu du féminin, elles tentent également d'imposer leurs règles. Cette négociation passe autant par une négociation des espaces que des postures, tandis que par la possibilité d'avoir part au débat, qu'il soit professionnel ou politique. Dans son acception la plus démocratique, la négociation invite les personnages féminins à sortir des carcans et des cadres qui

³¹⁴ Brett Martin. *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, *op. cit.*, p. 260.

³¹⁵ Cet aspect est encore fois mis en valeur par Brett Martin : « Female characters too, although most often relegated to supporting roles, were beneficiaries of the new rules of TV: suddenly allowed lives beyond merely being obstacles or facilitators to the male hero's progress. Instead, they were free to be venal, ruthless, misguided, and sometimes even heroic human beings in their own right – the housewife weighing her creature comforts against the crimes she knows her husband commits to provide them, in *the Sopranos* and *Breaking Bad*; the prostitute insisting on her dignity by becoming a pimp herself, in *Deadwood*; the secretary from Bay Ridge battling her way through the testosterone-fueled battlefield of advertising in the 1960s in *Mad Men* ». *Ibid.*, p. 5.

leur ont été imposés, afin de prendre part à la manière dont elles sont gouvernées, ou même dont elles s'avancent à l'écran. François Jullien fait remarquer qu'un être vivant, animé, est un être qui n'a pas de place assignée, que celle-ci soit sociale, économique, politique ou esthétique :

[l]'*existant* est ce qui, dans sa capacité, dans son essor, 'se tient' hors (*ex*) parce qu'il n'est pour lui de 'place', cet à-sa-place qui consigne et qui confine, fermant à d'autres possibles ; il est ce qui n'a pas sombré, se laissant ranger et condamné à se contracter, en trouvant sa place, mais demeure *émergeant* dans sa possibilité.³¹⁶

Cette idée fait directement écho aux propos de Judith Butler, qui propose d'envisager le genre comme un concept fluctuant : « [g]ender is a complexity whose totality is permanently deferred, never fully what it is at any given juncture in time »³¹⁷. Ainsi, c'est en sortant des places qui leur sont assignées que les femmes négocient leurs modes d'être et d'apparaître à l'écran. Pour Robin Griffin notamment, la conquête du territoire hostile qui l'entoure est une trajectoire significative. A la manière de *Twin Peaks*, Jane Campion construit le personnage de Robin autour d'une agression sexuelle, subie dans l'adolescence, qui alourdit le passé de la jeune femme d'un traumatisme originel, lequel est symbolisé, empruntant directement à l'imagerie de Lynch, par la récurrence des têtes de cerf empaillées, qui réapparaissent comme autant d'indices au cours de la narration. Habiter le territoire et se tenir hors des postures assignées est pour Robin une façon de se réapproprier son environnement natal : face à son collègue Al Parker, qui se révèle lui aussi être l'auteur de viols, Robin doit se tenir hors des espaces réservés aux femmes et établir sa propre place.

³¹⁶ François Jullien. *Vivre en existant. Une nouvelle éthique*. Paris : Gallimard, 2016, p. 61.

³¹⁷ Judith Butler. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, *op.cit.*, p. 16.



Robin Griffin et Al Parker, Top of the Lake, (1.02).

Dans l'une des scènes clés de la série, Robin s'impose face à son collègue masculin et à ses méthodes de travail. Les plans successifs montrent un changement d'occupation de l'écran entre les deux personnages : tandis qu'Al recule, la caméra change légèrement d'angle et semble rétablir un partage équitable de l'espace de l'écran entre l'homme et la femme, alors même que Robin s'avance pour signifier son implication et sa présence de manière physique. Il en va pour Robin d'une nouvelle forme de visibilité dans la série : lorsqu'Al Parker la complimente sur sa sensibilité et son investissement et la qualifie d'« *angel* » en lui demandant des informations sur son statut marital, Robin décide de recentrer la question sur le budget et le matériel qu'elle attend pour son opération. Face au comportement tendancieux de son collègue, la jeune femme se rétablit comme une interlocutrice professionnelle et comme l'égale de l'homme qui lui fait face. La caméra accompagne ce mouvement en changeant subtilement d'angle de vue après une coupe. Il en va pour le personnage féminin d'une rectification de

trajectoire esthétique et politique : Robin transforme la table du café qu'Al tente d'établir en lieu de rendez-vous impromptu en table de négociation. La forme sérielle relaie dans ses manières de présenter les personnages féminins et leurs trajectoires individuelles les dernières avancées sociales. Camille Froidevaux-Metterie note à ce propos :

les femmes ne sont plus des êtres seulement privés, épouses fidèles au service du confort quotidien de leur mari, mères dévouées qui portent et nourrissent leur progéniture, séduisantes amantes qui se font objets du désir des hommes. Il se trouve qu'elles ont accédé à un nouveau statut, celui de sujets dotés des mêmes droits que les hommes et légitimés, par là même, à investir le monde.³¹⁸

C'est cette même trajectoire que semblent emprunter les personnages féminins qui, à l'instar de Robin, s'efforcent de créer ou de maintenir une égalité professionnelle, sociale et politique avec leurs homologues masculins.

La négociation peut également s'effectuer de façon plus littérale, comme dans le cas de Joan, qui monnaie sa place à la table des dirigeants de Sterling Cooper Draper Pryce. L'épisode de *Mad Men*, intitulé « *The Other Woman* » (5.11) met en scène deux changements de trajectoires féminines radicaux. Alors que Joan devient *junior partner*, « not silent » selon ses mots, elle prend enfin place à la table des décisionnaires de l'agence de publicité. Désespérant d'arriver au même point, Peggy s'essaie à un autre genre de négociation avec son nouvel employeur Ted Chaough. Pourtant, la volonté qui anime les deux personnages féminins est la même : avoir enfin autorité sur la manière dont elles sont employées dans l'agence, et obtenir un statut égal à celui de leurs homologues masculins. Au début de l'épisode, les associés et fondateurs de l'agence se réunissent pour discuter de l'ultimatum posé par le responsable de Jaguar, un client potentiel, et qui désire passer une nuit avec Joan.

³¹⁸ Camille Froidevaux-Metterie. *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime*, op.cit., p. 79.



Les associés de Sterling Cooper Draper Pryce, Mad Men, (5.11).



Les hommes de sterling Cooper font passer des tests aux secrétaires de l'agence, Mad Men, (1.06).

Plus que la nouvelle de cette demande déplacée, c'est l'absence de Joan lors des discussions qui interpelle cette dernière, d'autant qu'elle s'est menée en présence de deux de ses amants. Les sept saisons de *Mad Men* regorgent d'exemples qui soulignent l'objectification à laquelle les femmes sont soumises, et qui fait narrativement de celles-ci tour à tour les cobayes et les victimes des hommes de l'agence – comme lors du test des rouges à lèvres Belle Jolie, où les hommes sont montrés en spectateurs pervers des essais du produit (1.06). Le motif récurrent de l'exclusion genrée est donc porté à son paroxysme lors de cet épisode, où l'éthique personnelle et la vie sexuelle de Joan sont discutées en son absence. Ce qui semble motiver Joan comme Peggy dans leurs décisions, c'est bien la possibilité d'une gestion plus démocratique de l'agence, si ce n'est plus paritaire. Dans son compte-rendu de l'épisode, et face à la lourde décision de Joan, qui passe finalement la nuit avec l'homme envoyé par Jaguar, la journaliste Emily Nussbaum déclare :

[c]an she really become a partner at that firm, a member of the inner circle, with everyone around her knowing just how she got that step up? Joan knows better than anyone there that secrets rarely stay hidden. It seems like a strategic misstep, and so, for this to make sense, I have to believe that Joan's thinking was not so much pragmatic as a statement of her disgust: a furious response to the news of that closed-room discussion among men she knew—and of course, a way to get into that room. Joan might be a man's woman, but this felt like a decision to both embrace their opinion and up the ante—to throw herself into the flames, not be thrown.³¹⁹

En ce sens, le choix de la jeune femme est effectué dans le but non pas d'amener un nouveau client prestigieux à l'agence, mais plutôt pour faire entendre sa voix, et déterminer comment on parlera d'elle. Cette action sert un but démocratique dans le développement narratif de la série : il démontre que les personnages féminins peuvent reprendre le contrôle des discours qui sont énoncés à leur propos. La série ne laisse pourtant pas de côté la dimension morale de cette négociation, en invitant Don et le spectateur à interroger la linéarité du récit, ainsi qu'en montrant que le choix effectué par Joan n'est pas imposé par les conditions ou par ses collègues, mais bien un face-à-face de la jeune femme avec elle-même.



Joan se déshabille pour le responsable de Jaguar, Mad Men, (5.11).

Le plan rapproché dévoile les épaules nues de la jeune femme et suggère sa nudité à venir, mais le centre de l'attention est toutefois le visage de Joan. La faible profondeur de champ permet au corps de Joan Holloway Harris d'envahir l'espace de l'écran et d'oblitérer celui de son compagnon qui se tient derrière. On ne devine alors plus la présence coercitive de Herb, le responsable de Jaguar, mais la caméra laisse au

³¹⁹ Emily Nussbaum. « Joan's Decision ». *The New Yorker*, 29 mars 2012, document en ligne consulté le 11 mars 2018, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/joans-decision>.

spectateur le soin de lire le combat intime qui se déroule pour Joan. L'ensemble de l'épisode donne à ces nouvelles trajectoires féminines la forme d'une revanche, voire même d'une supériorité, tant les plans qui figurent Joan ou Peggy en contre-plongée, surplombant leurs collègues masculins, sont nombreux. Emily Nussbaum fait également remarquer :

[i]t was Don's revelation that Joan was a partner that steeled Peggy's spine, making it impossible for Don to negotiate. That long kiss he paid Peggy, his head bowed, his lips to her hand [...], was an inversion of their touch at the end of *Mad Men's* pilot, when a younger Peggy reached out to touch her boss's hand, having learned that this was the only path to power.³²⁰

Les motifs se rejoignent dans les arcs narratifs de l'épisode pour faire écho à ceux commencés bien plus tôt dans la série. L'architecture sérielle dévoile ces trajectoires féminines comme de constantes négociations, en filmant l'accession des deux jeunes femmes à des postes à responsabilité au travers de négociations financières.



Don embrasse la main de Peggy, Mad Men, (5.11).



Peggy attrape la main de Don, Mad Men, (1.01).

³²⁰ *Ibid.*

Au-delà de la morale binaire de l'épisode, qui reproduit les trajectoires féminines de Joan et Peggy, et qui veut que pour réussir, ces jeunes femmes doivent toutes deux se vendre, bien que de façon différente, l'accent est mis sur le besoin pour les femmes de négocier leurs manières d'apparaître et d'évoluer au sein du milieu professionnel. Il importe à Peggy de se faire une place au sein des *copywriters* de l'agence et d'être reconnue pour son travail au même titre que ses collègues masculins, et en miroir, bien que selon une trajectoire autre, il importe à Joan de ne plus seulement être perçue comme une séductrice ou un objet sexuel, mais bien comme une collègue efficace et une diplomate accomplie. Face au sexisme et à la hiérarchie genrée qui structurent le milieu publicitaire, les arcs narratifs associés aux deux jeunes femmes au cours des saisons s'apparentent à une longue négociation pour obtenir la responsabilité de leurs actions et de leurs apparences.

La négociation des manières d'être à l'écran ne s'opère pas uniquement dans le milieu professionnel : c'est également l'intimité et la sexualité des femmes qui est reprise en main par ces dernières. En négociant elle-même les conditions financières et logistiques de sa sexualité, Bunny reprend le contrôle sur sa vie amoureuse et sexuelle (*Top of the Lake*, 1.02). Lorsque *Top of the Lake* propose d'inverser le stéréotype éculé de l'homme payant pour des relations sexuelles avec une femme au travers du personnage de Bunny, ou lorsque *Orange is the New Black*, *This Is England* et *The Handmaid's Tale* explorent l'adultère féminin, ces séries ouvrent la possibilité pour les femmes de nouvelles trajectoires. Ces trajectoires sont celles d'une négociation entre la vision traditionnelle d'une sexualité féminine passive et celle, plutôt novatrice, même si d'autres séries abordaient déjà le sujet – on peut penser à *Sex and the City* (HBO, 1998 – 2004) ou *Masters of Sex* (Showtime, 2013 -2016) – d'une grande diversité de sexualités, dans laquelle les postures stéréotypiques masculines et féminines ne sont plus discernables. L'ouvrage d'Iris Brey, *Sex and the series*, propose la conclusion suivante :

[q]uand elles se frottent à ce que d'autres n'ont jamais effleuré avant elles dans la fiction populaire, les séries [...] fabriquent un discours culturel qui devient politique. Encore si souvent oubliées, effacées, simplifiées, les sexualités féminines sont en train de passer du statut d'obscurs objets (du désir des

hommes) à une multiplicité de représentations incarnées par des héroïnes de fiction auxquelles les spectateur.trice.s peuvent s'identifier.³²¹

En effet, la possibilité même pour les personnages féminins de négocier les termes et conditions de leur sexualité comme le fait Bunny, et de ne pas souffrir d'une stigmatisation morale ou esthétique symbolique à cause de comportements sexuels auparavant perçus comme typiquement masculins ou éthiquement questionnables, propose une nouvelle visibilité des sexualités féminines. La fiction télévisuelle, en se développant sur des arcs narratifs souvent renouvelés et coexistant sur une durée supérieure à celle du film, offre également la chance de démontrer que la sexualité n'est pas invariante mais peut au contraire être changeante et démontrer des envies paradoxales.

Cette négociation est directement mise en abyme par la situation : l'actrice de série est elle-même peu souvent responsable de la façon dont elle apparaît et dont elle évolue à l'écran – à moins qu'elle fasse elle-même partie de la liste des producteurs ou des scénaristes de la série. Partant, on peut voir l'évolution des personnages féminins de *Mad Men*, mais également de l'ensemble des autres séries du corpus, comme une avancée narrative et sociale. Brett Martin rappelle :

[t]hough a handful of women play hugely influential roles in this narrative—as writers, actors, producers, and executives—there aren't enough of them. Not only were the most important shows of the era run by men, they were also largely about manhood—in particular the contours of male power and the infinite varieties of male combat. [...] In other words, middle-aged men predominated because middle-aged men had the power to create them.³²²

S'il est vrai que la série connaît un nouvel âge d'or à partir des années 1990, on peut également dire que cet âge d'or voit l'avènement du personnage féminin et de l'actrice comme figures de proue. Conformément à ce qu'avance Wajcman, il ne semble plus y avoir de limites pour les personnages féminins, dont la prétendue déroute opère en fait une mise en lumière de trajectoires inédites. La multiplication des personnages féminins dans les séries télévisées, mais également l'étendue et la portée des arcs narratifs qui leur sont associés, offrent un témoignage de cette tendance. Dans le corpus, l'ensemble des personnages féminins joue un rôle prépondérant. La série se

³²¹ Iris Brey. *Sex and the series*, *op.cit.*, p. 251.

³²² Brett Martin. *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, *op. cit.*, p. 13.

fait même pour Shane Meadows la forme la plus appropriée pour l'exploration du personnage féminin et son avancée au premier plan des fictions du réalisateur, comme le font remarquer Louise FitzGerald et Sarah Godfrey :

the representation of women within Meadows' television work has taken an interesting and potentially more progressive direction than seen in his cinematic output. Vicky McLure—who plays Lol in the *This Is England* television series—draws attention to this apparent shift in a recent interview: 'finally, it's so good seeing Shane Meadows using a female lead and to see a really strong female character'. This comment is significant for two reasons. Firstly it highlights *This Is England '88* as a programme which places at its centre a female character. But secondly, it also acknowledges that this shift in Meadows' treatment of women may be long overdue.³²³

This Is England '86, '88 et '90 exemplifient donc, en tranchant avec les œuvres précédentes du réalisateur Shane Meadows, la nouvelle visibilité des personnages féminins dans les séries. De plus, loin de seulement s'imposer en tant que personnages fictionnels de premier plan, les femmes rejoignent aussi une autre table, pour un genre de négociation qui leur était jusqu'ici peu accessible. En effet, il est intéressant de constater qu'Elisabeth Moss, qui incarne Robin Griffin, Peggy Olson puis June Osborne, a elle aussi choisi de modifier sa trajectoire d'actrice en devenant productrice de la série *The Handmaid's Tale*, sur laquelle elle a travaillé en collaboration avec l'auteure Margaret Atwood. Jason Mittel souligne que l'implication de l'ensemble des participants à la création d'une série, notamment les scénaristes et les producteurs – terme qui englobe une grande diversité de tâches et de responsabilités dans le milieu –, est plus importante dans le monde des séries télévisées qu'elle ne l'est dans le monde cinématographique. Il s'appuie sur l'exemple de *Buffy contre les vampires* (The WB puis UPN, 1997-2003) :

Buffy the series was created by Whedon, based on his 1992 film screenplay of the same name that was changed significantly in production by the director, producers and actors to make the tone more comedic and to downplay its horror elements. Given the comparatively low control that screenwriters have in feature-film production, Whedon's input was less valued in that medium, and thus he sought to revisit the character on the writer-centric medium of television in 1997 on the emerging network The WB³²⁴.

³²³ Louise FitzGerald, Sarah Godfrey. « 'Them Over There': Motherhood and Marginality in Shane Meadows' Films », *op.cit.*, p. 157.

³²⁴ Jason Mittel. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television*, *op.cit.*, p. 94.

Mittel souligne une différence grandissante entre le cinéma et les séries télévisées qui consiste à intégrer plus d'acteurs dans le processus de création d'une série, mais également de laisser la chance à ces derniers de faire évoluer les arcs narratifs, le ton ou les événements qui ponctuent la série de manière plus grande qu'au cinéma. Ainsi, on peut proposer que l'implication grandissante de l'actrice dans le processus de création des personnages et de l'univers diégétique n'est pas sans rappeler le changement de trajectoire et la négociation opérée par Peggy et Joan dans « *The Other Woman* ». La pratique d'une profession implique un engagement, et des choix qui sont toujours de nature politique. En devenant partie intégrante des processus de décision et en investissant les lieux de pouvoir, Elisabeth Moss, tout comme ses alter egos June, Robin et Peggy, accèdent à un contrôle accru de leurs modes d'apparaître. De même, si Jane Campion reprend les thèmes néo-noirs de *Twin Peaks*, elle le fait en privilégiant la voix féminine, autant en faisant de son personnage principal une enquêtrice, qu'en s'essayant elle-même au style néo-noir, qu'elle explorait déjà en 2003 avec *In The Cut*. Les similitudes esthétiques entre les deux séries ponctuent *Top of the Lake* en lui offrant le pendant d'un point de vue de la victime et de l'enquêtrice féminines, points de vue peu abordés dans les deux premières saisons de *Twin Peaks*. Nous avançons ici que Jane Campion et son équipe négocient l'apparition féminine dans le style néo-noir, comme elles l'avaient engagé dans *In The Cut* : la cascade qui sert de décor au générique d'ouverture n'existe en effet pas à *Laketop* mais joue un rôle remarquable dans la géographie de *Twin Peaks*, comme si le récit de Lynch pouvait être pensé comme l'une des origines ou des matrices esthétiques du récit de Campion. *Top of the Lake* s'inscrit comme une exploration du même événement que la série qui la précède : le viol d'une jeune femme vient déranger la tranquillité d'une petite ville isolée et en fait alors surgir les secrets les plus sombres. Pourtant, dans *Top of the Lake*, c'est bien le point de vue féminin auquel la préséance est donnée : le point de vue des deux victimes de *Laketop* est offert sans détour, alors qu'il était relégué à des flashbacks, à la forme filmique (*Twin Peaks : Fire Walk With Me*, 1992) ou à des lieux éloignés directement de la géographie physique de la ville (la *Black Lodge*). Dans la diégèse comme dans la réalisation, c'est le point de vue féminin qui prime dans la série de Campion, offrant un contrepoint esthétique et narratif à la série référence de Lynch, dont les traces peuvent être distinguées en palimpseste des images sérielles. Ainsi, pour compléter les

propos de Brett Martin, nous avançons que, diégétiquement et littéralement, les femmes ont rejoint la table des négociations afin de mieux maîtriser leurs modalités d'apparition à l'écran. Aux images de déroute et d'assujettissement répondent dans les séries du corpus des changements de trajectoire, autant professionnels que politiques, qui permettent aux femmes d'explorer de nouvelles pistes.

B. Le geste comme évènement politique

La posture, le geste et le mouvement déterminent la manière dont les personnages féminins se déplacent à l'écran. La façon dont les corps se meuvent n'est jamais vraiment dissociable des conditions environnementales qui les entourent, mais ceux-ci ne se départissent pas d'une capacité de dissidence ou de subversion. Camille Froidevaux-Metterie explore dans son travail les conditions corporelles qui régissent la vie des femmes et propose :

[]Le corps n'est pas qu'un organisme, il est le sujet de mes actions et le moyen de mes interactions au point que, comme l'écrit Maurice Merleau-Ponty, 'mon existence comme subjectivité ne fait qu'un avec mon existence comme corps'. Celui-ci n'est donc pas seulement quelque chose pour moi, il est ce par quoi je donne du sens au monde et le fondement de ma relation aux autres. A rebours de dévalorisation classique de la chair et de la matière, la phénoménologie postule que toute connaissance s'enracine dans l'expérience incarnée de la vie humaine, une expérience qui est toujours située, c'est-à-dire immergée dans un temps et une société donnés. Le corps est historique ; la signification qu'il revêt pour moi et pour autrui – tout comme l'accès aux choses qu'il permet – dépendent des conditions sociales dans lesquelles il est vécu.³²⁵

En partant de ce point de vue phénoménologique, on peut avancer que le corps féminin dans la série télévisée fait partie intégrante de l'acceptation du genre féminin, et que celui-ci est indissociable des conditions sociales dans lesquelles il s'avance. Nous ajoutons ici qu'il dépend non seulement des conditions sociales, mais également politiques dans lesquelles il est vécu et filmé. L'environnement diégétique constitue toujours un cadre politique et social donné qui conditionne l'apparition des corps féminins : il nous appartient de montrer que dans ce cadre, le corps féminin – tel que montré dans le corpus – ouvre de nouvelles voies en empruntant de nouvelles postures et en visitant de nouvelles manières d'apparaître. Claude Romano avance que l'*étant* féminin existe par les possibles qu'il explore :

[]Le seul point de départ est un *étant*, [...] ses possibles ne se laissent pas enfermer et délimiter dans une définition d'essence, puisqu'il *est* ses possibles et ne les détermine qu'en existant.³²⁶

³²⁵ Camille Froidevaux-Metterie. *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime, op.cit.*, p. 151.

³²⁶ Claude Romano. *L'Évènement et le monde*. Paris : Presses universitaires de France, 1998, p. 20.

En suivant la réflexion élaborée par Claude Romano, les femmes à l'écran ne peuvent être enfermées dans des visions stéréotypiques, elles n'existent en fait que par leurs actions renouvelées, et au travers de l'ensemble des gestes qu'elles réalisent. Les trajectoires féminines détaillées précédemment ne sauraient rendre compte de manière exhaustive des postures et des attitudes féminines dans le corpus. Au contraire c'est cet aspect illimité, « hors limites », déjà repéré par Gérard Wajcman, qui semble être le trait caractéristique des personnages féminins. Qu'il soit violent ou pacifique, le geste est l'arme principale à la disposition des femmes dans le champ de la caméra, et c'est son utilisation renouvelée et novatrice dans les séries qui s'érige comme caractéristique remarquable.

Postures de pouvoir

Ces gestes et ces postures s'apparentent le plus souvent à une forme de reconquête, car occuper l'espace de l'écran s'avère difficile dans les environnements diégétiques du corpus. Camille Froidevaux-Metterie note que dans la société contemporaine

[q]uand elles s'aventurent dans des endroits qui leur étaient jusque-là fermés, les femmes le font [...] sur le mode de la conquête : il s'agit de se faire une place, avec tout ce que cela implique de doutes, de luttes et de difficultés. Il leur faut ainsi toujours forcer les portes, car 'occuper l'espace', c'est tout ce qu'elles ne savent pas faire, habituées qu'elles sont à demeurer repliées sur le foyer. Se rendre visible dans le monde et investir chacun des interstices de l'ordre social, tel est le défi qu'elles sont appelées à relever, en permanence.³²⁷

L'ensemble des personnages féminins présents dans le corpus met en œuvre cette dynamique de conquête. Dans les environnements diégétiques éminemment masculins ou hostiles du monde professionnel, carcéral, dystopique ou des cercles skinheads, occuper l'espace quand on est une femme n'est pas toujours aisé. Pourtant, les postures, les tenues et les gestes féminins font événement dans le champ de la caméra et ouvrent de nouvelles trajectoires et de nouveaux possibles. Avec la multiplication des personnages féminins et des séries ou des arcs narratifs centrés sur

³²⁷ Camille Froidevaux-Metterie. *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime*, op.cit., p. 37.

le développement et l'émancipation des femmes, l'espace esthétique sériel est saturé par les considérations féminines. L'expérience féminine, le corps des femmes, la réappropriation ou l'accès à de nouveaux espaces sont consignés par la série. Giorgio Agamben note que « dans le cinéma, une société qui a perdu ses gestes cherche à se réapproprier ce qu'elle a perdu, et en consigne en même temps la perte »³²⁸. La forme sérielle à l'inverse organise cette réappropriation par les femmes en même temps qu'elle se fait le témoignage renouvelé et l'espace d'exploration de cette reconquête. Le geste féminin est l'action fondatrice qui permet aux intrigues de se dérouler : le geste parricide de Lol dans *This Is England '86*, le geste dissident de June dans *The Handmaid's Tale*, le geste de rébellion de Piper dans *Orange is the New Black*, tous démontrent l'importance de la reconquête de l'écran par le geste. Dans *This Is England '86* (1.02), le geste adultère de Lol transforme profondément les personnages en même temps qu'il influe sur les trames narratives de la saison, et même de la série entière. Les possibles ouverts par l'étreinte et le baiser de Lol et Milk constituent non seulement une trahison envers Woody, dont Lol est la compagne depuis de nombreuses années et Milk l'ami le plus proche, mais il bouleverse l'ordre même des gestes qui étaient envisageables à l'écran. Cette étreinte revêt un caractère d'évènement puisqu'elle ouvre de nouveaux possibles pour les deux futurs amants. Claude Romano définit l'évènement comme suit :

devançant toute prévision et toute anticipation, l'évènement a reconfiguré mes possibilités intrinsèques articulées entre elles – mon monde –, il a ouvert un nouveau monde dans et par son surgissement.³²⁹

Il est indéniable que pour Lol et Milk, le baiser est inattendu et ne peut être compris à l'aune d'évènements précédents : le geste n'aurait pu être prévu et ses répercussions influent sur la trame narrative d'une grande majorité des personnages, jusqu'à coûter la vie au personnage de Combo. Par son surgissement inattendu, le geste intime entre les deux personnages ouvre un nouveau monde de possibilités. Ce geste particulier est d'autant plus important qu'il crée une nouvelle intimité entre Milk et Lol : il fait surgir entre les deux jeunes skinheads un espace d'intentionnalité qui s'érige comme

³²⁸ Giorgio Agamben. *Moyens sans fins. Notes sur la politique, op.cit.*, p. 63.

³²⁹ Claude Romano. *L'Évènement et le monde, op.cit.*, p. 55.

protection contre le monde qui les entoure. Pour Lol, le geste intime offre la possibilité de partager son histoire familiale et d'être comprise, et donc de s'opposer activement à l'environnement familial et romantique instable qu'elle subit. François Jullien attire l'attention sur la force de dissidence du geste :

[l]'un comme l'autre, parole, regard ou geste, voici donc qu'ils ouvrent une déviation par rapport à leur fonctionnalité établie et la détournent ; et c'est cette dissidence à l'égard de l'ordinaire, cet écart vis à vis du banal, qui les replie en dedans partagé : perçant d'un être à l'autre comme un tunnel ou les couvrant l'un et l'autre sous un même abri. [...] Il constitue toujours, en tant que tel, un évènement : un geste intime est toujours neuf, ne s'use pas.³³⁰

Pour les deux jeunes skinheads, la force de dissidence du geste intime tient dans ce qu'il nie l'ensemble des règles sociales qui régissent leur cercle familial et amical, il ne semble pas être la base d'une relation amoureuse suivie entre eux, et se départit donc de sa fonctionnalité ordinaire. Le baiser crée pour Lol et son ami un espace intime partagé qui leur sert de refuge : face aux violences subies par Lol, le geste intime rassemble ces derniers dans un dedans partagé qui fait dissidence dans l'environnement diégétique. La séquence décisive est suivie d'une série de plans fixes de la ville côtière anglaise dans laquelle la série se déroule. Ces plans offrent un contraste saisissant entre l'immutabilité de l'environnement géographique des personnages et les profonds changements qui affectent la vie de Lol et de ses compagnons. L'intime fait évènement à l'écran puisqu'il est la seule façon dont Lol peut reconquérir une agentivité perdue : alors que le retour de son père, auteur de plusieurs agressions sexuelles sur sa fille rend le domicile familial menaçant, et que son couple semble voler en éclats, l'évènement de l'intimité nouvelle avec Milk offre à la jeune femme de nouvelles opportunités d'action. François Jullien explore la dimension *évènementiale* du geste intime dans ses recherches sur l'intime : « dans ce monde qui bascule, en plein renversement, l'intime à son tour, en riposte, renverse et fait basculer »³³¹. Dans un contexte d'oppression pour Lol, l'évènement du geste intime bouscule les trames narratives de la série et fait advenir de nouvelles manières d'être et d'apparaître pour le personnage féminin conformément aux théories formulées par Alain Badiou :

³³⁰ François Jullien. *De l'intime. Loin du bruyant Amour, op.cit.*, pp. 40-41.

³³¹ *Ibid.*, p. 20.

[ê]tre fidèle à un évènement, c'est se mouvoir dans la situation que cet évènement a supplémenté, en pensant (mais toute pensée est une pratique, une mise à l'épreuve) la situation 'selon' l'évènement. Ce qui, bien entendu, puisque l'évènement était en dehors de toutes les lois régulières de la situation, contraint à inventer une nouvelle manière d'être et d'agir dans la situation.³³²

La fidélité à l'évènement suppose pour les personnages de *This Is England* d'explorer de nouvelles façons d'agir afin de s'adapter au contexte créé par l'évènement, par exemple le baiser de Lol et Milk.

Dans des univers éminemment masculins, les personnages féminins se réapproprient des postures et des actions masculines qui font évènement à l'écran, et ouvrent par là de nouveaux possibles féminins. Cette forme de négociation des formes de vie s'apparente à une reconquête : assumer à l'écran les postures masculines, c'est pour certains personnages féminins subvertir une domination masculine. Les femmes reprennent certains codes à leur compte et les subvertissent, les faisant ainsi leurs. Ces gestes ont à l'écran la teneur d'évènements puisqu'ils font advenir pour le personnage de nouveaux possibles, mais également car ils inscrivent dans la forme sérielle de nouvelles trajectoires féminines. Dans *The Handmaid's Tale*, June se réapproprie l'espace de la maison des Waterford, puis celle des Lawrence dans la troisième saison de la série³³³.



Fred Waterford pendant la Cérémonie, The Handmaid's Tale, (1.01).

³³² Alain Badiou. *L'Éthique. Essai sur la conscience du mal*. Caen : Nous, 2019 [2003], p. 69.

³³³ Elle déclare à son Commander, Joseph Lawrence, « you really think this is still your house? » (3.13).



June dans la chambre de Serena Joy Waterford, The Handmaid's Tale, (1.06).



June dans la chambre des Waterford, The Handmaid's Tale, (1.06).

La valeur du geste dans la série constitue localement une résistance à l'oppression extérieure du personnage. S'il passe dans cet exemple pour June par un réinvestissement de la volonté personnelle dans le geste, il peut aussi être un moyen d'adopter les postures du pouvoir, afin d'en éprouver les limites et de le remettre en question. June subvertit la posture masculine de la domination sexuelle, qui est exercée sur elle par le Commander Waterford, en adoptant l'un des gestes caractéristiques de leurs actes sexuels. Lors du premier épisode, la première cérémonie met en scène Fred, s'accrochant au poteau du lit à baldaquins, dans un moment d'émoi. Or, dans le sixième épisode, intitulé « *A Woman's Place* » (1.06), les limites de la place et des postures de June sont éprouvées puisqu'elle se retrouve seule dans la chambre de Mrs Waterford et tente elle-même de reproduire le geste du Commander. Si elle place effectivement sa main sur le poteau, c'est bien pour réinvestir la posture : pour adopter temporairement, comme pour la conquérir et la soumettre, la posture masculine qui

lui est défendue. Elle emprunte dans ce plan, qui se fait le reflet symétrique du plan du premier épisode, le point de vue masculin en calquant ses gestes sur ceux de l'homme. La jeune femme place ainsi son corps dans l'espace du pouvoir, et même ici dans la posture même du pouvoir, afin de prouver sa capacité à assumer ces gestes.

Bien qu'elle puisse alors se glisser dans le geste masculin, éprouvant sous sa main la sensation éprouvée par le Commander avant elle, c'est l'ensemble de la séquence³³⁴ qui offre une nouvelle visibilité au corps féminin. June se trouve seule dans la chambre, et ce qui constitue en d'autres temps l'espace de la violence perpétuelle qu'elle doit subir n'est plus ici qu'une scène de théâtre vide, dans laquelle il ne tient qu'à elle de choisir son rôle. Le plan moyen qui dévoile le tapis des Waterford au sol, vide de toute présence, juxtaposé au miroir qui renvoie le reflet du même tapis, foulé par les pieds de June, est le signe de la réalité alternative dans laquelle la jeune femme s'immisce. Par l'adoption de nouveaux gestes et le réinvestissement de postures masculines, le personnage féminin négocie la manière dont il s'avance à l'écran. Il s'agit ici de se concentrer sur la capacité d'apparition qui révèle l'événement de la résistance dans le geste : c'est bien en apparaissant dans le champ de la caméra comme par enchantement (on peut en effet questionner la réalité de la séquence au vu du seul reflet de la femme dans le miroir) que June se réincarne dans le geste masculin et ouvre temporairement de nouveaux possibles pour elle-même. L'espace désert dans lequel elle évolue lui permet en effet d'adopter des gestes et des postures qui lui sont étrangers et défendus.

Cette action de subversion du geste de pouvoir masculin semble être un point commun aux personnages interprétés par Elisabeth Moss, qui incarne June/Offred. En effet, dans *Top of the Lake* déjà, le personnage de Robin Griffin s'exposait à l'écran dans des gestes typiquement masculins, notamment en se glissant dans la peau d'un agresseur qui piste sa proie. La fin du second épisode (1.02) montre Robin Griffin endosser le rôle de l'agresseur, un rôle traditionnellement tenu par des personnages masculins dans les films et les séries. Alors qu'elle file l'un de ses suspects jusque chez lui afin de progresser dans son enquête, la caméra filme constamment derrière son épaule, et la sous-exposition de la scène, qui se déroule de nuit, offre une atmosphère

³³⁴ Nous analysons ici l'épisode 6 de la première saison de *The Handmaid's Tale*, [04:13 – 05:00].

angoissante, qui place Robin dans une position menaçante. La jeune femme se réapproprie l'espace visuel après avoir régulièrement été reléguée aux marges de l'écran. Les plans rapprochés, sombres, contribuent à l'établir comme l'entité menaçante de la scène.

La séquence illustre ce détournement des codes : la silhouette sombre de Robin se détache dans le coin droit du champ, tandis que la source de lumière principale de la scène éclaire Zanic. Cette séquence reprend des plans classiques, volontairement sous-exposés ou en noir et blanc, qui permettent de faire apparaître la silhouette d'un agresseur et donc d'établir une tension quant à son identité tout en instaurant une angoisse réelle et visible. On peut par exemple penser à la façon dont la silhouette de Norman Bates se détache sur le mur de la salle de bains dans *Psycho*. Ces codes associés aux figures masculines sont réattribués à Robin dans la séquence. Le jeu de contrastes et de luminosité contribue à découper uniquement les silhouettes des personnages à l'écran, et empêche toute identification genrée des corps : c'est grâce à cette incertitude esthétique que Robin peut reconquérir l'écran. Auparavant réduite à une silhouette noire, presque absente de l'écran face à ses collègues masculins, c'est cette même technique filmique qui permet à la jeune femme de s'établir comme puissance prédatrice dans le champ de la caméra. La subversion de la posture traditionnellement masculine opère un renversement qui transforme le corps féminin en corps menaçant. Ce renversement est un évènement à l'écran. Cette fois pourtant, ce n'est pas uniquement la posture ou le geste féminin qui font évènement, mais bien la manière de filmer ce corps. Si le personnage féminin peut réinvestir et subvertir une posture masculine grâce à une exposition et un cadrage particuliers, cette technique sérieuse ouvre de nouveaux possibles pour Robin. Loin d'avoir été potentiellement anticipée par les spectateurs, la posture de la jeune femme fait évènement à l'écran en créant les conditions esthétiques de sa survenue. Claude Romano explique que

[l]'évènement est principalement ce qui *ouvre lui-même l'aire de jeu où il peut survenir*, la 'condition' sans condition de sa propre survenue, ce qui, par son surgissement an-archique, abolit toute condition préalable, ou encore qui survient *avant d'être possible*.³³⁵

³³⁵ Claude Romano. *L'Évènement et le monde*, op.cit., p.30.

On peut ainsi dire que la série crée esthétiquement l'aire de jeu où la nouvelle posture peut survenir, c'est-à-dire qu'elle organise l'accès de Robin à une nouvelle agentivité et à une possible subversion de postures traditionnellement masculines. Les conditions préalables de son existence et de son apparition à l'écran sont effectivement bouleversées par les nouveaux possibles ouverts par la technique sérielle.

Le geste féminin qui fait évènement dans les séries du corpus est celui qui perturbe les postures établies et qui subvertit certains gestes masculins afin de faire dissidence à l'écran. Que le geste soit le fruit d'une agentivité féminine pure, c'est-à-dire qu'il apparaisse comme un nouveau possible dans l'arc narratif du personnage féminin, ou bien qu'il soit rendu visible par un nouveau cadrage du corps des femmes, c'est bien un nouveau partage des gestes et des mouvements qui s'opère à l'écran. Non seulement les postures masculines sont subverties, mais les postures ne peuvent plus être genrées, grâce à des techniques sérielles qui brouillent les frontières entre les corps, comme dans *Top of the Lake*. Jacques Rancière révèle que c'est le propre du médium que de venir troubler les frontières établies entre les postures, afin de déranger un ordre établi et de faire dissidence :

[l]e cinéma, la photographie, la vidéo, les installations et toutes les formes de performance du corps, de la voix et des sons contribuent à reforcer le cadre de nos perceptions et le dynamisme de nos affects. Par là ils ouvrent des passages possibles vers de nouvelles formes de subjectivation politique. Mais aucun ne peut éviter la coupure esthétique qui sépare les effets des intentions et interdit toute voie royale vers un réel qui serait l'autre côté des mots et des images. Il n'y a pas d'autre côté. Un art critique est un art qui sait que son effet politique passe par la distance esthétique. Il sait que cet effet ne peut pas être garanti, qu'il comporte toujours une part d'indécidable.³³⁶

Partant, la perturbation et la subversion de gestes établis dans et par la forme sérielle permettent de mettre au jour de nouvelles manières d'être et d'apparaître, et donc de nouveaux sujets féminins. Le geste fait évènement à l'écran puisque sa survenue ouvre un nouveau monde : ce monde n'est pas seulement nouveau par les développements narratifs qu'il crée et par les conséquences qu'il peut avoir sur les personnages, mais bien parce qu'il fait dissidence, et qu'il déséquilibre un ordre établi à l'écran. Le nouveau geste, la nouvelle posture féminine permettent de distribuer de nouvelles capacités. Ces capacités sont à la fois de nouveaux possibles pour les personnages

³³⁶ Jacques Rancière. *Le Spectateur émancipé*, op.cit., pp. 91-92.

féminins, de nouveaux gestes à explorer et à faire leurs, en même temps qu'elles constituent un évènement esthétique particulier. Elles se font outil de dissidence politique au niveau narratif, comme dans *The Handmaid's Tale* ou *This Is England*, et esthétique, comme dans *Top of the Lake* ou *Mad Men*. Cette caractéristique de la série rejoint son état de plus-un des sept autres formes d'art, ou d'art dominant, comme théorisé par Régis Debray. Dans ses recherches sur l'évènement, Alain Badiou fait remarquer que

si donc c'est – comme le dit Galois – l'inaperçu du site qui fonde la nomination événementielle, on peut convenir que ce que la situation propose comme appui pour cette nomination n'est pas ce qu'elle présente, mais ce qu'elle imprésente.³³⁷

L'évènement du geste peut être circonscrit dans ce qui demeurerait non visible auparavant, ou non présenté. Le site, ici la série télévisée, fonde sa spécificité sur les évènements qu'elle inclut dans l'ensemble des arcs narratifs qui la fondent. Si la forme d'art à laquelle elle ressemble le plus, puisqu'elle lui emprunte ses moyens techniques, est le cinéma, la série s'en détache pourtant dans sa structure, son économie narrative et ses modes de diffusion. Elle s'en détache aussi car elle semble présenter ce qui demeurerait imprésenté dans les œuvres cinématographiques, pour reprendre les propos de Badiou. C'est par exemple en faisant parvenir Joan à la table des négociations des *partners* de SCDP (5.12) que la série *Mad Men* fait évènement, présentant à l'écran ce qui demeurerait inaperçu dans des films comme *Sabrina* (Billy Wilder, 1954) ou plus récemment *The Wolf of Wall Street* (Martin Scorsese, 2013) qui présentent une assemblée exclusivement masculine à la tête de grandes entreprises de commerce ou de courtiers. Ce qui était visible en palimpseste dans de nombreuses œuvres filmiques – la présence hégémonique des figures masculines dans les postes de pouvoir, qui reflétait également une réalité sociologique – est remis en question par les équipes de création et de réalisation des séries du corpus³³⁸. Ces postures sont des évènements

³³⁷ Alain Badiou. *L'Être et l'évènement*. Paris : Seuil, 1988, p. 226.

³³⁸ Comme nous l'avons remarqué plus haut, ces équipes font évènement en faisant endosser à leurs personnages des postures qui leur demeuraient inaccessibles à l'écran. Lorsque Joan est promue *junior partner* à SCDP, comme lorsque Peggy devient *copywriter* dans la première saison, les deux personnages féminins accèdent à des positions de reconquête, la reconquête d'espaces auparavant exclusivement masculins.

esthétiques en ce qu'elles présentent des styles féminins inédits à l'écran, mais également puisqu'elles sont le produit direct d'une création artistique, c'est-à-dire d'une volonté scénaristique. Cette volonté scénaristique de faire advenir des personnages féminins hors-limites, comme le suggère Wajcman, est ce qui fonde son caractère intermédial en même temps que sa spécificité formelle. Alain Badiou propose que

la fidélité au site est donc dans son essence fidélité à l'évènement par quoi, étant source et fuite de soi-même, le site est migration, errance, immédiate proximité du lointain.³³⁹

En effet, si un médium naît à la fois de sa ressemblance avec une forme d'art qui lui est antérieure et de son détachement de celle-ci, on peut dire que la série est fidèle au site originel qu'est le cinéma. Cette idée n'exclut néanmoins pas la capacité du médium sériel à se décoller de la forme cinématographique³⁴⁰. C'est en mettant au jour l'imprésentable du cinéma et des autres formes d'art que la série se fonde comme forme dominante, tout autant qu'en adaptant ses modes de narration et de distribution à un public nouveau, comme nous aurons l'occasion de le démontrer plus tard. L'origine intermédiale de la série télévisée fonde la spécificité de la forme, tandis que l'évènement de la posture féminine nouvelle la fait accéder à un statut spécifique qui la détache du cinéma en présentant ce qui demeurerait peu courant, voire imprésentable dans ce dernier. Cette idée confirme l'hypothèse que nous avons soulevée plus tôt, selon laquelle la série télévisée s'emploie à représenter ce qui était auparavant irréprésentable³⁴¹. L'approche du genre féminin révèle la dimension subversive et politique du médium sériel, qui est à même de montrer ce qui demeurerait invisible. L'évènement de la série est un évènement éminemment politique en ce qu'il organise un nouveau partage du sensible : les personnages féminins accèdent à de nouvelles postures et les équipes de création les dotent de nouveaux corps, qui ne sont pas seulement voués à exister dans l'espace privé du foyer ou dans l'espace intime de la relation à l'autre, mais qui peuvent s'avancer à l'écran grâce à des gestes originaux.

³³⁹ Alain Badiou. *L'Être et l'évènement*, *op.cit.*, p. 284.

³⁴⁰ Une idée proposée par Philippe Marion et André Gaudreault dans « Un média naît toujours deux fois », *op.cit.*

³⁴¹ Voir *supra*, p. 32.

Résistance

Le nouvel entrelacement politique mis au jour par la série télévisée se caractérise par une attention particulière aux performances des corps : dans les séries du corpus, certains gestes féminins s'inscrivent comme des événements à l'écran puisqu'ils ouvrent de nouveaux possibles et redéfinissent les capacités associées aux personnages féminins, en leur offrant une nouvelle visibilité. La série Hulu *The Handmaid's Tale* se construit autour de la dépossession du corps féminin. En ce sens, la reconquête des gestes et des postures par les personnages féminins, et notamment par June, est un acte éminemment politique puisqu'il permet de résister à l'oppression théocratique. Pour l'ensemble des personnages féminins de la série, il s'agit « de savoir comment un corps doit se tenir dans l'espace du pouvoir pour contester ce pouvoir »³⁴². Telle l'Antigone de Straub et Huillet, sur laquelle Bernard Aspe et Muriel Combes fondent cette analyse, June calcule les gestes qu'elle réalise et ceux qui lui sont interdits, mais finit par se rebeller contre le découpage des capacités établi par l'environnement diégétique qui l'entoure (1.10).

La lenteur du récit et la durée relativement longue des plans semble laisser au personnage féminin le soin et le temps de calculer ses gestes, et de se mouvoir dans l'espace diégétique de manière tactique. June fait directement référence à ce calcul de posture dans la troisième saison de la série et déclare « I compose myself as one composes a speech » (3.03), attirant ainsi l'attention du spectateur sur le pouvoir du geste et sa portée au sein de l'univers sériel. L'équation assumée entre geste et langage témoigne des limitations qui pèsent sur les femmes de Gilead dans ces deux aires : si certains mots et certaines postures sont interdits, chaque acte offre l'opportunité de se montrer au monde et de sortir de ces contraintes en empruntant d'autres postures. Dans une inversion qui s'inscrit plus comme un hommage déformé à Antigone que comme un contre-exemple, c'est en refusant de lapider que June résiste réellement. Alors que Aunt Lydia demande aux *handmaids* de lapider Janine, June décide de lâcher symboliquement la pierre qui lui a été remise à cet effet.

³⁴² Bernard Aspe, Muriel Combes. « Transparitions/L'intime partagé », *op.cit.*, p. 33.

Par cet acte de désobéissance, et au contraire de la nouvelle Ofglen qui tente de contester verbalement les ordres donnés, June refuse simplement le geste. En refusant les gestes imposés par le pouvoir, en reprenant l'usage de son corps et en refusant le geste ordonné, elle s'oppose au pouvoir, sans violence. Cet acte est en lui-même un événement dans la série. Il n'est pas un simple geste, il n'est pas un acte neutre, mais il est au contraire chargé d'une puissance *événementiale*, au sens où l'entend Claude Romano, c'est-à-dire qu'il est inattendu et qu'il ouvre un nouveau monde et de nouvelles possibilités pour le personnage féminin. Lâcher la pierre pour June rend possible en même temps que l'action du corps le simple fait de la résistance : elle ouvre avec son geste de nouveaux horizons de possibilités au sein de la diégèse. Bien que ce geste puisse être expliqué par de multiples raisons, il ne peut pas non plus être réduit à ces raisons puisqu'il ouvre au sein de l'environnement qui l'éclairait un nouvel environnement. C'est en reprenant le contrôle de son mode d'apparaître et de ses gestes que June conteste le pouvoir, et s'élève contre les lois qui voulaient lui faire tuer sa semblable. Au sein de cette action esthétique se situe une valeur politique forte qui dépasse June mais également celles et ceux qui l'entourent : c'est l'avènement d'un nouveau monde qui est possible grâce à l'acte de la jeune femme. Ce nouveau monde comporte une nouvelle possibilité pour le personnage féminin, celle de la dissidence. Par le geste de rébellion, de subversion ou simplement par l'évènement d'un geste intime, les personnages féminins du corpus remettent en question l'ordre des corps et des capacités établis dans les environnements diégétiques et les redistribuent.

Les séries du corpus font appel dans leur grande majorité au geste comme site d'une rébellion non-violente. A l'instar de *The Handmaid's Tale*, la quatrième saison d'*Orange is the New Black* s'organise autour d'une manifestation pacifique qui réunit l'ensemble des détenues. Pendant le lockdown (4.12), l'ensemble des femmes incarcérées subit la maltraitance de l'équipe pénitentiaire, qui aboutit à l'union de l'ensemble des femmes dans la reprise de l'une des punitions infligées par les gardes. Blanca Flores, obligée à rester debout sur une table pendant des jours pour avoir refusé de se doucher, est la première à réinvestir la posture et à la revendiquer comme un acte de rébellion contre la gestion du centre carcéral. Ses co-détenues la rejoignent bientôt et reproduisent ce geste de dissidence, qui les fait littéralement s'élever contre l'ordre établi de la prison. Il est intéressant de constater que c'est le *showrunner* de *Mad*

Men, Matthew Weiner, à qui est revenue la responsabilité de réaliser l'épisode en question (*The Animals*, 4.12), et de « chorégrapheur le chaos »³⁴³ selon ses mots. L'utilisation de techniques similaires, qui mettent en visibilité le pouvoir de dissidence du corps et des gestes féminins, offre l'impression d'une cohésion entre les séries du corpus et les équipes de création et de réalisation. *Orange is the New Black*, *Mad Men*, *The Handmaid's Tale*, *This Is England '86*, *Black Mirror* et *Top of the Lake* ont toutes recours dans leur développement narratif et esthétique à l'évènement du geste ou du corps féminin comme sites d'une dissidence à l'égard de l'ordre établi. L'évènement permet également de structurer la série. Selon Jason Mittel,

[o]ne key distinction is between major and minor events, or what Seymour Chatman calls 'kernels' and 'satellites.' The major kernels are central to the cause-and-effect chain of a plot, while minor satellites are inessential to the plot and thus could be omitted without impacting narrative comprehension; however, satellites provide texture, tone, and character richness. One of the pleasures of consuming a serialized narrative is trying to figure out whether a given event might be a kernel or a satellite in the larger arc of a plotline or series as a whole³⁴⁴.

Il semble alors impératif de faire remarquer que l'évènement est utilisé et retranscrit de façon différente au cinéma et dans la série : il peut être un évènement majeur ou mineur, et participe toujours d'un travail d'enquête que le spectateur opère lors du visionnage de la série. C'est d'ailleurs selon Jason Mittel l'un des plaisirs singuliers de la forme sérielle que de permettre la cohabitation d'évènements aux intensités différentes, et donc la mise au jour d'une hiérarchie entre les évènements qui existent en tant que tels dans la série – la réappropriation des gestes et des espaces – et des évènements qui constituent des moteurs dramatiques, comme par exemple le geste intime entre Alex et Piper dans *Orange is the New Black*, qui fait advenir une nouvelle temporalité et une nouvelle intentionnalité de la relation entre les deux jeunes femmes, et va influencer sur les arcs narratifs longs de la série.

La série explore la reconquête des gestes et des postures par des personnages féminins sans limites, comme l'avance Gérard Wajcman. Les gestes qui rendent possible cette reconquête et viennent troubler l'ordre esthétique et politique établi

³⁴³ Jackie Strause. « 'Orange is the New Black.' Director Matthew Weiner on 'Choreographing the Chaos' of the Tragic End », *op.cit.*

³⁴⁴ Jason Mittel. *Complex TV : The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, *op.cit.*, pp. 23-24.

dans les univers diégétiques sont autant de témoignages de nouvelles capacités. Or, Claude Romano explique dans son ouvrage *L'évènement et le monde* que « l'évènement ne peut apparaître, et se produire ainsi sous l'horizon d'un monde, que si *quelqu'un* au moins est là pour le saisir »³⁴⁵. Il est primordial de constater que le geste est un évènement qui se produit toujours pour le personnage lui-même, mais également pour le spectateur. L'évènement de la dissidence ne se produit pas dans l'univers diégétique sans être capté : il est ce qui ponctue les développements narratifs et permet de faire avancer l'intrigue des séries, et ce qui vient reconfigurer le monde des personnages. Le geste féminin n'est évènement que tant qu'il est saisi par un personnage, mais également par l'action de la caméra. L'action de dissidence féminine n'existe alors comme évènement narratif, politique et esthétique que tant qu'un spectateur le reçoit. La forme sérielle ne consigne pas simplement les gestes de reconquête des espaces et des postures, mais leur donne force d'exemple par l'enregistrement et la retransmission des images à un spectateur. Ce faisant, elle ouvre par sa structure l'accès à ces nouvelles postures en les diffusant à une échelle bien plus large et sur une durée augmentée par rapport à ce que peut ou pouvait se permettre le cinéma. Le numéro *SoFilm* d'avril 2019 attire l'attention du lecteur sur cette nouvelle hégémonie de la série créée et diffusée par les plateformes en ligne³⁴⁶ :

[c]e qui est certain en revanche c'est qu'une nouvelle guerre s'est amorcée : celle des plateformes (Amazon et Hulu aujourd'hui, Apple, Disney et Warner demain). Toutes lèvent des fonds comme on lève des armées pour reprendre son trône au roi Netflix qui pèse, rappelons-le, 15% du trafic mondial sur internet. Pour les créateurs – scénaristes, showrunners, réalisateurs – de tous les pays, cela ressemble à une aubaine.³⁴⁷

Il est indéniable que la forme sérielle a gagné ses lettres de noblesse par la mise en vente du format DVD, mais elle a également changé ses modes de diffusion ces dix dernières années, en mettant en concurrence des chaînes comme HBO, AMC ou Channel 4 et des plateformes de visionnage en ligne comme Netflix ou Hulu.

³⁴⁵ Claude Romano. *L'Évènement et le monde*, *op.cit.*, p. 41.

³⁴⁶ Trois des séries du corpus sont disponibles sur Netflix (*Black Mirror*, *Mad Men*, *Orange is the New Black*), qu'elles soient un produit original Netflix ou aient été reprises par la plateforme ; et *The Handmaid's Tale* est distribuée par Hulu.

³⁴⁷ Jean-Vic Chapus, Raphaël Clairefond, Fernando Ganzo. « Où vont les séries ? ». *SoFilm*, n°69, avril 2019, pp. 39-49, p. 40.

L'ampleur de ces dernières est telle que l'on peut considérer qu'un nombre croissant de spectateurs de par le monde ont accès à des contenus similaires, et notamment aux séries du corpus. Ainsi, l'action de dissidence féminine est retransmise et consignée par un nombre de spectateurs non pas forcément supérieur à ceux du cinéma, mais croissant. Le format de la série augmente à son tour le temps d'exposition des spectateurs à ces gestes.

La série explore le geste de dissidence, de résistance ou le geste intime comme des événements qui surviennent à un personnage et ouvrent le champ de ses possibles, mais également à un spectateur via l'image sérielle. Les travaux de Giorgio Agamben montrent que

ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question en lui ni de produire ni d'agir, mais d'assumer et de supporter. [...] Si le faire est un moyen en vue d'une fin et l'agir une fin sans moyens, le geste rompt la fausse alternative entre fins et moyens qui paralyse la morale, et présente des moyens qui se soustraient comme tels au règne des moyens sans pour autant devenir des fins.³⁴⁸

Le geste, tel que théorisé par Giorgio Agamben, peut s'instituer non seulement comme moyen de déstabiliser l'ordre esthétique et politique établi, mais également comme un moyen sans fin, c'est-à-dire comme un geste sans but autre que d'être effectué et retransmis à l'écran. En ce sens on peut proposer que le geste de dissidence, de reconquête ou de résistance est un geste qui fait événement diégétiquement puisqu'il survient pour un personnage, dont il transforme les possibles. Néanmoins, cet événement, obligatoirement capté par la caméra et transmis à un public, ne vise pas à faire dissidence dans la vie du spectateur : il survient pour survenir, et pour ouvrir de nouvelles formes esthétiques qui pourront peut-être s'ériger en exemples. Les nouvelles postures occupées par Peggy ou Robin permettent aux personnages de gagner une nouvelle agentivité, mais ils constituent pour les spectateurs des moyens sans fins, pour reprendre le titre d'Agamben. Les gestes surviennent toujours à l'écran parce que les spectateurs en sont les témoins, toutefois, ils ne signifient pas pour ces derniers l'avènement d'un nouveau monde, mais bien la mise au jour de moyens sans fins, qui existent esthétiquement uniquement pour exemplifier leur propre possibilité.

³⁴⁸ Giorgio Agamben. *Moyens sans fins. Notes sur la politique, op.cit.*, p. 68.

Comme l'a montré Jacques Rancière dans ses études sur les personnages littéraires et cinématographiques, la fiction permet de mettre au jour des postures et des gestes inédits :

[à] travers toute cette dramaturgie de gestes, de perceptions, de pensées et d'affects il devient possible pour le menuisier de créer une spirale qui initie, au milieu de la contrainte des heures de travail, une autre manière d'habiter le temps, une autre manière de tenir un corps et un esprit en mouvement. Celle-ci a commencé avec la décision même de mettre en récit ce qui était exclu de l'univers du récit, de changer la façon dont un ouvrier est censé se servir de ses mains et de ses mots.³⁴⁹

Si l'on étend cette réflexion au geste féminin dans la série télévisée, on peut alors avancer l'idée que l'action de rébellion, de dissidence ou simplement d'intimité dans le corpus sont tout d'abord destinés à créer pour le corps féminin d'autres manières de se mouvoir et d'apparaître que celles qui lui étaient assignées par ou dans la forme sérielle. La série télévisée consigne les gestes perdus en même temps qu'elle en explore la reconquête, et se fait le témoignage renouvelé de la capacité des corps féminins à habiter les temps et les espaces sériels autrement. Et ce témoignage, la forme sérielle peut le développer à l'envi au cours des saisons durant lesquelles cohabitent les spectateurs et les personnages, s'inspirant même des retours du public et des événements marquants de l'actualité pour alimenter ses intrigues, comme c'est le cas pour *Dear White People*, qui intègre des références à *The Handmaid's Tale* et *Queer Eye*, ou qui reprennent des éléments historiques (*This Is England*) et parfois les transforment dans une fiction dystopique (*The Handmaid's Tale* ou *Black Mirror*). La forme sérielle peut donc prendre localement acte des avancées féministes. Camille Froidevaux-Metterie suggère :

[i]l s'agit de comprendre les ressorts de cette injonction nouvelle qui voit les individus sommés de se définir du dedans d'eux-mêmes à distance des fonctions, des positions et des identités prescrites. La chose apparaît particulièrement ardue pour les femmes qui, après n'avoir été pendant des siècles que des corps, soumises aux hommes comme à la nature, doivent désormais assumer une liberté nouvelle. Dans le domaine procréatif évidemment mais, bien au-delà, dans tous les domaines 'corporels' (vie amoureuse et sexuelle, maternité, santé, apparence physique), elles se trouvent en position de choisir parmi un éventail d'options très large.³⁵⁰

³⁴⁹ Jacques Rancière. *Les Temps modernes. Art, temps, politique*. Paris : La Fabrique, 2018, p. 34.

³⁵⁰ Camille Froidevaux-Metterie. *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime, op.cit.*, p. 156.

Explorer de nouvelles positions et de nouveaux gestes, c'est donc faire dissidence dans l'ordre esthétique et politique établi dans les univers diégétiques. Cette reconquête sert en même temps à exemplifier la possibilité même de ces moyens sans fins, c'est-à-dire à rendre visible l'éventail des options qui s'ouvrent aux femmes. Quand les personnages féminins essaient de nouvelles postures, de nouvelles tenues ou de nouveaux gestes, elles s'essaient à cet exercice de reconquête.

C. Du bruit à la parole

Au-delà des gestes et de la visibilité des corps, la série télévisée est le lieu de l'avènement de nouvelles stratégies discursives du féminin. La parole est un outil essentiel pour montrer son opposition à l'ordre établi et ouvrir un espace d'incertitude dans lequel le sujet féminin peut alors négocier comment il apparaît. La rébellion et le refus des règles et injustices subies par les femmes sont synonymes de nouvelles possibilités narratives pour les personnages. De plus, se raconter comme sujet passe par un ensemble de pratiques et de postures, mais également par des techniques narratives. Pour les personnages féminins du corpus, accéder à la parole et pouvoir se raconter, c'est montrer que l'on est un sujet digne d'intérêt, et que l'on est maîtresse de son propre récit.

L'accès au discours

Tout d'abord, pour les femmes, il y va toujours d'un engagement des formes de vie dans la parole : certaines séries du corpus ne permettent pas aux personnages féminins d'accéder à la parole, et font de leur voix une voix inhumaine, c'est-à-dire dépourvue de sens. L'accession à la parole, la possibilité de prononcer certains mots constitue pour les femmes des séries du corpus la mise en place d'une nouvelle visibilité sociale, esthétique et politique. Jacques Rancière repère cette opposition entre le bruit et la parole dans la communauté politique :

il y a l'opposition tout aussi célèbre qui fonde la communauté politique en séparant deux usages de l'organe vocal : la voix animale qui signale le plaisir ou la peine éprouvés et le logos humain qui permet de manifester et de mettre en discussion le juste et l'injuste. Cette totalité d'injustice normalement muette et qui prend voix pour un instant évoque ces dramaturgies de la politique où les êtres tenus pour muets prennent voix non pas seulement pour dire leur souffrance mais pour affirmer leur capacité de parler – et de parler sur la justice.³⁵¹

On peut suggérer l'idée suivante : en accédant à la parole, en articulant un discours structuré, les personnages féminins accèdent à une nouvelle forme de visibilité politique. Ce passage du bruit à la parole transforme la hiérarchie établie auparavant

³⁵¹ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction, op.cit.*, p. 169.

dans les univers diégétiques et renverse l'ordre de ceux qui pouvaient parler et de ceux qui ne le pouvaient pas. C'est ce qui se joue pour Abi dans « 15 Million Merits » (*Black Mirror*, 1.02) lorsqu'elle a la chance de s'avancer sur la scène du *talent show* qui décide du futur des habitants de la société dystopique. Venue présenter ses performances artistiques sur le plateau d'une émission semblable à *American Idol* ou *La France a un incroyable talent*, Abi saisit l'opportunité qui lui est offerte d'accéder à une carrière professionnelle qui la libèrerait du monde clos où elle vit. Il est important de noter que le talent qu'Abi est venue démontrer aux juges et au public qui la regarde est le chant, discipline qui mêle l'expression de soi au travers des textes et de la prouesse vocale. Abi transforme le mutisme qui lui était imposé en une plateforme d'expression privilégiée : elle gagne l'accès à l'émission et présente son travail, et l'ordre de ceux qui étaient visibles et qui pouvaient parler est temporairement suspendu.

Si l'épisode montre ce passage du mutisme politique et de l'invisibilité du personnage féminin à une visibilité et une possibilité d'expression accrues, la trame narrative se resserre néanmoins pour inverser cyniquement cette émancipation féminine. La jeune Abi, qui se voit forcée d'accepter le rôle d'actrice dans des films pornographiques, passe d'une plateforme privilégiée pour faire entendre sa voix, au discours inarticulé des films pour adultes. *Black Mirror* insiste sur l'importance démocratique de se faire une voix vouée à autre chose que la simple expression du plaisir ou de la souffrance, pour ensuite démonter cette possibilité dans l'univers dystopique. L'épisode questionne la limite éminemment politique entre le bruit et la parole : Abi accède à une visibilité accrue et peut faire entendre sa voix, auparavant demeurée inaudible derrière les murs du complexe qui abrite l'ensemble de ses semblables. Ce faisant, elle s'avance à l'écran comme un individu singulier, non plus déterminé par son statut ou par son genre, mais bien par la chance qui lui est donnée de reprendre le contrôle de sa propre histoire et de s'exprimer devant un public privilégié. L'hypocrisie du système dans lequel évoluent Bing et Abi est mise au jour en attirant l'attention du spectateur sur la disparité des opportunités offertes au personnage masculin et au personnage féminin. Tandis qu'Abi, qui possède un réel talent pour la chanson, se voit proposer une carrière pornographique, Bing, seulement armé de sa volonté de dénoncer les injustices du système, gagne une émission régulière sur la seule chaîne du réseau. Comment alors ne pas comprendre la division des

postures au prisme de la division genrée entre les deux personnages ? L'intérêt constant pour la visibilité politique et sociale des personnages est un sujet récurrent de la série, autant dans *White Christmas* (2.04) où Matt est victime d'un blocage universel, similaire à celui permis par les réseaux sociaux, et où plus personne ne peut entendre sa voix, que dans *Men Against Fire* (3.05) où les soldats sont équipés d'un système qui transforme leurs ennemis en créature animales quasi-monstrueuses et qui leur permet de tuer sans état d'âme³⁵². Dans les deux cas, il s'agit bien d'effacer la voix humaine ou de la transformer en cri animal, afin que certains individus ne puissent plus être assimilés à des êtres humains.

The Handmaid's Tale met en scène un processus similaire dans l'ensemble des scènes où Serena Joy a l'opportunité de s'exprimer publiquement. Bannies de l'espace public et de la sphère économique et politique dans la société théocratique, les femmes ne peuvent plus faire entendre leur voix en public, et ne peuvent plus prendre part activement au système qui les gouverne. Pourtant l'épouse Waterford, tout comme la femme du Commander Putnam, se voient à plusieurs reprises offrir la possibilité de s'exprimer devant l'assemblée des hommes qui détiennent le pouvoir à Gilead. Pour ces femmes, pouvoir faire entendre leur voix dans l'espace public de l'hémicycle politique, c'est accéder à une visibilité nouvelle, perdue avec l'avènement du régime totalitaire. L'épisode qui conclut la deuxième saison de *The Handmaid's Tale* s'intitule justement « *The Word* » (2.13) et explore l'importance du mot et du verbe divin, et la nécessité de constamment remettre en question ce dernier. Si la deuxième saison de la série n'offre que peu d'exemples de solidarité féminine, elle étend toutefois son exploration de la remise en question du système totalitaire à une autre caste féminine, celle des épouses des *Commanders*. L'épisode final montre Serena Joy Waterford à la tête d'un groupe de *wives* qui, inquiètes pour l'avenir de leurs enfants et notamment de leurs filles, proposent un amendement à la constitution du régime. Elle s'avance tout d'abord seule dans la pièce sombre, et la lumière qui entre en même temps qu'elle souligne l'aspect intrusif et presque clandestin de sa présence dans le haut lieu du pouvoir politique. L'utilisation de la contre plongée et l'espace donné au corps de la femme dans le plan large viennent appuyer l'idée d'un acte de bravoure, en grandissant

³⁵² Nous reprenons ici le titre choisi pour l'épisode dans la version française.

la figure féminine. Quand elle fait entendre sa voix, Serena Joy utilise pour la première le pronom « *we* » : « *we would like to propose an amendment* », et instaure de ce fait une communauté politique féminine, qu'elle forme avec les autres épouses qui la rejoignent alors dans l'assemblée. L'utilisation de la première personne du pluriel, qui étonne les *Commanders* présents, permet de mettre au jour une nouvelle communauté politique. Tristan Garcia avance l'idée que

'[n]ous', c'est cette forme ectoplasmique de la plupart des langues humaines, qui peut embrasser successivement tout ce qui se trouve entre moi et le reste du monde, et par quoi plusieurs sujets se situent, se limitent, négocient ce qu'ils ont d'identique et de différent, et font de la politique.³⁵³

Si les épouses des dirigeants utilisent le pronom « *we* », c'est dans le but de se délimiter en tant que sujet politique, c'est-à-dire en tant que citoyennes qui donnent leur avis sur la manière dont elles sont gouvernées. La possibilité ouverte par la première personne du pluriel est celle d'une communauté politique qui vient négocier ses conditions de vie dans le régime totalitaire. En ce sens, le discours n'est plus un discours tenu dans les maisons ou les espaces privés, mais tenu en public, et qui permet aux femmes de s'avancer temporairement comme des citoyennes égales aux hommes qui leur font face. Garcia attire notre attention sur le « nous » féminin et son utilisation historique :

[l]'histoire du féminisme est l'histoire de la constitution de ce nous. C'est le long récit de la formation d'un nouveau cercle de l'humanité non plus sectionné en classes mais en sexes, donc coupé en deux, et qui réclame que les deux parties de cette figure soient égales. [...] Nous demandons à pouvoir être nous, ni plus ni moins que vous.³⁵⁴

Il faut pour Serena et ses semblables avoir constaté empiriquement l'immutabilité de leur place inférieure dans la hiérarchie sociale et politique pour décider de s'élever contre cet ordre, non pas simplement pour elles, mais également pour leurs enfants. Le pouvoir de ce pronom est souligné par les conséquences de la prise de parole de Serena Joy : son propre époux la livre aux gardes qui l'amputent d'un doigt, punition encourue par les femmes qui lisent à Gilead. On note alors que la prise de parole dans l'espace politique est punie d'un châtement corporel et même d'une amputation intime

³⁵³ Tristan Garcia. *Nous, op.cit.*, pp. 9-10.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

subie par le personnage féminin, à l'instar de l'ablation du clitoris d'Emily et de la clôture de la bouche des *handmaids* par des anneaux de fer passés dans les lèvres (3.06). L'ablation d'une partie du corps féminin constitue une punition intime pour avoir tenté d'exister comme sujet libre dans Gilead : l'aventure amoureuse d'Emily lui vaut l'excision, tandis que l'enrichissement culturel prôné par Serena, quand bien même il est directement lié aux textes religieux, la mène à la perte d'une partie de son corps. Ces scènes de *The Handmaid's Tale* mettent en lien l'existence politique des femmes dans la série et le statut de leur corps. Elles constituent des exemples littéraux de ce que Camille Froidevaux-Metterie appelle « la bataille de l'intime », qui sous-titre son œuvre³⁵⁵ : l'existence politique féminine ne peut être dissociée du corps féminin et de la façon dont le politique régit l'expérience quotidienne et intime du corps des femmes. En ce sens, l'accès à la parole puni par l'ablation d'un membre, ou par toute forme de violence physique, constitue un exemple privilégié du lien entre intime et politique dans la construction du personnage de série télévisée.

La parole féminine est celle de la négociation : les espaces d'incertitude et d'indécision ouverts par l'accès de femmes à la parole sont autant de nouveaux possibles pour ces dernières. Esthétiquement, l'utilisation de la première personne du pluriel est doublée d'un plan large en contre plongée qui accentue l'importance du groupe des épouses dans le décor, et donc son aspect non négligeable, autant esthétiquement que politiquement. Il en va de même pour Lol dans *This Is England '90*, puisque la jeune femme accède enfin à une parole libératrice en avouant ses crimes à sa famille. Le troisième épisode de la saison (3.03) démontre directement la dimension politique de la parole en réunissant l'ensemble des personnages principaux, que le spectateur a pu suivre dans le film et dans la série, autour de la table du repas. La pièce se transforme en agora où tous sont également conviés à participer à la discussion. Lol y dévoile les crimes commis par son père à son encontre et à celle de Trev, et confesse avoir tué son père. L'aspect cathartique du discours prononcé par Lol se double d'un poids politique : en tant que victime d'inceste, elle se révèle à ceux qu'elle a choisis comme famille. La phratrie accueille son témoignage de manières diverses, à l'instar de Kelly qui remet en cause son témoignage. Pourtant, c'est une nouvelle visibilité que

³⁵⁵ Camille Froidevaux-Metterie. *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime*, *op.cit.*

construisent les révélations faites par la jeune femme : si les personnages subissent des changements narratifs dramatiques après cette scène, la technique sérielle informe toutefois le spectateur de l'aspect inévitable de l'accession à la parole, et du caractère irréversible des liens qui unissent les personnages présents. La séquence s'ouvre sur un plan large en plongée qui réunit les convives autour de la table du déjeuner. Lorsque les révélations sont entamées, Kelly, Woody et Lol se déplacent dans la pièce, les plans sont plus courts et la caméra filme les corps entassés dans le petit espace comme si ceux-ci n'avaient pas de frontière propre, mais s'entremêlaient les uns aux autres comme un corps collectif.

Le cadrage et la technique sérielle sont presque minimalistes³⁵⁶ : la caméra alterne entre les différents côtés de la table, et donc entre les différents points de vue des personnages, tout en restant fixe. Aucun mouvement de caméra ne vient troubler la scène, laissant ainsi agir la voix féminine et consignait l'ensemble des conséquences physiques et psychologiques qui en découlent. La stupeur, l'émoi et la détresse ne sont pas figurés par des gros plans appuyés ou par des plans panoramiques qui détailleraient les expressions de l'ensemble des convives. Au contraire, la caméra se tient presque en retrait pour observer les effets de la parole féminine. Les propos de Lol organisent donc des changements narratifs et spatiaux en même temps qu'ils rétablissent l'égalité de sa parole avec celle des convives attablés. En témoignant de son histoire et de celle de Trev, elle met au jour de nouvelles possibilités pour les personnages féminins. Tandis que le silence prolongé quant aux expériences traumatiques vécues par la jeune femme avait occasionné un retour fantomatique de la figure paternelle au travers de plans qui mettaient en scène l'imaginaire de Lol (*This Is England '88*), la parole confronte Lol aux corps qui restent devant elle.

³⁵⁶ Ce minimalisme esthétique apparent n'est pas synonyme de minimalisme technique, puisque le réalisateur Shane Meadows décrit le plateau de tournage de la scène comme hautement complexe : « The incredibly complex scene in *This is England '90*, where Vicky McClure's Lol confesses to murdering her father round the dining table, was done in one take, using a complex nine camera set up 'You should have seen what that room looked like. Looked like the TARDIS' ». Jade Moore. « The Shane Meadows interview ». *The Beestonian*, 21 juin 2016, document en ligne consulté le 11 août 2020, <https://beestonian.com/2016/06/21/the-shane-meadows-interview/>.

Le refus

Au-delà de la nouvelle visibilité donnée par le langage qui n'est plus du bruit mais un discours construit et porteur de sens, les femmes accèdent à la parole en s'élevant contre les ordres qui leur ont été donnés, ou en refusant verbalement la situation dans laquelle elles se trouvent. Tout comme le geste de rébellion, le « non » de refus s'inscrit comme un évènement verbal dans la trame narrative : s'il ne permet pas directement d'ouvrir de nouveaux possibles, il crée certainement de nouvelles postures féminines puisqu'il permet d'ouvrir un espace d'incertitude, dans lequel les personnages peuvent alors se tenir. Pour Amy, dans « Hang the DJ » (*Black Mirror*, 4.04), dire non c'est s'opposer activement au système totalitaire qui a pris le contrôle de sa vie amoureuse, et qui régit son quotidien. Refuser le partenaire « définitif » qui lui a été assigné équivaut dans la série à faire savoir son mécontentement et son incrédulité face au dispositif oppressant. Vincent Delecroix propose de penser le « non » comme parole déstabilisante et comme ouverture d'un espace d'incertitude :

‘[o]ui’ est l'instrument et le moteur du continu, puisqu'il ne fait qu'affirmer et surtout conformer ce qui est et acquiescer à ce qui est, il prolonge, il proroge – à la fin, même, il bénit. On sait donc à quoi ou vers quoi mène le Oui : au Même [...]. Il dit : Oui, que cela soit, que cela continue. Oui, c'est bien ainsi. Mais dire Non entraîne une irréductible incertitude, un accroc. Du Non, on ne peut exactement anticiper les conséquences : voilà le jeu qu'il introduit dans la mécanique immuable des choses. On ne sait pas ce qui en sort de là, du trouble sans doute, mais ce qui en sort, c'est assurément du futur.³⁵⁷

Le refus pour Amy et Frank s'oppose donc activement à la pérennité et à la stabilité du monde dans lequel ils évoluent tous les deux : c'est ce qui permet à la jeune femme de s'élever contre le destin amoureux programmé qu'on lui propose et donc d'ouvrir un espace d'indécision, qui lui promettrait un avenir avec Frank. Le « non » de Amy passe par la discussion avec Frank, qui les radicalise tous les deux contre l'inévitabilité du monde qui les entoure. Ce « non » apparaît d'autant plus important puisque le refus du système se révèle être un prérequis pour que les deux jeunes gens puissent enfin sortir de ce qui n'était qu'une simulation, et vivre leur relation sans date d'expiration.

³⁵⁷ Vincent Delecroix. *Non ! De l'esprit de révolte*. Paris : Autrement, 2018, p. 37.

La décision de s'opposer aux règles imposées constitue le fondement même du sujet féminin et de la relation. On peut à nouveau citer Vincent Delecroix :

[l]a rupture avec l'environnement social, avec l'ordre et les hiérarchies anciennes dans lesquels l'individu était inclus et à partir desquels il se comprenait lui-même, est un des traits bien connus de l'émergence de la modernité. C'est pourquoi Non est inaugural de cette modernité : la rupture est son concept central, l'introduction d'une discontinuité, la séparation d'un avant, auquel on s'oppose, et d'un après. Elle est donc corrélativement le rejet initial de tous les processus de continuité soutenus par l'assentiment : mémoire, tradition, transmission, reconduction et même stabilité, pérennité, ordre, naturalité.³⁵⁸

Le « non » charge la parole d'une portée politique accrue, qui consiste à rompre avec l'ordre précédemment établi. Les hiérarchies remises en cause sont à la fois celles instituées par les environnements diégétiques (le système totalitaire de Gilead ou l'espace carcéral de *Orange is the New Black* par exemple) et celles repérées par Jacques Rancière, qui tracent au sein de l'espace esthétique des capacités. Ainsi, lorsque Amy s'élève contre le programme de rencontre, elle déstabilise à la fois la hiérarchie du monde qui l'entoure en se rebellant contre un algorithme, mais elle s'établit aussi en tant que sujet à l'écran en s'opposant aux ordres qui lui ont été donnés.

Le refus ouvre un espace de contestation et d'incertitude qui crée du futur pour les personnages féminins et les rend acteurs de leur propre histoire. Pour Amy, le « let's go » final ouvre de nouvelles possibilités. La parole performative fait advenir une nouvelle trame narrative, dans laquelle elle se trouve en dissidence, comme le confirme l'irruption de l'agent de sécurité du restaurant, qui s'avance vers le couple avec un taser. Le temps se fige autour du jeune homme et de la jeune femme, et offre un témoignage formel des nouvelles possibilités mises au jour par l'accession du personnage féminin à la parole. L'ensemble de l'univers diégétique semble suspendu, puis détruit par le refus de la jeune femme et de son compagnon qui la suit. De manière similaire, le refus de la nouvelle Ofglen, à la fin de la première saison de *The Handmaid's Tale* (1.10), « I'm not going to kill Janine », ouvre un espace de dissidence à l'égard des ordres donnés par Aunt Lydia. La séquence du *salvaging* de Janine, qui est condamnée à être lapidée par ses semblables, démontre que le refus peut être un outil de négociation dans la série télévisée. Dans l'épisode, le refus n'est pas entendu, et la

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 39.

servante qui l'émet finit par être frappée et emmenée loin de ses homologues, mais la parole a cependant ouvert de nouveaux possibles : la capacité de remettre en question les ordres donnés et de souligner l'injustice de la situation. Les *handmaids*, qui n'avaient pas le droit à la parole individuelle, se découvrent une nouvelle voix, qui influe sur l'organisation politique de la série puisqu'elle enhardit le groupe entier, mène au geste de rébellion de June et sauve Janine d'une mort certaine. Ce faisant, ces femmes se dotent d'une voix politique qui leur est propre, et qui leur permet d'exprimer le refus de l'ordre établi, et de remettre en question l'ordre totalitaire. On peut avancer ici que le refus, qui mène à l'obtention d'une voix féminine singulière, est ce qui permet à la série de changer en parole le bruit auparavant inaudible des voix de ces personnages, comme l'a théorisé Jacques Rancière. Pour Vincent Delecroix,

[c]ompte tenu du fait que le champ politique est essentiellement un champ de vision (même la parole doit 'apparaître'), un dispositif optique, la manifestation protestataire est en conséquence un processus de création du sujet politique et peut être le premier mode de subjectivation politique.³⁵⁹

La parole apparaît alors dans les séries du corpus dans sa puissance de protestation et de dissidence, tout autant que le geste. Elle ouvre de nouveaux possibles en établissant un espace de négociation : entre l'ordre établi et la volonté individuelle du personnage se crée de l'incertitude. A l'écran, le personnage qui n'avait pas de voix et ne prenait pas part à la façon dont il était gouverné et dont il s'avancait à l'écran gagne une voix qui construit un discours, et apparaît ainsi différemment au spectateur. Selon le philosophe Giorgio Agamben,

[s]i l'on considère la parole comme le moyen de la communication, montrer une parole ne revient pas à disposer d'un plan plus élevé (un métalangage, lui-même incommunicable à l'intérieur du premier niveau) à partir duquel faire de celle-ci un objet de communication, mais à l'exposer, hors de toute transcendance, dans sa propre médialité, dans son propre être-moyen – et c'est là, justement, la tâche la plus difficile.³⁶⁰

L'apparition de la parole, sa monstration par la série, qui en consigne la présence et les effets, comme dans la scène du déjeuner de *This Is England '90*, sont organisées comme une exposition de la médialité du langage. Il est ce qui fait advenir de nouvelles

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 216.

³⁶⁰ Giorgio Agamben. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, *op.cit.*, p. 70.

communautés – celle des épouses de *The Handmaid's Tale* ou celle de la phratrie dans *This Is England* – et qui crée de nouveaux « nous », de nouveaux sujets politiques.

C'est tout le travail de la série télévisée de mener le spectateur sur le chemin de cet accès à la parole, et de son apparition même. Nous avançons que c'est souvent la prise de parole par les personnages féminins plutôt que le contenu de leur discours qui est mis en exergue et souligné par les séries télévisées du corpus. En effet, lorsque June est reçue par les médiateurs canadiens lors des pourparlers pour le retour de Nicole, la fille naturelle de June dont les Waterford désirent obtenir la garde complète (3.06), c'est moins le contenu de la discussion entre la servante et les ambassadeurs qui est souligné que la possibilité, nouvelle, accordée à la jeune femme de parler librement de sa situation et de ses souhaits personnels dans un lieu de pouvoir. C'est d'ailleurs cette possibilité même qui étonne et dérange les époux Waterford, habitués à être les responsables publics de June. En recourant à l'image filmée et en permettant aux personnages féminins de se développer sur un temps long et au travers d'arcs narratifs complexes, la série montre la parole comme moyen sans fin : elle organise l'enregistrement de l'accès à la parole des personnages féminins et consigne celui-ci dans le médium sériel. L'obtention même d'une parole, opposée au bruit décrit par Rancière, offre aux personnages féminins l'opportunité de devenir des sujets politiques indépendants, et de contrôler leurs manières d'être et d'apparaître. Cela crée de nouvelles communautés politiques en permettant aux femmes de s'unir sous le « nous », mais procède aussi d'une démarche de reconquête de l'individualité, grâce notamment au refus ou à la parole de rébellion, de dissidence. Elle est en ce sens aussi forte que le geste puisqu'elle négocie également la condition féminine à l'écran, en ouvrant des espaces d'incertitude et de nouveaux possibles pour ces dernières.

Sauvegarder le nom et le récit personnel

L'élément linguistique le plus important que les personnages féminins doivent reconquérir dans les séries du corpus reste le nom, marqueur ultime d'identité. Dans *Orange is the New Black* comme dans *The Handmaid's Tale*, faire connaître sa véritable identité et son nom revient à instaurer une intimité particulière avec l'autre. Pour June

et l'ensemble des *handmaids* de *The Handmaid's Tale*, communiquer sa véritable identité est un acte de dissidence qui remet en cause les limitations linguistiques imposées par Gilead. La deuxième saison de la série laisse entrevoir une reconquête partielle de leur identité personnelle par les personnages féminins : dans une scène au supermarché et sur l'initiative de June (2.07), les *handmaids* se chuchotent leur nom à l'oreille l'une après l'autre, pour présenter leur vrai visage à celles qui sont devenues leurs camarades. Taylor Maple résume la scène comme suit :

[s]oon, handmaids all over the store are whispering to each other, divulging their real names, and remembering who they were known as before the world went to hell and they became identified by the name of the men who owned them. It's a small gesture, and one that might not cause any immediate change in the position the handmaids find themselves trapped in, but it's a significant one.³⁶¹

L'importance de la réappropriation du prénom et du partage de cette parole fait dissidence à l'écran, non seulement esthétiquement en organisant un mouvement en chaîne qui relie l'ensemble des *handmaids* entre elles, mais également politiquement. Les limitations langagières imposées aux femmes les classent en différentes catégories et déterminent leur nouveau nom en montrant leur appartenance au chef de famille chez qui elles résident. L'utilisation du prénom pré-Gilead, défendu par le nouveau régime, constitue pour les servantes une façon de s'élever contre l'ordre établi et de se réapproprier leur identité. La suppression de l'individualité féminine, grandement entamée grâce au changement de nom, est combattue par la simple prononciation du mot. L'action de partager sa véritable identité avec les autres servantes crée à la fois un sentiment de communauté inédit entre les jeunes femmes, mais change également ce qui n'était qu'un ensemble de voix de contestation individuelles en un murmure collectif audible. La parole partagée devient presque une voix collective qui vient menacer l'ordre établi par les dirigeants de Gilead qui tentaient d'effacer l'identité véritable des *handmaids*. D'abord bruit inaudible et peu compréhensible, le murmure créé par le partage des identités des jeunes femmes est la seule chose qui attire

³⁶¹ Taylor Maple. « The Handmaids' Real Names on 'The Handmaid's Tale' Give Them a Subtle Source of Defiance and Camaraderie ». *Bustle*, 30 mai 2018, document en ligne consulté le 5 août 2019, <https://www.bustle.com/p/the-handmaids-real-names-on-the-handmaids-tale-give-them-a-subtle-source-of-defiance-camaraderie-9224200>.

l'attention des gardes du supermarché et constitue une menace véritable envers l'organisation politique telle qu'instaurée par Gilead.

La parole féminine permet donc aux personnages de se raconter à l'écran et de s'avancer comme des sujets singuliers. L'utilisation des possibilités formelles du médium sériel fait accéder à l'intimité des personnages et ainsi de renverser ou d'outrepasser certaines règles et limitations en vigueur dans les univers diégétiques du corpus. Par la voix off ou de l'écriture, les femmes investissent la puissance de dissidence de la parole et reprennent le contrôle de certains arcs narratifs. Dans *The Handmaid's Tale* et dans le pilote d'*Orange is the New Black*, la voix off opère comme révélateur des pensées intimes des personnages principaux. Les voix intérieures de June et Piper parviennent au spectateur et rééquilibrent les hiérarchies établies à l'écran, qui font parfois d'elles de simples objets de contemplation. Face à l'enfermement des corps dans la prison de Litchfield et à la contrainte corporelle sous le régime de Gilead, la parole semble être une manière de faire entendre sa voix et d'échapper aux limitations physiques et spatiales en vigueur. Dans *Orange is the New Black*, la voix off est accompagnée d'un flashback (1.01), qui ouvre la série et permet à Piper Chapman d'échapper aux murs de la prison dans laquelle elle est incarcérée. L'utilisation de la voix off dans *The Handmaid's Tale*, bien plus systématique, sert de relais au spectateur entre la succession des plans qui suivent l'ensemble des personnages et les pensées du personnage principal. « La voix en tant qu'être, double, ombre de l'image »³⁶² accompagne le récit sériel et oriente la narration, déposant sur les événements sériels un filtre subjectif qui invite le spectateur à appréhender le contenu télévisuel par les yeux des protagonistes. L'utilisation de la voix off est uniquement présente dans les deux séries du corpus qui sont également issues d'une adaptation de récits rédigés à la première personne : l'autobiographie de Piper Kerman et le roman de Margaret Atwood respectivement. Nous citons ici Michel Chion :

[q]uelqu'un qui n'est ni mort ni presque-mort se met à raconter quelque chose et l'action présente s'immobilise ; la voix du narrateur se détache de son corps, et revient en acousmètre hanter les images du passé que ses paroles suscitent. Elle parle depuis un point où le temps s'est pour un temps suspendu. Ce qui

³⁶² Michel Chion. *La voix au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1993 [1982], p. 25.

en fait une 'voix-je', ce n'est pas seulement l'utilisation de la première personne du singulier. C'est surtout une certaine manière de sonner et d'occuper l'espace, une certaine proximité par rapport à l'oreille du spectateur, une certaine façon d'investir celui-ci et d'entraîner son identification.³⁶³

La voix off permet de retranscrire la focalisation interne littéraire en offrant au spectateur les pensées et les impressions des personnages principaux, superposées aux images de la série. La « voix-je » du personnage féminin occupe l'espace et investit chaque recoin de la narration sérielle, comme elle l'a fait auparavant dans l'œuvre filmique, médium auquel s'est intéressé Michel Chion. Nous proposons que la « voix-je » de June, comme celle de Piper, sont des voix qui parlent depuis un temps suspendu mais qui orientent l'identification et la compréhension du spectateur, de manière égale à la focalisation et au cadrage de la caméra³⁶⁴. Le son de la voix des jeunes femmes se superpose aux images et aux actions et en fait ressortir la singularité, en offrant un point de vue personnel de ces femmes qui dirige l'action et entraîne une forme d'identification. Parler et se raconter à la première personne par la « voix-je » engage toujours un style de vie, une forme singulière d'être à l'écran. Les travaux de Marielle Macé permettent de démontrer que

si un style est toujours à interpréter, c'est qu'une forme y risque un sens, engage une 'idée', énonce une certaine pensée : un parti pris, comme disait Ponge, une certaine orientation du fait même de l'existence, une idée de forme qui a pris forme, un genre d'être et un régime d'expérience, un 'possible'.³⁶⁵

On peut ainsi dire que pour les personnages se raconter à l'écran revient à risquer un sens et un mode d'apparition, et donc un style. Le choix des mots, leur superposition avec les images de la série et leur opposition ou leur addition aux arcs narratifs constituent autant de traces de l'individualité singulière des personnages, et offrent un accès privilégié à l'intimité de Piper et de June. Ce style féminin singulier constitue la

³⁶³ *Ibid.*, p. 53.

³⁶⁴ Michel Chion dit en effet de la voix-off qu'elle fait écho à une technique originelle de description : « Depuis la nuit des temps, ce sont les voix qui montrent les images et donnent au monde un ordre des choses, et qui le font vivre et le nomment. La première montreuse d'images est la Mère dont la voix, antérieurement à l'apprentissage (éventuel) des signes écrits, fait que les choses se détachent dans une temporalité vivante et symbolique. Dans la fonction de bonimenteur et de raconteur d'histoires comme dans la voix-off de commentaire, il subsiste toujours quelque chose de cette fonction originelle », *Ibid.*, p.54.

³⁶⁵ Marielle Macé. *Styles. Une critique de nos formes de vie, op.cit.*, pp. 22-23.

solidarité entre une forme de langage et une possibilité formelle : l'accès à la parole dans la voix off est une mise en visibilité de l'individualité singulière des personnages.

La technique sérielle permet également de rétablir un équilibre politique entre les différents personnages : face aux lois édictées par les hommes de Gilead et l'équipe pénitentiaire de Litchfield, June et Piper peuvent faire entendre leur voix et ainsi reprendre le contrôle de leurs manières d'être et d'apparaître à l'écran. L'utilisation de la voix off offre au spectateur un accès privilégié à l'intériorité et à l'intimité des personnages féminins en estampillant les images captées d'un point de vue singulier. La superposition de la voix féminine sur les images révèle en effet ce que les femmes ressentent et traversent et chargent les images d'un sens particulier. Parfois même, la voix off se fait la plateforme d'amplification et de partage d'autres voix oubliées du récit. Dans *The Handmaid's Tale*, la voix de June permet au spectateur d'accéder à celle d'une multitude d'autres femmes, victimes du système totalitaire. Lorsque June récupère un paquet provenant du réseau de résistance de Gilead (1.10), le déplacement temporaire d'une caméra objective à une caméra subjective positionne la caméra dans le sac, exactement à la place du colis clandestin.



Le colis de Mayday récupéré par June, The Handmaid's Tale, (1.10).

C'est donc le paquet mystérieux, composé de témoignages féminins écrits, qui regarde directement le personnage principal. Le changement de placement de la caméra permet au spectateur d'emprunter le regard de ces autres femmes temporairement, tout comme il est amené à le faire dans l'ensemble des autres occurrences d'utilisation de la caméra subjective, qui lui offrent le point de vue de June. Cet effet technique est annonciateur des nouveaux récits qui nous sont offerts

par la voix de June : lorsqu'elle ouvre le paquet et lit les lettres rédigées, c'est par sa parole que nous parviennent les témoignages divers. Les plans superposent en filigrane les lettres écrites sur des papiers de fortune, et le montage audio fait parvenir un récit polyphonique. La voix de June perd temporairement l'aspect hégémonique qu'elle conserve sur le récit pour rendre visibles d'autres récits singuliers et d'autres trajectoires. Par l'intervention de June et par l'entremise de sa voix, ce sont d'autres discours qui sont articulés à l'écran et qui négocient leur visibilité dans le médium sériel. *The Handmaid's Tale* rappelle que si les arcs narratifs se déploient principalement autour du personnage de June, elle n'est qu'un exemple parmi d'autres. Ainsi, la singularité de June est temporairement soulignée, au moment où la technique sérielle met en lumière la multiplicité des autres personnages qui semblent vivre des histoires similaires. June, et ainsi l'ensemble de la série, qui constitue le récit personnel de sa vie, sont proposés comme exemples, au sens où le conçoit Giorgio Agamben :

[u]n concept qui échappe à l'antinomie de l'universel et du particulier nous est depuis toujours familier, c'est l'exemple. Quel que soit le contexte où il fait valoir sa force, l'exemple se caractérise en ce qu'il vaut pour tous les cas du même genre et, en même temps, est inclus parmi eux. Il constitue une singularité parmi les autres, qui peut cependant se substituer à chacune d'elles, il vaut pour toutes.³⁶⁶

Le récit de June et l'utilisation de la voix off pour transmettre son point de vue singuliers ne sont que des exemples, tout comme le récit de Piper n'est qu'un exemple de témoignage d'incarcération : ils s'apparentent à d'autres cas, similaires, tout en s'en détachant localement. Ce que ces deux utilisations de la voix off opèrent est en fait une mise en visibilité d'exemples, créés par les équipes de réalisation et de production des séries, et qui témoignent de trajectoires féminines. Ces trajectoires sont souvent celles de reconquêtes, et offrent des opportunités renouvelées pour les personnages féminins, en tant qu'exemples, d'ouvrir de nouveaux possibles, comme en témoignant ou en articulant du discours là où il n'y avait auparavant que du bruit.

En ce sens, la série télévisée fait émerger des sujets qui servent d'exemples, et qui offrent une fenêtre sur une situation singulière, en permettant au spectateur d'accéder à la subjectivité du personnage. La familiarisation avec le discours féminin

³⁶⁶ Giorgio Agamben. *La Communauté qui vient*. Paris : Seuil, 1990, p. 16.

se fait au travers de personnages, dont les actions particulières ouvrent de nouvelles trajectoires. Il est possible de voir que le langage est une partie essentielle de ce processus d'ouverture démocratique à une visibilité féminine, en tant qu'il est ce qui autorise les personnages féminins à s'avancer dans l'espace public et à se raconter en tant que sujets. Pourtant, au travers de ces exemples, donnés localement par les univers diégétiques des séries du corpus, il est possible de concevoir le médium sériel lui-même comme un langage, comme Bakhtine l'a fait pour l'œuvre littéraire :

[l]iterary language – both spoken and written – although it is unitary not only in its shared, abstract, linguistic markers but also in its forms for conceptualizing these abstract markers, is itself stratified and heteroglot in its aspects as an expressive system, that is, in the forms that carry its meanings.³⁶⁷

A l'instar du médium littéraire, la série télévisée est elle aussi un système qui exprime et fait sens, qui produit un discours et véhicule des idées au travers de techniques spécifiques. Ainsi considérée, on peut dire avec Bakhtine que la série s'organise comme langage et participe d'une conversation, puisqu'elle offre au travers de ses exemples un point de vue sur le monde :

[t]he whole matter consists in the fact that there may be, between 'languages', highly specific dialogic relations; no matter how these languages are conceived, they may all be taken as particular points of view on the world.³⁶⁸

Reconnue comme langage à part entière, la série dialogue avec l'ensemble des autres œuvres comme véhicule d'un point de vue sur le monde. Si les séries du corpus mettent en place une organisation discursive plus démocratique en attribuant une place de choix aux personnages féminins, auparavant réduits à une certaine typologie de rôles, ces mêmes séries s'avancent alors comme point de vue spécifique sur le monde. En ce sens, elles accèdent elles-mêmes au langage en s'instituant comme langage, et en choisissant dans leur matériau même d'intégrer de nouvelles trajectoires féminines.

Après avoir étudié la typologie des contraintes qui pèsent sur les personnages féminins dans le corpus, nous avons dans ce chapitre porté notre attention sur les

³⁶⁷ Mikhaïl Bakhtine. *The Dialogic Imagination : Four Essays*. Austin : University of Texas Press, 1981, p. 286.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 293.

formes d'agentivité des femmes. De nouveaux possibles sont ouverts par les femmes et par la technique sérielle. Certains gestes, intimes ou de rébellion, contreviennent aux règles édictées dans les univers diégétiques. En parallèle, certains champs linguistiques sont reconquis par les femmes, qui s'attachent à reprendre le contrôle de leur présentation à l'écran en faisant entendre leur nom et leur voix. Le refus verbal ou physique des règles qui régissent les univers diégétiques institue les personnages féminins en maîtresses de leurs façons d'exister dans l'espace sériel. Ces reconquêtes sont des événements : elles reconfigurent les possibles féminins, autant dans la narration que dans la manière dont les corps se distinguent à l'écran. Nous avons démontré jusqu'ici que l'environnement diégétique des séries à l'étude se structurait autour d'une vision contrainte du genre. Nous pouvons à présent affirmer que si la série est le lieu d'une acception forcée du genre féminin, elle est également le lieu de la remise en question de ces contraintes.

Les exemples que nous avons étudiés ont également eu pour effet de démontrer l'aspect fluctuant du genre, qui semble être un processus plutôt qu'une image figée, conformément aux idées développées par Judith Butler³⁶⁹. L'intervention féminine reconfigure l'acception de ce qu'est le genre féminin à l'écran et met en échec la vision infra-politique de ce dernier. Pour mieux appréhender l'instabilité et la porosité des catégories de genre, nous allons à présent étudier comment l'intime, par les gestes, les mots, mais aussi les relations, s'institue comme une forme de résistance, voire de dissidence dans le médium sériel.

³⁶⁹ Nous revenons à sa conception du genre comme concept changeant : « woman itself is a term in process, a becoming, a constructing that cannot rightfully be said to originate or to end. As an ongoing discursive practice, it is open to intervention and resignification ». Judith Butler. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, op.cit., p. 33.

CHAPITRE 5

Perturbations : la dissidence par l'intime

Les personnages féminins dans le corpus font l'expérience de limitations spatiales et discursives : leurs déplacements dans certains lieux sont empêchés, et leur capacité à prendre la parole peut être soumise à des règles strictes, souvent édictées par les institutions qui régissent les mondes fictionnels. Pourtant, comme nous l'avons évoqué, le médium sériel est le lieu d'une émancipation narrative et esthétique, c'est-à-dire d'une reconfiguration des possibles développements des personnages. Par l'accès aux gestes, à la parole et à une visibilité accrue autant dans l'espace de l'écran que dans le temps long de la série télévisée, les manières d'apparaître des personnages féminins sont diversifiées. Même si cette diversification entamée reste toute relative, notamment en ce qui concerne la représentation des différentes catégories religieuses, ethniques, générationnelles et sexuelles³⁷⁰, les séries du corpus organisent leurs développements narratifs autour de l'émancipation sociale, professionnelle, politique et sexuelle de certains personnages féminins. Il est primordial d'examiner les groupes

³⁷⁰ Mona Chollet remarque que « la société néglige les désordres créés par l' 'inégalité des rôles esthétiques' entre les femmes et les hommes. Ce qui aboutit à une situation singulière : les seules instances qui les dénoncent parfois sont aussi celles qui produisent et relaient cette pression sur les femmes, car ce sont les seuls lieux où le sujet est légitime et suscite un intérêt ». Mona Chollet. *Beauté fatale. Les Nouveaux Visages d'une aliénation féminine*, *op.cit.*, p. 53. On peut dire que le casting des séries du corpus et de celles produites dans la dernière décennie montre toujours une hégémonie de la femme blanche hétérosexuelle, et un attachement particulier aux personnages jeunes et aux corps athlétiques, bien que le contenu et les arcs narratifs qui structurent ces mêmes séries prônent une idée du féminin bien plus vaste et moins normée que ce qu'elle reflète esthétiquement.

féminins qui se forment dans les univers diégétiques³⁷¹. Dans certains environnements fictionnels hostiles, il est possible de distinguer des pratiques, des objets, des gestes ou des lieux (les toilettes pour femmes, les miroirs, les gestes liés à la corporalité féminine) qui rassemblent les femmes et font exister une forme de féminité collective et partagée, matérialisée par des rituels et des possessions en périphérie des corps. Mona Chollet fait remarquer à ce sujet qu'historiquement,

de génération en génération, les femmes se sont [...] constitué bien malgré elles une culture partagée, officieuse, illégitime. Certains objets de préoccupation leur ont été assignés par l'ordre social ou ont été portés à leur attention par leur condition de dominées. [...] Précisons qu'il s'agit bien d'une culture et qu'il n'y a aucun déterminisme biologique ; c'est-à-dire que de nombreuses femmes n'y adhèrent pas et que de nombreux hommes en partagent certains traits, sans forcément les identifier comme 'féminins'³⁷².

Au-delà de l'impossibilité de fixer une essence du féminin ou des contours caractéristiques qui le déterminent, il est toutefois possible de constater qu'un périmètre intime s'érige autour des femmes. Certains espaces forment en effet des espaces de repli³⁷³, tandis que certaines pratiques répétées, comme celles de l'hygiène corporelle et du soin esthétique, fondent des rituels féminins et regroupent les personnages autour de modes d'être. Ce périmètre est une construction sociale qui ne regroupe pas que des femmes mais un ensemble de personnages sur le spectre du féminin. On peut penser dans le corpus à Sophia Buset d'*Orange is the New Black*, qui n'est pas née biologiquement femme mais s'identifie en tant que telle. Concernant des œuvres plus récentes, il est possible de penser à la série *Pose* (FX, depuis 2018), dans laquelle l'ensemble des personnages qui fréquentent les *ballrooms* se réunissent autour de préoccupations, de pratiques esthétiques et d'objets traditionnellement féminins

³⁷¹ Nous utilisons dans ce chapitre l'idée d'une collectivité exclusivement féminine, que nous différencions de l'idée de communauté, non-générée, à laquelle nous ferons appel dans les chapitres suivants. Ces deux idées ne sont pas mutuellement exclusives mais elles ne recouvrent pas les mêmes réalités : afin de comprendre comment les personnages évoluent dans les séries télévisées, nous nous attachons tout d'abord à comprendre comment les personnages féminins évoluent les uns avec les autres.

³⁷² *Ibid.*, pp. 56-57.

³⁷³ Nous utilisons le terme « repli » non pas au sens fort d'un repli communautaire, mais afin de désigner un processus de retrait volontaire ou forcée dans des espaces de sociabilité (la cuisine, les espaces de non-mixité du corpus) ou intimes (les toilettes, les douches) qui regroupent uniquement les personnages féminins.

(robes, perruques, maquillage), qu'ils soient transgenres (Angel, Blanca) ou acteurs de la communauté LGBT (Ricky, Pray Tell).

Tous ces exemples ont pour point commun de suggérer une impossible essentialisation du féminin. Ce dernier se caractérise dans les séries télévisées par son aspect hors-norme et hors-limite, au sens où l'a théorisé Gérard Wajcman³⁷⁴.

Pourtant, les séries du corpus insistent sur la présence d'une communauté de femmes, et même sur une coopération et une entente exclusivement féminines. *Top of the Lake* en est l'exemple le plus frappant puisque la communauté de *Paradise*, fondée par la mystérieuse GJ (Holly Hunter), vit en quasi-autarcie en dehors de *Laketop*, ville dont la violence sexiste est particulièrement développée. Les femmes de *Paradise*, comme celles de la prison de Litchfield, semblent partager des espaces collectifs mais également des pratiques communes, qui fondent un groupe exclusivement féminin. Au-delà de la simple existence narrative de ces pratiques et de ces communautés de personnages féminins, l'organisation esthétique de la série souligne l'existence d'une intimité collective féminine. Elle lie les corps entre eux et met en exergue la force esthétique et politique du groupe. C'est notamment le cas de *The Handmaid's Tale* (particulièrement dans les saisons 1 et 3), qui souligne narrativement et esthétiquement l'importance d'une coopération entre les personnages. L'existence d'un périmètre intime qui inclut l'ensemble des personnages féminins permet à ces derniers de faire dissidence vis-à-vis de l'ordre politique établi des univers diégétiques : les épisodes qui clôturent la première et la troisième saisons de *The Handmaid's Tale* insistent sur l'importance du groupe féminin dans la résistance à l'oppression sociale et politique genrée. C'est bien parce que l'ensemble des *handmaids* refuse de mettre à mort Janine que l'ordre est contesté (1.10). D'autre part, les *Marthas* et les *handmaids* réussissent à faire s'échapper des dizaines de femmes et de jeunes pupilles de Gilead (3.13) car elles partagent la même préoccupation pour l'avenir de leurs enfants et s'unissent.

³⁷⁴ Nous reprenons son idée évoquée plus tôt : « Ce n'est pas exactement que l'espace féminin supposerait qu'il n'y aurait pas de limite, c'est plutôt qu'on ne sait plus trop où elles sont. Ce qui limite et régule les hommes n'opère en tout cas pas à plein pour les femmes. Ce sont des êtres hors limite, hors norme, hors cadre, en un sens hors la loi, irrégulés, voire déréglés ». Gérard Wajcman. *Les Séries, le monde, la crise, les femmes, op.cit.*, p. 102.

Si l'organisation spatiale de la forme esthétique est sollicitée pour appuyer les dynamiques de reconquête ou d'émancipation des personnages féminins, ou même pour s'en faire le seul symbole et ainsi remettre en question un partage du sensible, l'image et la technique sérielles permettent également d'inclure des personnages autres que des femmes dans ces postures et ces espaces de dissidence. Le geste, le regard, sont autant d'espaces d'intentionnalité ouverts par la relation intime qui rendent possible une dissidence à l'égard de l'ordinaire, pour reprendre les propos de François Jullien³⁷⁵. Cette dissidence met au jour certaines zones de perméabilité entre masculin et féminin en incluant des personnages masculins dans certains espaces féminins ou à certaines pratiques majoritairement féminines. Nous tenterons ici de démontrer que la présence de liens intimes et de procédés techniques qui les traduisent à l'écran fondent autant de possibilités de faire dissidence dans les univers diégétiques. Les relations intimes entre les personnages, ainsi que l'établissement d'espaces d'intentionnalité entre ces derniers, sont chargés d'une puissance de dissidence à l'égard du commun. Il convient alors de se demander en quoi l'intime permet aux personnages féminins de s'élever contre l'ordre politique figé au sein des diégèses qui découpe des capacités et des incapacités, mais également dans quelle mesure les relations intimes entre les personnages offrent l'opportunité de déconstruire les catégories de genre.

Dans la première saison de *The Handmaid's Tale*, June s'oppose à la marchandisation de son corps et à la réduction de celui-ci à un support de procréation en entamant une relation intime et amoureuse avec Nick. La jeune femme réinvestit son propre désir en nouant un lien sexuel et émotionnel avec le chauffeur des Waterford. Cette relation intime permet au personnage principal de contrer activement à la politique de Gilead en matière de procréation. De même, dans *This Is England '86* et *'90*, l'interchangeabilité des rôles genrés ou familiaux dans le groupe que

³⁷⁵ François Jullien déclare à ce sujet : « être intime, c'est partager un même espace intérieur – espace d'intentionnalité : de pensée, de rêve, de sentiment – sans qu'on se demande plus à qui ceux-ci appartiennent. On y évolue comme à partir d'un fonds commun que chacun des deux ravive, par une phrase, un geste, un regard, comme dans le train des exilés, mais sans se l'approprier – sans même y songer ». François Jullien. *De l'intime. Loin du bruyant Amour, op.cit.*, p. 27. Nous entendons l'expression « espace d'intentionnalité » comme la dynamique qui préside à la création d'une relation intime entre deux personnages.

suit Shane Meadows offre un témoignage visuel de l'obsolescence des catégories de genre à l'aune desquelles se mesurent les autres personnages de la série. Nous nous intéresserons tout d'abord à ce qui fonde des groupes féminins, des entités collectives, et notamment la façon dont la corporalité constitue un centre d'intérêt commun aux femmes. Ceci nous amènera dans un second temps à envisager l'espace de l'écran comme le lieu d'une porosité des postures genrées. Ces réflexions nous offrent l'opportunité de réfléchir à l'importance du lien, du geste ou de l'espace intime à l'écran tout en soulignant son potentiel de dissidence et sa force politique de questionnement des catégories genrées.

A. Rituels féminins

Il semble que le féminin soit bien plus qu'un donné biologique à l'écran, et qu'il ne puisse être essentialisé, ou circonscrit dans des postures, des gestes ou des techniques. En ce sens, le féminin n'est pas fixe et s'établit comme un concept fabriqué par le champ culturel. Cette construction culturelle protéiforme se traduit à l'écran par une variété renouvelée de personnages féminins, qui se rassemblent autour de rituels, de pratiques et d'objets en périphérie du corps. Le territoire privé qui entoure les femmes tisse parfois des arcs narratifs singuliers dans les séries à l'étude. La mise en visibilité du féminin au travers d'actions partagées, retransmises au spectateur grâce à des techniques filmiques spécifiques comme le plan large de corps entrelacés ou agglomérés, aboutit à l'établissement d'une identité féminine collective dans le médium. Le plus souvent, c'est en réinvestissant les contraintes spatiales et comportementales qui leur ont été imposées (chorégraphies, tenues vestimentaires) que les personnages créent des communautés féminines. Les outils de l'oppression des personnages féminins constituent alors le socle de leur coopération.

June le laisse déjà entendre dans *The Handmaid's Tale* : « They should never have given us uniforms if they didn't want us to be an army » (1.10). Ainsi, les objets et les rituels peuvent être compris comme des manières visuelles de se raconter en tant que sujet, manières qui sont partagées par les personnages féminins dans la série. Voguant toujours entre repli forcé et rassemblement consenti, la communauté féminine qui se forge en périphérie des corps peut être vue comme le produit d'environnements diégétiques oppressants ou contraignants. Pour rendre compte de ce processus à l'échelle historique, Mona Chollet déclare que

l'absence des perspectives de tous ordres, la dureté des relations sociales provoquent un repli des femmes sur les domaines qui leur ont toujours été réservés et qui, jugés étouffants il n'y a pas si longtemps, leur apparaissent désormais comme des abris préservés, intimes, rassurants, parés de tous les attraits. L'espace et les valeurs domestiques (vocation maternelle, cuisine, pâtisserie, couture, tricot) font l'objet d'un réinvestissement massif, de même que les compétences esthétiques : mode, beauté, maquillage, décoration...³⁷⁶

³⁷⁶ Mona Chollet. *Beauté fatale. Les Nouveaux Visages d'une aliénation féminine*, op.cit., p. 29.

Il semble que la forme sérielle reprenne cette organisation paradoxale au sein des récits qu'elle déploie, traduisant alors à l'écran une certaine ambivalence de la représentation du féminin. Ce fait est repérable dans les séries du corpus où les personnages féminins, à défaut de partager des traits psychologiques ou physiques communs, se retrouvent autour d'objets qui constituent une matérialité du féminin. Pour autant, il serait incorrect de dire que ce repli intime entre les personnages féminins découle simplement d'une volonté individuelle ou collective des femmes. Comme le souligne Clémentine Vidal-Naquet dans son introduction à un volume de *Sensibilités* intitulé « Les paradoxes de l'intime », l'intime n'est plus dans nos sociétés un simple abri, mais il le devient car les conditions et les modes de vie sont menacés, voire hostiles pour les personnages féminins. Elle attire l'attention du lecteur sur le fait que :

l'intime relève avant tout d'un acte social, en cela qu'il est le fruit d'une volonté de dévoiler ou de soustraire. Or, dans ce que l'on croit devoir retrancher ou dans ce que l'on imagine être autorisé à livrer, c'est bien de la société qui se donne à lire. Les lisières changeantes, les couches successives ou les extensives profondeurs qui, en fonction des époques ou selon les territoires, ont pu caractériser l'intime, informent sur ce qui compose les relations sociales, sur ce qui structure les rapports entre les individus et le politique, sur ce qui crée la distance entre les hommes ou les rapproche.³⁷⁷

Partant, l'intime est à la fois ce qui caractérise les conditions de vie des personnages féminins et leurs modes d'apparition à l'écran, mais ces éléments doivent toujours bénéficier d'un éclairage politique et esthétique qui permette de les contextualiser.

Pour compléter les propos de Mona Chollet, nous dirons que les abris intimes construits et partagés par les femmes disent autant de ce qu'est le féminin que des cadres au sein desquels ces femmes évoluent.

Expansion du territoire intime

Ces pratiques collectives du féminin se forment la plupart du temps en réaction à des environnements diégétiques oppressants, comme dans la prison de Litchfield (*Orange is the New Black*), dont le milieu carcéral hautement divisé empiète largement sur la liberté des détenues. En retour, elles tissent des liens en créant ou en échangeant

³⁷⁷ Clémentine Vidal-Naquet. « Habité, l'intime ? ». Arlette Farge, Clémentine Vidal-Naquet (dirs.). *Sensibilités*. « Les paradoxes de l'intime », N°6, 2019, pp. 7-10, p. 8.

des objets et des pratiques qui leur permettent de mieux supporter la vie en prison. Le pilote de la série décrit de manière comique comment les femmes maintiennent une forme de confort et de soin de l'apparence en détournant les objets du quotidien pour leur trouver une seconde utilité : Piper se fait par exemple expliquer comment transformer des serviettes hygiéniques en claquettes pour la douche (1.01). On remarque que les objets ou les pratiques qui forment le socle de cette féminité collective, à laquelle toutes ont part si elles le désirent, forment à l'écran un style féminin :

[u]n style n'est pas une chose, ou une personne, mais la manière caractéristique de cette chose, la façon singulière de s'élancer, qui l'excède : c'est l'individuel (le 'tel') qui s'ouvre au partage, au commun, et donc aussi à l'expropriation ; la forme, réitérée et durable, y devient *modus* – genre d'être qui peut se transposer d'occurrence en occurrence, d'objet en objet, impropre infiniment appropriable et jamais tout à fait approprié.³⁷⁸

Marielle Macé conçoit le style non pas comme un archétype de personne ou de comportement mais bien comme une somme de caractéristiques matérielles ou pratiques qui constituent une façon d'être. Nous avançons que si les manières d'être des femmes ne peuvent être soumises ni à une généralisation, ni à une circonscription exacte, du fait de leur multiplicité et de leur porosité, il est néanmoins possible de déceler des éléments qui caractérisent les personnages féminins dans les séries. Ces manières, que Macé dit transposables, peuvent être reprises par l'ensemble des personnages des séries du corpus. Elles prennent leur source dans la façon particulière qu'ont les personnages féminins de vivre leur corps et d'en prendre soin.

L'éventualité d'un style féminin, construit principalement autour de considérations matérielles et logistiques, semble de prime abord souscrire aux théories différentialistes, qui proposent que la singularité féminine émane d'une spécificité biologique et physique des femmes. Pourtant, Simone de Beauvoir repère déjà cette singularité féminine sans la lier activement à une acception différentialiste, comme le met en lumière Françoise Collin :

[e]lle souligne [...] que la différence des sexes marquera toujours le monde de son empreinte. Quand viendra le moment où la différence sexuelle ne sera

³⁷⁸ Marielle Macé. *Styles. Critique de nos formes de vie, op.cit.*, p. 23.

plus hiérarchique, où elle ne produira plus d'inégalités : il demeurera toujours entre l'homme et la femme certaines différences. Ses rapports à son corps, au corps mâle, à l'enfant, ne seront jamais identiques à ceux que l'homme soutient avec son corps, avec le corps féminin, et avec l'enfant.³⁷⁹

C'est justement dans le rapport au corps que se forge le style féminin collectif, qui définit des façons communes de vivre son corps et l'éventuel lien à la maternité et à la sexualité. Cette différence avec le masculin s'organise principalement dans l'espace intime des femmes : celui de leur corps ou de sa périphérie directe. Dans *Mad Men* par exemple, rien ne semble a priori unir Helen, Betty et Francine, si ce ne sont les conditions pratiques de leur vie et l'enfermement spatial qu'elles subissent. Pourtant, dès l'épisode *Le Mariage de Figaro* (1.03), les trois femmes se retrouvent dans la cuisine de Betty et échangent sur leur expérience du couple et les conditions matérielles de leur vie quotidienne. Le repli dans l'espace de la cuisine, déjà souligné en amont comme le fruit d'une division géographique genrée, invite les jeunes femmes à échanger sur les conditions matérielles et physiques qui font leur expérience quotidienne. La caméra réunit les personnages dans des plans longs et moyens qui les unissent formellement au sein d'une même condition partagée. Les trois femmes font l'expérience similaire du statut de femme au foyer, bien que leurs situations familiales soient différentes. Cette expérience intime est précieuse selon Michaël Foessel, car toujours sujette à une confiscation :

[l']intime est indissociable d'une fragilité qui le met en péril. La possibilité d'entretenir des relations, de fonder des liens ou de forger des expériences, à l'abri du jugement social n'est jamais acquise, elle résulte plutôt d'une conquête qui rencontre des obstacles.³⁸⁰

La possibilité de l'intime reste toujours un droit à conquérir : dans les séries du corpus, nombreux sont les obstacles et les contraintes qui empêchent l'établissement de relations ou de périmètres intimes. Dans « 15 Million Merits » par exemple (*Black Mirror*, 1.02), les relations intimes, amicales ou amoureuses, sont empêchées par la géographie et les règles de l'espace fictionnel, qui n'envisagent les personnages que comme des consommateurs et des spectateurs. L'élaboration de pratiques communes, l'entretien d'espaces et d'objets réservés au féminin se font les ressorts d'une certaine

³⁷⁹ Françoise Collin. *Le Différend des sexes*, op.cit., p. 46.

³⁸⁰ Michaël Foessel. « Partager l'intime ». Arlette Farge, Clémentine Vidal-Naquet (dirs.). *Sensibilités*. « Les paradoxes de l'intime », N°6, 2019, pp. 12-19, p. 12.

forme de communauté. Les objets en périphérie du corps notamment augmentent l'espace occupé simplement par les corps en les intégrant directement à une définition pratique et matérielle du féminin. Alain Ehrenberg témoigne de ce statut émancipateur de l'objet :

pour les classes populaires, la possession personnelle d'objets a servi de support à l'espace naissant de l'individualité en privé et de moyen pour enrichir une esthétique toute nouvelle de l'existence, sortant du folklore et de la culture populaire traditionnelle. [...] L'augmentation physique de l'espace, les progrès de l'équipement ménager [...], puis l'arrivée de la télévision donnent une attraction nouvelle à l'espace privé et favorisent le réaménagement des relations en développant une sociabilité familiale neuve. L'espace fut un support pour accroître les territoires de l'intimité dans les classes populaires.³⁸¹

Au sein de ce réaménagement de l'espace privé et des relations qui se développent au sein de cet espace, Ehrenberg note la naissance de nouveaux espaces intimes dont les classes aisées ne détiennent alors plus le monopole. Il est possible de remarquer dans les séries du corpus que même, et surtout, dans le dénuement, les femmes défendent et cherchent à conserver la possession d'un espace intime et d'objets qui viennent peupler cette intimité. Dans *The Handmaid's Tale*, la conservation de certains objets ou espaces qui augmentent le périmètre intime des personnages joue un rôle prépondérant : les deux premières saisons insistent sur l'espace intime en présentant la chambre, la salle de bains, mais surtout le placard et la maison dans laquelle Offred trouve refuge (pour donner naissance à sa deuxième fille), comme des espaces qui permettent à la jeune femme de survivre et de se définir. L'épisode *Jezebels* (1.08) montre l'attachement de Serena Joy puis de June à une boîte à musique offerte par

³⁸¹ Alain Ehrenberg. *L'Individu incertain, op.cit.*, p. 85.

cette première, qui vient s'ajouter aux maigres possessions de la *handmaid*³⁸². Ainsi, si les objets sont le reflet d'un dénuement féminin, ils participent toutefois de l'élargissement de l'espace physique des femmes, et déploie ou symbolise leur présence à l'écran en dehors de l'espace propre de leur corps. Certains objets accroissent le périmètre intime des personnages au moment même où il leur permet d'accéder à une nouvelle visibilité. La marchandisation des fluides corporels féminins dans *Orange is the New Black* en est l'exemple le plus représentatif. A la fin de la troisième saison, Piper Chapman décide de développer un commerce de sous-vêtements usagés à destination d'hommes ou de femmes qui en font la demande sur *Craigslist*. Grâce au travail de confection développé dans la prison, elle récupère des chutes de tissu pour faire ses propres culottes, puis son frère lui permet d'accéder au marché des consommateurs sur Internet à l'extérieur de l'établissement carcéral. Cette pratique lui permet à la fois de gagner de l'argent mais également de tirer parti de sa position pour employer plusieurs autres détenues, afin d'augmenter son rendement.



³⁸² Victoria McNally note toutefois que cet objet est le reflet même de la condition de June et qu'il agit plus comme une métaphore de la situation de la jeune femme que comme un réel cadeau dans la série : « There is, of course, potent symbolism just in the idea of Offred being given such a gift. As she says in the voiceover at the end of the episode, It's 'the perfect gift, a girl trapped in a box. She only dances when someone else opens the lid, when someone else winds her up' — thus mirroring Offred's experiences as a handmaid, who is not permitted to make her own decisions and must entertain her commander even when it endangers her. But the song that the music box is playing comes with its own noteworthy meaning, too: it's the 'Swan Theme,' sometimes also called 'Song Of The Swans,' from Tchaikovsky's *Swan Lake* ». Victoria McNally. « The Song Offred's Music Box Plays In 'The Handmaid's Tale' Sends a Haunting Message ». *Bustle*, 2 juin 2017, consulté le 11 octobre 2019, <https://www.bustle.com/p/the-song-offreds-music-box-plays-in-the-handmaids-tale-sends-a-haunting-message-61731>.

Marisol montre les sous-vêtements fournis par Piper à ses collègues, Orange is the New Black, (3.10).

Le récit du commerce des sous-vêtements, qui s'étire sur deux saisons de la série, met en exergue plusieurs voies d'émancipation pour les détenues de Litchfield. Tout d'abord, certaines femmes se retrouvent en mesure de tirer parti de leur corporalité et des désirs de personnes hors de la prison pour obtenir un emploi, bien qu'illégal, et un revenu fixe. A la tête de cette opération, Piper Chapman se retrouve propulsée de détenue apeurée à gestionnaire d'un commerce clandestin. Les sous-vêtements réglementaires délivrés par l'établissement carcéral sont alors troqués contre de la lingerie fine, qui vient briser l'austérité des uniformes identiques. En étendant le périmètre intime grâce à la lingerie de contrebande, Piper permet aux détenues de révéler un potentiel érotique et de mettre en avant leur corporalité et leur féminité. C'est donc une nouvelle visibilité qui est offerte par le biais des nouveaux sous-vêtements : l'élaboration du personnage de caïd de Piper transforme son poids politique et social dans la prison en même temps qu'il souligne un développement narratif pour la protagoniste. En tirant parti de leur féminité, les détenues négocient leurs façons d'apparaître à l'écran, que ce soit pour révéler leur potentiel héroïque, comme Piper, ou leur potentiel érotique, comme Marisol ou Big Boo.

Pourtant, l'objet intime ne fait pas qu'ajouter au territoire intime, il en abaisse également les barrières afin de s'offrir comme terrain de partage entre les détenues. Il est significatif que dans la troisième saison, Marisol s'assoie à la table des autres détenues employées par Piper en leur annonçant « I'm one of you », montrant dans le même temps le sous-vêtement qu'elle porte (3.10). Dans ses recherches sur l'intime, François Jullien note que

[c]'est bien là ce que révèle la singularité de l'intime : [...] 'Soi' est toujours déjà imbibé du monde, en compromis avec autrui ; et c'est donc seulement en rompant avec cet autrui (anonyme) par accès à de l'Autre (singulier) qu'on peut laisser venir, de ce plus dedans de soi que son Dehors fait ainsi émerger, la langue de l'intimité.³⁸³

La coopération des femmes pour la réussite du commerce de sous-vêtements met en avant l'intime comme lieu du commun. En effet, la collaboration de plusieurs personnages féminins issus de castes pénitentiaires différentes – Litchfield étant,

³⁸³ François Jullien. *De l'intime. Loin du bruyant Amour, op.cit.*, p. 145.

comme la plupart des institutions carcérales des Etats-Unis, organisée selon des divisions ethniques – constitue un groupe presque hétéroclite et incongru dans la prison. Ces femmes se retrouvent autour d'une activité intime commune, qui leur permet de dépasser les divisions de groupes établies, et donc de former une nouvelle communauté. Bien que la coopération soit de courte durée (certaines femmes démissionnent dès le quatrième épisode de la saison 4), elle permet toutefois de réunir les femmes autour d'un intérêt commun qui implique une partie intime de leur vie. En ce sens, la barrière du soi est dépassée, abolie afin de mettre fin à l'anonymat des détenues, et de les réunir pour un projet commun. Le sous-vêtement établit entre ces prisonnières une forme de connivence, un rituel singulier qui les lie intimement.

Il faut alors revenir aux considérations initiales : c'est de l'environnement diégétique hostile que les femmes tirent parti, aménageant au sein même de leurs conditions contraignantes des périmètres de réappropriation. Les objets intimes deviennent les occurrences d'un *modus*, au sens donné par Marielle Macé, c'est-à-dire un phrasé du vivre expropriable et partageable par l'ensemble des personnages féminins. Pour l'essayiste,

[à] chaque idée de ce qu'est le style (le fait même du style) peuvent en effet s'ouvrir ou se fermer une éthique et une politique : une idée des sujets, une idée de communauté, une idée de la façon dont les sujets savent ou ne savent pas plier au dehors d'eux-mêmes, dans les images et les gestes dont ils se rendent capables. [...] On entre avec ces mots dans une arène commune, et c'est un seul problème, celui des enjeux ontologiques, éthiques, sociaux, du 'comment', qui s'ouvre avec eux.³⁸⁴

Le périmètre intime des personnages, les objets dont ils se chargent, les pratiques qu'ils instaurent ou qu'ils conservent sont en ce sens toujours une arène de valeurs, si l'on suit la réflexion de Marielle Macé. Il apparaît que les séries du corpus jouent sur le potentiel éthique et politique des objets et des rituels qui leur sont associés, en investissant les personnages et l'espace de l'écran de pratiques collectives. Les plans se rapprochent des figures féminines afin de souligner la nouvelle proximité qui les lie. Les tables de repas ne sont plus filmées en plongée pour insister sur la séparation entre les différents groupes ethniques, mais plutôt à hauteur de regard, comme si les spectateurs étaient invités à la table des négociations. Ce changement d'angle marque

³⁸⁴ Marielle Macé. *Styles. Une critique de nos formes de vie*, op.cit., pp. 35-36.

également un changement de regard porté par la caméra sur les situations : délaissant la posture surplombante qui retranscrit l'organisation générale des détenues, la caméra se place au niveau des personnages et tente d'en capter les nouvelles trajectoires. Ce changement perceptible dans la manière de filmer les protagonistes reflète une nouvelle attention éthique, qui se déplace du plan général au cas particulier. Alain Badiou définit l'éthique justement comme cette étude des singularités :

[t]oute humanité s'enracine dans l'identification en pensée de situations singulières. Il n'y a pas d'éthique en général. Il n'y a – éventuellement – qu'éthique de processus par lesquels on traite les possibles d'une situation.³⁸⁵

L'expansion du territoire intime par les sous-vêtements dans la série fonde une nouvelle collectivité de femmes, un groupe inédit qui s'articule autour de l'activité illégale. Bien que cette trame narrative soit écourtée relativement vite, elle nous aide néanmoins à souligner que la création de communautés féminines dans la série donne lieu à un changement éthique et esthétique dans la représentation des femmes.

Dans les objets ou les pratiques collectives se découpent en palimpseste des potentiels politiques et éthiques des personnages féminins. Le vêtement peut parfois être le vecteur d'une réappropriation féminine. Malcolm Barnard indique que le souci vestimentaire a été attribué historiquement aux femmes mais que cette caractéristique est le fruit de traditions obsolètes :

[t]he creation and maintenance of a look, or an appearance, becomes something like a defining feature of femininity. This may be a part of the sense behind the popular or traditional belief that fashion and clothing are somehow especially or properly the concern of women rather than of men. The gender identity of women, then, may be said to be constructed, signaled and reproduced by means of fashion and clothing insofar as women wear the sorts of things that a society deems appropriate for them.³⁸⁶

L'acception traditionnelle du féminin intègre donc le vêtement et la présentation physique des personnages féminins comme des traits caractéristiques du genre. Pourtant, comme nous l'avons vu, June (*The Handmaid's Tale*) découvre dès la fin de première saison le pouvoir paradoxal des uniformes qui sont imposés aux *handmaids* (1.10), témoignage visuel de leur oppression et de leur appartenance à une caste

³⁸⁵ Alain Badiou. *L'Éthique. Essai sur la conscience du mal*, *op.cit.*, p. 38.

³⁸⁶ Malcolm Barnard. *Fashion As Communication*, *op.cit.*, p. 121.

méprisée, mais également étendard d'une communauté qui se soude au fur et à mesure des trois saisons, pour aboutir à une mission héroïque de sauvetage à la fin de la troisième saison (3.13)³⁸⁷. On remarque alors que les mécanismes de contrainte du féminin sont localement le socle de nouvelles formes de collaboration féminine à l'écran. La réappropriation des costumes des servantes marque cet affrontement des valeurs accordées aux objets en périphérie des corps, qui constituent une arène sociale et politique. Tandis que la société de Gilead les charge d'une valeur essentialisante qui réduit les corps à des moyens de procréer, ils constituent pour les jeunes femmes le signe distinctif d'un statut et d'un sort commun, qu'elles tentent tant bien que mal de faire évoluer. L'objet, exemple ou symbole local d'un style, peut se charger de valeurs éthiques et politiques contradictoires. Si l'on s'intéresse de nouveau aux uniformes, on peut dire que le vêtement se veut le symbole esthétique d'une infériorité politique autant qu'il se trouve être la preuve indéniable de l'existence d'une communauté de condition des *handmaids*.

Cette cohabitation de valeurs politiques contradictoires dans les objets, les gestes et les postures que les femmes possèdent en commun n'a pas échappé aux lecteurs et lectrices du roman d'Atwood, ni aux spectateurs et spectatrices de la série³⁸⁸. La double utilisation, et donc l'arène des valeurs contenue dans l'utilisation d'un seul et même objet, ici le vêtement, requièrent pour Atwood une attention particulière. Les femmes l'utilisent comme le symbole d'une infériorisation, mais elles le font au sein de mouvements de désobéissance civile qui le transforment en un étendard de dénonciation politique. Atwood souligne dans son article l'inévitabilité d'une cohabitation des sens donnés aux objets et aux gestes qui forment le périmètre intime des personnages féminins. Nous dirons ici, et pour répondre à la question que la romancière pose dans son article, que le roman comme la série sont des contenus de

³⁸⁷ Cet aspect identitaire fort du vêtement est étudié par Barnard via l'étymologie du mot « fashion » : « Even the etymology of the word 'fashion' should warn against these views and temptations. It was noted above in chapter one that the word 'fashion' is related to the Latin word *factio*, from which the modern word 'faction' derives. 'Faction' has an obviously political sense; it already refers to conflict between groups and to the possession and exercise of power by different groups. It may even have connotations of an avant-garde, a radical sub-cultural group who do not necessarily agree with the larger or mainstream culture and who struggle against it », *Ibid.*, p. 40.

³⁸⁸ Voir *supra*, p. 12.

divertissement qui ne peuvent se départir d'une valeur politique qui leur est intrinsèque. La série fait toutefois un pas de plus que le roman vers l'esthétisation de l'émancipation féminine, qui passe par l'établissement d'une communauté de gestes et de pratiques ou d'objets partagés entre les personnages féminins. En effet, l'adaptation sérielle du roman appuie au cours des trois saisons sur la force politique des objets en périphérie des corps. Au contraire, ou finalement en parallèle de ce qui était annoncé par Mona Chollet, les espaces de repli du féminin et la réactivation de certains rituels permettent de faire advenir une nouvelle forme de démocratie dans les séries. L'espace de l'écran, par l'utilisation des objets comme l'uniforme, les *wings*, à l'instar des tenues carcérales dans *Orange is the New Black*, crée de fait une égalité entre les personnages féminins. L'imposition de ces vêtements ou de ces accessoires dans le périmètre intime des femmes est peut-être forcée mais elle met l'ensemble des personnages concernés sur un pied d'égalité esthétique.

Le corps collectif

Même si les costumes de *The Handmaid's Tale* organisent des castes esthétiques, et donc sociales et politiques dans la diégèse, ils sont la condition première d'une coopération entre les personnages féminins. Puisque toutes sont frappées du statut infra-politique, les servantes se liguent pour combattre l'ordre établi, comme la première et la troisième saisons le démontrent. En anonymisant les corps dans les uniformes, la série, plus que le roman, donne la vision d'un corps collectif massif au sein duquel il n'est parfois plus possible de distinguer de forme individuelle.





La première mise à mort, The Handmaid's Tale, (1.01).



Le groupe des handmaids sous la pluie, The Handmaid's Tale, (2.01).

La force individuelle est troquée dans l'assemblée démocratique des *handmaids* contre un pouvoir collectif. Les nombreux plans en *bird's eye view* montrent les corps des servantes qui s'agglomèrent les uns aux autres, forme de vie collective dont la puissance ne peut être ignorée. Certains de ces plans s'apparentent même à des vues microscopiques : on observe des cellules d'un même organisme évoluer les unes avec les autres. C'est la puissance collective qui met à mort les condamnés sur les ordres d'Aunt Lydia, qui procède aux cérémonies funéraires et à celles des accouchements, mais c'est également le groupe féminin qui ouvre temporairement les frontières de Gilead dans la saison 3 pour permettre à certains de ses membres de s'échapper du régime théocratique.

La forme sérielle amène tout comme le roman une possibilité politique nouvelle par la formation d'une communauté féminine, mais elle en saisit le déploiement esthétique d'une manière plus saillante, en faisant tomber les barrières

intimes des corps individuels, pour faire s'avancer à l'écran l'image d'un corps féminin collectif. Il est intéressant de noter que ce processus esthétique d'agrégation des corps féminins et d'abaissement des frontières physiques des corps se retrouve également dans les autres séries du corpus, que ce soit dans la quatrième saison d'*Orange is the New Black* lorsque les détenues s'opposent au pouvoir des gardes pénitentiaires et pleurent la mort de Pousse Washington, ou dans l'épisode d'ouverture de *This Is England '86*, qui donne à voir les corps féminins entremêlés. Les formes des corps s'emmêlent les unes aux autres dans une lumière qui provient du côté gauche de l'écran, et qui tombe en soulignant la blancheur des corps, rendant à certains endroits difficile la tâche de distinguer la fin d'un corps et le début d'un autre.



Les détenues de Litchfield devant le corps de Pousse Washington, Orange is the New Black, (4.12).



Les personnages féminins endormis, This Is England '86, (1.01).

La récurrence des plans en plongée extrême semble être une caractéristique formelle déterminante dans la mise en visibilité de la présence et du nombre des corps féminins.

La technique sérielle souligne la saturation des espaces par les corps féminins, qui semblent ne faire qu'un et excéder les bords du cadre. L'utilisation d'une intimité corporelle collective ou de rituels qui fondent une communauté, un style féminin, se retrouve dans la plupart des séries du corpus pour amplifier la présence féminine à l'écran. On peut aussi affirmer que dans une certaine mesure, la saturation de l'écran par les corps féminins ainsi que l'utilisation de formes spécifiques comme la plongée extrême ou les plans larges dans lesquels les corps des femmes ne peuvent que difficilement être contenus, mène à une démocratisation des modes d'apparaître du féminin à l'écran. En effet, puisque tous les corps apparaissent agrégés les uns aux autres et réunis autour des mêmes rituels et des mêmes objets, aucune hiérarchie esthétique ne se détache dans les manières de filmer le féminin. Le traitement démocratique des personnages dans les séries du corpus trouve son exemple le plus frappant dans *Top of the Lake* et sa communauté de femmes établies à *Paradise*.

L'organisation esthétique des séries prend en compte l'abolition des frontières entre les territoires intimes des personnages dans les communautés féminines. L'égalité des habitantes de *Paradise* est garantie par l'octroi de containers pour chacune : chaque femme reçoit un espace qui est identique à celui des autres. Le container qui sert de lieu de vie commune et de réunion pourrait alors être comparé à une agora, où toutes viennent présenter leurs problèmes et partager la présence des autres membres. Le minimalisme dans lequel évoluent les femmes laisse à penser que le camp est construit sur une forme de démocratie rudimentaire : toutes se sont accordées sur un territoire, une manière de vivre et des règles communes. Les corps se découpent de façon égale dans les plans de l'agora : les femmes sont côte à côte, et les limites de leurs corps sont difficilement différenciables et discernables. GJ semble être le seul point focal des plans, bien qu'elle ne se situe jamais au centre, dans une posture d'autorité sur la scène. Les nombreux plans qui soulignent la formation d'un corps collectif féminin, ou de communautés dont l'existence narrative est prolongée, visent à établir un traitement esthétique démocratique du sujet féminin : lorsque les personnages réinvestissent les postures et les espaces qui leur ont été attribués, ils peuvent former une communauté soudée, dont les frontières corporelles et intimes s'abaissent progressivement. *Orange is the New Black*, à l'instar de *Top of the Lake*, insiste sur l'idée que le partage de rituels, de lieux intimes et d'objets contribue à l'élaboration

d'une communauté féminine. Les exemples de communautés dans le corpus insistent sur l'absence de véritable hiérarchie au sein de ces groupes, comme les premiers épisodes de la cinquième saison de *Orange is the New Black* en témoignent. Tandis que les détenues reprennent le contrôle de la prison, aucune responsabilité du mouvement, au demeurant très hétérogène, n'est confiée à un individu en particulier, si ce n'est par l'autorité conférée par la possession de l'arme à feu. Cette arme à feu circule pourtant entre les différents groupes, qui s'associent et s'allient au gré des activités de la communauté et de l'invasion des espaces jusqu'alors contrôlés par l'équipe pénitentiaire.



Le camp de Paradise, Top of the Lake, (1.01).



GJ et les habitantes de Paradise, Top of the Lake, (1.03).

De cette démocratie narrative³⁸⁹, qui attribue à l'ensemble des personnages un rôle actif dans la rébellion de la prison, faisant même changer Linda Ferguson de camp – la responsable des achats de Litchfield s'intègre clandestinement au groupe des détenues –, découle un traitement esthétique égalitaire des détenues. La technique sérielle intervient pour mettre en lumière l'abolition des frontières intimes des personnages et l'égalité de leurs manières d'apparaître à l'écran : l'organisation spatiale place tous les corps féminins au même plan, tandis que la distribution des temps narratifs permet un développement plus égalitaire des personnages.

Au fur et à mesure des saisons de *The Handmaid's Tale*, l'établissement d'une communauté féminine dicte une diversification des séquences de flashbacks, technique déjà présente dans *Orange is the New Black* où la rébellion collective de la cinquième saison donne lieu à la présentation des souvenirs de personnages jusqu'alors secondaires (Frieda Berlin et Alison Abdullah entre autres). Les temps et les espaces sont redistribués entre les personnages féminins pour contrer une esthétique qui les confinait à des rôles prédéfinis. L'accès aux souvenirs et au passé d'un plus grand nombre de personnages dans les deux séries signifie à la fois un partage des subjectivités dominantes (on ne suit plus seulement Piper Chapman ou June Osborne) et une diversification des points de vue ainsi que des trames narratives. La diversification des types de personnages féminins assure également la mise en visibilité d'autres façons d'être pour les femmes à l'écran. Sandra Laugier rappelle l'importance des séries télévisées dans l'observation des manières d'être humaines :

[l]es séries télévisées nous ont éduqués à l'attention aux formes de vie : elles sont des façons d'initier, un peu comme des parents, des familles et des sociétés, à ce que Wittgenstein définit comme *Lebensformen* – ces formes vitales ou configurations de *co-existence* humaine, dont la texture est faite des pratiques ou actions qui les produisent, les modifient. Elles sont aussi le lieu privilégié de la perception des *façons d'être* – des personnes, des relations et leurs airs de famille.³⁹⁰

³⁸⁹ Nous empruntons le concept de démocratie narrative à Pierre Rosanvallon. Pierre Rosanvallon. *Le Parlement des invisibles*. Paris : Seuil, 2014, p.26. Nous suivons également les pistes de réflexion présentées par Laurent Mellet sur le sujet. Laurent Mellet (dir.). « Narrative Democracy ». *Études britanniques contemporaines*, N°57, 2019, <https://journals.openedition.org/ebc/7337>.

³⁹⁰ Sandra Laugier. *Nos vies en séries*. Paris : Flammarion, 2019, p. 17.

Elle souligne la dimension pédagogique et la nécessité éthique de prêter attention aux formes qui s'avancent à l'écran. La série télévisée participerait ainsi d'une volonté démocratique de s'attacher aux spécificités de tous les personnages, et dans le cas de notre étude à tous les personnages féminins. En ce sens, elle se fait l'espace d'un élargissement de l'acceptation du féminin, et donc un espace d'inclusion de nouveaux profils.

Espaces d'inclusion

Les groupes féminins et les espaces de sociabilité féminine auxquels les séries du corpus nous donnent accès semblent diversifier et remettre en question les modèles archétypaux du féminin. La série permet en effet l'élargissement des façons d'être du féminin en étendant la variété des personnages présentés dans la série. Si *Orange is the New Black* et *Black Mirror* montrent des personnages transsexuels, bisexuels et lesbiens (Sophia Buset, Kelly et Yorkie dans « San Junipero », *Black Mirror*, 3.04), *Top of the Lake* et *This is England '86 et '88* attirent l'attention sur une autre catégorie de personnages féminins restés en marge des films et des séries télévisées. Les travaux de Michel Bozon et Juliette Rennes insistent sur l'invisibilisation des femmes de plus de cinquante ans et de leur sexualité :

[c]omme le montre Mathieu Arbogast à partir d'un corpus constitué par l'ensemble des saisons de 36 séries télévisées, les personnages féminins de plus de cinquante ans dont on suggère une vie sexuelle apparaissent au cours des années 2000. Cependant, ces quinquagénaires demeurent bien marginales par rapport aux personnages masculins de même âge, généralement en couple avec des femmes beaucoup plus jeunes. Au point que les fictions étudiées, souligne Arbogast, loin de se contenter de refléter les inégalités de genre en la matière, tendent à les représenter de façon exacerbée. Dans les médias de masse des années 2000 tout comme dans le 'cinéma d'auteur', donner à voir comme séduisante une femme qui, à l'instar d'hommes de son âge ne cacherait pas les signes apparents de son vieillissement (rides, cheveux blancs) et/ou qui aurait une relation amoureuse ou sexuelle avec un partenaire bien plus jeune demeure une démarche narrative et esthétique hétérodoxe.³⁹¹

³⁹¹ Michel Bozon, Juliette Rennes. « Histoire des normes sexuelles : l'emprise de l'âge et du genre ». *Clio. Femmes, genre, histoire*. Vol. 42, numéro 2, 2015, pp. 7-23, document en ligne consulté le 4 août 2020, https://journals.openedition.org/clio/12823#xd_co_f=Mjc3MWU1MjAtNmFINi00ODAYLTliMGI1NjAwZGI1NGIxMDc1~.

Les séries du corpus se placent en marge des études menées par Mathieu Arbogast et relayées par Bozon et Rennes : elles mettent en avant une nouvelle diversité de pratiques et de façons d'être femmes. Dans les communautés féminines, les frontières intimes sont rendues poreuses par le partage d'espaces, d'objets ou de pratiques qui forment une acception collective de la féminité. Ces lieux de repli sont aussi les lieux où se dégagent de nouvelles images du féminin, qui n'auraient pas pu se développer dans le reste des univers diégétiques. Jude Griffin, la mère de l'enquêtrice de *Top of the Lake*, dévoile son corps à *Paradise*, où elle prend son bain à la rivière avec les autres femmes. La série contre alors l'invisibilisation des corps vieillissants en faisant de la communauté féminine un lieu d'exposition des corps. La nudité des corps se double d'une absence d'érotisation de ces femmes, dont les postures ne semblent pas avoir été étudiées pour un public potentiel, mais bien s'organiser au détriment d'une certaine scopophilie. La caméra ne cache pas les sexes ni les seins, et les postures ne suggèrent rien d'autre qu'une cohésion entre l'environnement naturel et les corps féminins dont la blancheur se découpe nettement.



Les femmes de Paradise à la rivière, Top of the Lake, (1.05).



Trudy et Gary, This Is England '86, (1.02).

L'absence d'érotisation des corps âgés ou malades pourrait confirmer l'invisibilisation sexuelle des femmes après un certain âge dans les séries, mais *This Is England '86* contredit cette hypothèse en exposant le désir sexuel et la relation entre Trudy, une femme d'une quarantaine d'années, et le jeune Gadget. L'espace de la maison et de la chambre sont le théâtre privilégié de l'exposition du corps féminin, qui se dévoile dans toute sa sensualité. La mise en visibilité du désir féminin et de sa réalisation dans la série confère au personnage de Trudy une aura particulière, qui la transforme presque en prédatrice sexuelle. Le même procédé est à l'œuvre dans « San Junipero », l'épisode de *Black Mirror* (3.04) qui explore l'écart entre la jeunesse de l'esprit et le vieillissement des corps en présentant deux femmes, Kelly et Yorkie, dont l'esprit a été transféré dans une sorte de purgatoire numérique tandis que leurs corps malades attendent la mort physique. L'exposition de la relation des deux jeunes femmes met en exergue le désir féminin, et ce quel que soit l'âge. Si les corps que nous voyons dans l'épisode sont jeunes et dynamiques, la réalité physique des deux personnages dévoilée à la fin de l'épisode est tout autre, et attire l'attention du spectateur sur l'absence de date de péremption du désir féminin. De même, dans *Orange is the New Black* se détache un personnage dont la sexualité assumée semble déranger certaines détenues : Judy King. Le personnage, qui rejoint le casting à la fin de la troisième saison, ne passe pas sous silence les détails de sa vie amoureuse et de sa sexualité.



Kelly, Black Mirror, (3.04).



Le garde Lushek, Judy King et Yoga Jones dans leur cellule, Orange is the New Black, (4.11).

Au cours de la quatrième saison, la star de télévision séduit l'un des gardes avec qui elle entretient une relation, prend de la MDMA puis couche avec son amant et sa voisine de cellule (4.11). La femme d'âge mûr ne se repent pas de ce rapport désinhibé au sexe, qu'elle revendique comme un engagement politique lorsqu'elle déclare « *People always try to desexualise women my age and I just won't allow it* ». Les espaces féminins de sociabilité et de communauté sont donc le site d'une diversification des manières d'être du féminin, diversification dont la dimension politique est indéniable. En dénonçant la suppression des sexualités et des corps mûrs, le personnage de Judy King attire en effet l'attention des spectateurs sur une stéréotypisation des rôles féminins et de leur distribution dans les séries télévisées. Si les œuvres télévisées mettent de plus en plus couramment en avant la diversité des classes, des genres, des appartenances ethniques et des sexualités, comme nous aurons l'occasion de le constater, elle semble toujours ignorer les diversités d'âge. Les séries du corpus profitent de l'établissement d'espaces intimes et communautaires du féminin pour rétablir une diversité et une égalité d'apparaître des personnages et des sexualités féminines³⁹².

L'élargissement des types de personnages dans les séries du corpus est rendu possible grâce à la création de rituels et d'espaces de sociabilité que les femmes partagent entre elles. Ces espaces en périphérie des corps sont le théâtre de nouvelles

³⁹² Les séries du corpus restent marginales dans cette représentation crue ou érotique des corps âgés, une tendance récemment reprise par *GLOW* (Netflix, depuis 2017), dont la troisième saison replace au rang d'icône Sandy, interprétée par Geena Davis, âgée de 63 ans au moment du tournage. Son apparition en costume de showgirl (3.09) souligne l'intemporalité de la féminité et de la beauté du corps des femmes.

façons d'être, qui viennent remettre en question ou réinvestir l'ordre établi dans les univers diégétiques. Le dévoilement physique et le regroupement autour d'objets fonde une communauté physique et pratique du féminin dans laquelle les frontières intimes sont poreuses. En effet, par la possession d'objets ou de pratiques communes, les territoires personnels et collectifs se confondent. Dans *Top of the Lake*, la réduction de l'espace privé de la maison, l'installation dans des containers et la vie en collectivité sont autant de contraintes spatiales que les personnages féminins choisissent et transforment en une force communautaire : elles sont en mesure d'accéder à la propriété de *Paradise*, auparavant détenue par les Mitcham, et de tenir tête à ces derniers pour affirmer leur droit de séjour sur le terrain. L'abolition des frontières intimes, au travers de la possession d'objets, et du partage de rituels, permet aux personnages féminins de créer et de pénétrer un territoire commun. François Jullien propose :

[o]n entre dans l'intime, comme on pénètre sous une tente, j'en reprends l'image, qu'on en a, un jour, trouvé et soulevé la portière et qu'un même dais désormais nous recouvre, traçant ce 'nous'.³⁹³

En ce sens, la possession d'un rapport intime, de rituels qui fondent le féminin de manière matérielle et logistique sont autant d'éléments qui permettent à l'écran d'ériger des identités collectives, c'est-à-dire de tracer des « nous » qui structurent les développements narratifs et informent l'organisation politique et esthétique des séries. L'objet ou la pratique intime fondent donc des possibilités de résister à l'ordre établi et de faire dissidence. L'intime est ce qui est donné en partage aux personnages féminins des séries du corpus.

Toutefois, si les frontières entre les personnages de la diégèse sont abolies, la monstration opérée par la forme sérielle elle-même permet d'inclure le spectateur dans ce nouveau territoire intime, cette nouvelle identité commune détournée à même les images sérielles. Car c'est avant tout au travers de l'élaboration d'une relation intime avec les personnages que le spectateur accède à la série télévisée : de par son format et ses conditions pratiques, le spectateur est amené à côtoyer sur un temps long des personnages qui finissent par devenir des personnes à part entière. La fréquentation

³⁹³ François Jullien. *De l'intime. Loin du bruyant Amour, op.cit.*, pp. 28-29.

répétée de personnages féminins variés vient à la fois questionner les opinions personnelles du spectateur, et proposer de nouvelles images qui forgent alors une conception du féminin. On peut dire qu'en créant une conversation avec le spectateur et au contraire ce que faisait le cinéma sur un temps court qui permettait une identification mais peut-être moins d'attachement et d'empathie, les séries télévisées viennent mettre en travail les acceptions du féminin des spectateurs. L'apparition de nouvelles figures féminines qui ne sont pas blanches, jeunes, hétérosexuelles permet au spectateur de reconsidérer son acception personnelle du féminin.

B. Entre intérieur et extérieur

Ce travail a jusqu'ici été fondé sur la circonscription et l'étude des rapports de force, de limitation et de réinvestissement auxquels le féminin est soumis dans les séries télévisées du corpus. Nous avons tenté de démontrer que les séries du corpus tentaient d'échapper à une représentation figée du genre en listant des cas marginaux ou particuliers qui échappent à une acception binaire, et en montrant la capacité de subversion et de réactivation des personnages féminins. Partout où les postures sont imposées, où les espaces sont genrés, les femmes trouvent un moyen de réactiver ou de subvertir les interdits et les codes afin de s'établir comme sujets actifs. Toutefois, c'est la dimension intime de la série télévisée qui offre l'argument le plus convaincant dans ce sens : la série télévisée et les rapports intimes qu'elle forme, tant à l'écran qu'entre les personnages et les spectateurs, sont le socle d'une forme qui remet en question la validité même des catégories de genre, et donc d'une définition essentialisante du féminin. Tout d'abord, comme nous l'avons suggéré, c'est parce qu'elle permet aux spectateurs d'identités sociales et genrées variées d'accéder à la fréquentation, et donc à la compréhension des combats esthétiques et politiques menés par le féminin sans discrimination. La série télévisée garantit en effet un accès au contenu culturel de manière prolongée. Il nous appartient donc de montrer dans quelle mesure les relations intimes montrées et permises par la série télévisée, ainsi que sa forme elle-même, rendent possible une déconstruction de la dissymétrie entre masculin et féminin, jusqu'à la rendre obsolète.

La technique sérielle, et notamment les variations de la taille des plans ou des profondeurs de champ, traduisent l'hypothèse d'un intime collectif et politique. Le mouvement constant entre l'intérieur et l'extérieur, ou entre deux personnages est permis par le changement de focalisation, qui instaure, au contraire du champ/contre-champ, une façon intime de lier les personnages dans l'espace sériel. Au contraire du film, les techniques qui montrent la porosité des frontières dans les relations intimes constitue le socle de motifs esthétiques utilisés par les séries au cours de leurs saisons. Nous avançons ainsi que la mise en scène de l'intime se développe dans la série différemment que dans les autres arts, car cette mise en exergue se développe sur plusieurs épisodes et plusieurs saisons, et s'érige en motif esthétique récurrent. Ce motif est celui d'une certaine coalescence. Au travers de l'intime, c'est la nécessité du privé, du territoire gardé, de l'adhésion à une identité stricte et définie qui s'effrite. Les frontières entre le masculin et le féminin deviennent poreuses, tout comme celles qui séparaient spectateur et personnage. L'intime opère un renversement qui informe la géographie, l'économie mais aussi la réception de la série.

La relation intime

La perméabilité des frontières physiques et esthétiques est en effet le principal ressort qui témoigne de la puissance de l'intime dans les séries. La naissance d'un lien intime est un événement dans la série en tant qu'elle marque souvent, si ce n'est dans la majorité des cas, une dissidence à l'égard de l'ordre établi. L'exemple des relations amoureuses qui se développent dans les séries du corpus nous aident à soutenir cette hypothèse : la liaison entre Big Boo et Linda Ferguson dans *Orange is the New Black* constitue incontestablement un événement qui renverse l'ordre établi des choses, et qui change intimement l'employée de MCC (Management and Correction Corporation) (5.07). En montrant l'idylle naissante des deux femmes, la série insiste sur le renversement opéré. Sans l'évènement de l'émeute de la prison et de la rencontre avec Big Boo, Linda n'aurait jamais accédé à la connaissance intime de l'incarcération. L'attachement de la jeune femme, bien que passager et intéressé, évoque tout de même un renversement intime : la hiérarchie des personnages est bouleversée, et l'aventure

sexuelle révèle l'égalité des personnages. On peut affirmer que pendant les quatre premières saisons de la série, l'entreprise qui gère Litchfield, et Linda, sa représentante, ne considèrent pas les détenues comme des sujets à part entière. En entamant une relation intime avec Big Boo, Linda clôt un cycle qui l'a vue passer de tacticienne financière à détenue empathique. Il est intéressant de constater que des scénarios similaires président à la naissance des relations intimes entre Linda et Joe Caputo, le directeur de Litchfield, et entre Linda et Big Boo. Les situations de danger dans lesquelles la jeune femme se retrouve font naître un désir indéniable pour ceux ou celles qui prennent sa défense. On peut dire avec François Jullien que les deux personnages « ont promu là, entre eux deux, un dedans secret où se réfugier contre cet Extérieur en débâcle, assiégeant, menaçant, dans lequel ils sont entraînés »³⁹⁴. En réponse à l'environnement menaçant de la prison pendant l'émeute, la prise de position de Big Boo construit un espace d'intentionnalité partagée et de confiance entre elle et Linda. La relation d'amour courtois dans laquelle Boo faisait la cour à Linda s'efface après cet événement pour laisser place à une intimité physique entre les personnages, notamment grâce à l'utilisation du zoom, qui recentre l'attention du spectateur sur le désir des deux femmes.



Big Boo défend Linda, Orange is the New Black, (5.07).

³⁹⁴ François Jullien. *De l'intime. Loin du bruyant Amour, op. cit.*, p. 14.



Big Boo et Linda, Orange is the New Black, (5.07).

La proximité intime est donc décrite et amplifiée grâce à l'utilisation du zoom et du gros plan et à la focalisation de la caméra sur les émotions des personnages. La même technique est utilisée pour souligner l'évènement de l'intime à l'écran dans *The Handmaid's Tale*. L'arc narratif principal de la première saison s'articule autour du désir d'enfant de Serena Joy, contrarié par l'infertilité de son mari. Mrs Waterford propose à June d'avoir une relation sexuelle avec Nick, leur garde, afin de pouvoir concevoir un enfant, ce que June accepte. L'épisode « *Faithful* » (1.05) s'organise autour de deux rencontres avec Nick qui vont être à l'origine de l'adultère de June. La première rencontre, effectuée en la présence et sous le contrôle de Serena Joy, ressemble à s'y méprendre aux scènes de Cérémonies durant lesquelles June doit subir l'acte sexuel avec le Commander. Pourtant, mue par son désir pour le jeune homme, June revient le soir même. Les deux scènes sont mises en avant grâce à des plans symétriques. Lors de la première rencontre avec Nick, June se trouve en bas des escaliers, devancée par Mrs Waterford. Elle semble indécise, et la présence du corps de Serena Joy qui cache partiellement le sien indique au spectateur que c'est bien l'épouse Waterford qui instigue la relation sexuelle plus que la servante. Le second plan montre June à la même place, mais la série recourt au gros plan en plongée extrême cette fois-ci, afin de permettre au spectateur de se concentrer sur l'expression de la jeune femme. La nuit enveloppe son corps et les techniques d'éclairage rendent impossible l'identification d'un corps au-delà du visage et des épaules de June. L'utilisation du gros plan, ajoutée à l'effacement du corps, mettent en lumière l'expression décidée, voire avide, de la

servante³⁹⁵. L'accès à la réflexion intime de la jeune femme est donc permis par l'utilisation du gros plan, mais au contraire d'*Orange is the New Black*, ce gros plan opère une variation sur un motif déjà repéré, et donc connu du spectateur.



June rend visite à Nick avec Serena Joy, The Handmaid's Tale, (1.05).



June rend visite à Nick seule, The Handmaid's Tale, (1.05).

Sandra Laugier invite les spectateurs des séries télévisées « à prendre l'objet [sériel] au sérieux et à voir comment il apprend à chacun d'entre nous à le regarder »³⁹⁶. C'est

³⁹⁵ L'utilisation du gros plan est calculée par l'équipe de *The Handmaid's Tale* pour souligner certains moments de tension, ou orienter l'attention du spectateur sur certaines réactions des personnages. Le directeur de la photographie pour la série, Colin Watkinson, le mentionne d'ailleurs dans une interview : «Watkinson: Also, we saved going in for close-ups. When we did shoot a close-up, we wanted it to be a powerful expression. You're really [telling the audience] what to look at. If you use close-ups all the time — well, do anything too much and it becomes ordinary.» Iain Marcks. «*The Handmaid's Tale: Rules of Engagement*». *The American Cinematographer*, 22 juin 2017, document en ligne consulté le 1er novembre 2019, <https://ascmag.com/articles/the-handmaids-tale-rules-of-engagement>.

³⁹⁶ Sandra Laugier. *Nos vies en séries, op. cit.*, p. 13.

exactement ce que *The Handmaid's Tale* opère afin de faire entrer le spectateur dans l'espace intime du personnage : la série permet de faire dialoguer l'intériorité de la femme, ses émotions, et le spectateur qui est extérieur à la diégèse télévisuelle. Pour ce faire, la série organise la répétition de motifs, qu'ils soient ceux d'une féminité collective ou ceux, plus discrets, du choix intime opéré par June (1.05). L'évènement de l'intimité surgit alors pour June : il est la reprise du contrôle de son propre désir, qui lui a été ôté par le système autoritaire de Gilead mais également par Serena Joy, dont le propre corps en recherche de maternité précède et cache celui de la *handmaid*. Bruce Miller, le *showrunner* de la série, confirme cette hypothèse :

[c]'est un aspect important de la série, June doit garder intact son désir sexuel. La République de Gilead tente de détruire son désir sexuel, sa libido, voire toute sorte de plaisir rattaché à son corps. Elle se raccroche à ce plaisir et à cette pulsion interne si importante.³⁹⁷

La relation physique qui tisse le lien intime entre Nick et June est donc une nécessité, un engagement politique qui est assumé comme forme de dissidence. Il est pensé comme tel dans le travail d'adaptation par l'équipe créatrice de la série. L'activité sexuelle, le désir et le partage de l'intimité sont des outils utopiques pour faire dissidence, comme pour la *Lady Chatterley* de D.H Lawrence, dont le caractère émancipateur n'échappe pas aux secrétaires de *Mad Men*, qui se prêtent un exemplaire corné en cachette dans la salle de pause (1.03). Pour le spectateur de *The Handmaid's Tale*, c'est la monstration de cette relation, permise par la technique esthétique, qui permet d'avoir accès à l'intimité du personnage. Lorsque June se replace dans le cadre pour retourner voir Nick, elle réinvestit une position déjà connue par le spectateur, et décide de s'élever contre la réduction de son corps à un outil de procréation. La perméabilité des frontières entre ce qui est le plus intérieur pour June, sa sexualité et son désir, sont directement transmises au spectateur par une architecture narrative qui se répète pour mieux mettre en exergue les sentiments du personnage principal. La rencontre des deux amants constitue un évènement à l'échelle de la narration puisqu'il permet à June de s'opposer à ce qui avait été décidé pour elle, ou à en reprendre

³⁹⁷ « Un cœur qui bat. Entretien avec Bruce Miller ». *La Septième obsession*, N°20, Janvier-février 2019, pp. 38-41, p. 40.

immédiatement le contrôle. Claude Romano caractérise la rencontre de deux êtres comme un bouleversement :

[l]a rencontre n'est pas le fait datable de la présentation de deux êtres, mais ce qui est en réserve dans cette présentation et qui lui donne sa charge d'avenir : elle est ce bouleversement silencieux qui s'introduit, à partir de l'autre, dans mon monde propre, et qui reconfigure de l'extérieur mes possibilités, avant tout projet d'un pouvoir-être autonome.³⁹⁸

La relation intime des deux personnages reconfigure les possibles qui leur avaient été attribués : pour Nick l'obligation au célibat en dehors de l'éventualité d'un mariage, et pour June l'impossibilité de disposer de son corps et de sa sexualité comme elle l'entend³⁹⁹. La rencontre change ces données immuables établies par les lois de Gilead et les bouleverse : l'acte sexuel et l'amour naissant entre les deux amants élargissent les possibles du futur qui les attend. La répétition du chemin qui la mène en haut des escaliers de l'appartement de Nick, accompagnée de Mrs Waterford puis seule, est mise en parallèle avec le chemin qui avait mené Luke, son mari, à la chambre d'hôtel d'un immeuble de Boston. La cohabitation des récits, transmise à travers le montage et le recours à la forme du flashback, brouille la position de Luke et celle de June, et réunit les époux dans la montée figurée vers l'adultère. L'évènement joue donc sur trois points importants : il permet à June de se réapproprier son désir et son corps comme corps sexué et sexuel, chose qui lui avait été reprise par Gilead et par Serena Joy. Il est aussi ce qui ouvre un espace intime entre Nick et June, un espace de repli qui contient en lui-même la force d'une dissidence à l'égard de l'ordre établi, puisque Gilead refuse aux *handmaids* le droit de disposer de leurs corps et de nouer des liens sexuels. Finalement, en ouvrant un espace d'intimité entre Nick et June, l'évènement de la relation permet aussi à June de marcher dans les pas de Luke, et donc de rouvrir un espace intime entre eux également. Le flashback qui ponctue l'épisode fait cohabiter Luke et June dans des postures similaires, face à des problèmes identiques,

³⁹⁸ Claude Romano. *L'Évènement et le monde*, *op.cit.*, p. 67.

³⁹⁹ Iris Brey souligne également l'importance de la première relation sexuelle des amants hors de la maison du Commander Waterford et de sa femme comme acte de résistance : « Lorsque June, la servante en cavale, se retrouve dans les bureaux du journal *The Boston Globe*, fermé depuis l'arrivée du régime de Gilead, elle fait l'amour jusqu'à l'épuisement avec son amant. Ils ne s'étaient jamais vus en dehors de la maison étouffante des Waterford. June et Nick se chargent d'une sève découlant de ce lieu qui symbolise la démocratie et le pouvoir des mots. Le sexe n'a pas le même goût quand il existe dans un contexte de liberté ». Iris Brey. *Sex and the Series*, *op.cit.*, p. 255.

et semble juxtaposer les temps de la narration comme si les personnages étaient à nouveau réunis. La structure temporelle de la série ouvre, en même temps que June le fait avec Nick, de l'intime entre les protagonistes. En un sens, la mise en visibilité du parcours intime de June est démultipliée dans la forme même de la série, où le personnage décide de faire dissidence, dissidence reproduite par la structure narrative, comme nous aurons l'occasion de le détailler plus loin.

Pourtant, l'évènement de l'intime n'est pas toujours occasionné par un rapport physique, un geste ou une relation d'ordre sexuel. L'importance de l'exemple tiré de *The Handmaid's Tale* ne tient pas tant dans la relation sexuelle comme preuve de l'intimité, mais dans l'abaissement des frontières intimes et le dévoilement de l'intériorité des personnages. Cet abaissement des frontières intimes, qui reconfigure les possibles des personnages par sa puissance de dissidence intrinsèque, opère à différents niveaux entre les personnages. Nombreux sont les exemples du corpus qui mettent en exergue la communication entre le plus intérieur des personnages et ce qui leur est extérieur, qui vient « ouvrir de l'intime entre eux deux comme puissance et comme résistance »⁴⁰⁰, comme l'a théorisé François Jullien. C'est tour à tour le partage des gestes et des espaces qui offre à l'intime une possibilité de s'établir, mais cet établissement est toujours relayé, mis en lumière et décuplé par la forme sérielle. Les territoires intimes et personnels sont souvent au premier plan des séries du corpus, et viennent souligner l'importance de l'espace en périphérie des corps comme espace de l'intime. Ainsi, la gestion et l'organisation de ces espaces peut déjà indiquer au spectateur l'étendue des territoires et des relations intimes. Dans *Top of the Lake* par exemple, la géographie du logement détoure des territoires et des zones de confort ou d'inconfort pour les personnages, en construisant et en déconstruisant soigneusement les espaces. Gaston Bachelard, qui parle régulièrement dans *La Poétique de l'espace* de la notion de région d'intimité, attire notre attention sur le fait que

[l]a maison est de prime abord un objet à forte géométrie. On est tenté de l'analyser rationnellement. Sa réalité première est visible et tangible. [...] Un tel objet géométrique devrait résister à des métaphores qui accueillent le corps humain, l'âme humaine. Mais la transposition à l'humain se fait tout de suite,

⁴⁰⁰ François Jullien. *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, op.cit., p. 14.

dès qu'on prend la maison comme un espace de réconfort et d'intimité, comme un espace qui doit condenser et défendre l'intimité.⁴⁰¹

La géographie même de la série révèle en son sein des espaces particulièrement marqués par l'intime, dans lesquels celui-ci s'investit plus intensément que dans l'ensemble des autres espaces de l'univers diégétique. Le choix du cadrage et du montage des plans permet dans *Top of the Lake* d'évoquer l'impossibilité du partage de l'intime entre Robin Griffin et sa mère.



Plan moyen de Robin dans sa chambre, Top of the Lake, (1.01).

Robin et sa mère, Top of the Lake, (1.04).

Pour reprendre les propos de Bachelard, la caméra évoque et effleure les frontières intimes des personnages condensées au sein de la maison en utilisant le décor autant que le cadrage, qui met alors en lumière la façon dont les espaces et les intimités se découpent au sein même du foyer. Dans la maison familiale les murs, les balustrades, les encadrements de porte forment les frontières physiques des territoires personnels. Le cadrage des plans moyens du premier épisode, qui semble passer au travers des murs, ne fait qu'appuyer cette division intime au sein de la maison, tandis

⁴⁰¹ Gaston Bachelard. *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957, p. 59.

que la présence de la balustrade entre les deux femmes évoque une barrière littérale, apparemment infranchissable, entre elles. Pourtant, le décor et le cadrage se font aussi le témoignage visuel d'un abaissement de ces frontières intimes : la maladie de Jude force les deux femmes à travailler sur leur relation et à tenter à nouveau de tisser un lien intime.



Robin et sa mère face au miroir de la chambre, Top of the Lake, (1.03).

L'utilisation du cadrage vient embrasser les corps de Jude et Robin au sein du même miroir, mettant paradoxalement en abyme autant le rapprochement entre les deux femmes que l'impossibilité pour elles de partager un espace intime commun au dehors du cadre défini par le décor. « [E]n ouvrant entre eux cet espace intime où s'abriter »⁴⁰², pour reprendre les propos de François Jullien, la technique sérielle met l'accent sur la réunion des deux personnages au sein d'un territoire partagé. La mise en visibilité de la relation intime au travers du décor offre au spectateur l'opportunité de prendre la pleine mesure du dialogue constant entre intérieur et extérieur, et du renversement que les décors et la technique sérielle construisent.

Regard et subjectivité

Les séries du corpus ont très souvent recours au changement de profondeur de champ et de focalisation comme outils de mise en visibilité du lien intime entre les personnages. La caméra rend perméables les enveloppes physiques et peut servir à instaurer un espace intime entre deux personnages : dans *Top of the Lake* encore une

⁴⁰² François Jullien. *De l'intime. Loin du bruyant Amour, op.cit.*, p. 14.

fois, l'intimité entre Robin et Johnno est figurée dans la première saison par un changement de profondeur de champ, qui fait passer la focalisation de la caméra du jeune homme à la jeune femme, comme si les frontières physiques de leur corps n'existaient plus, et qu'ils ne faisaient alors plus qu'un. La perméabilité des corps est donc mise en exergue par cette technique, déjà régulièrement utilisée au cinéma, mais devenue un procédé emblématique et relativement ordinaire dans la forme sérielle. L'utilisation de la profondeur de champ reste toutefois un moyen de figurer l'intime à l'écran, et d'y intégrer le spectateur de manière plus constante et poussée.



Deux exemples de focalisation de la caméra : le premier plan brouille les traits de Robin, tandis que le second se focalise au contraire sur elle, Top of the Lake, (1.06).

En effet, il apparaît, par exemple dans *The Handmaid's Tale*, que les changements de profondeur de champ, et notamment la faible profondeur de champ, permettent aux spectateurs de la série de faire eux aussi l'expérience de cette perméabilité des espaces intimes. Le changement de profondeur de champ imite en fait le processus de mise au

point opéré par l'œil humain. Vincent Amiel notait déjà pour la forme cinématographique que

[n]otre regard, trop accoutumé à intellectualiser, [...] pour une fois, ne fait qu'un avec son objet, mouvement pour mouvement, physique pour physique, pure sensation. Ce rapport intime, sans intermédiaire, d'un homme au monde, et non à son idée, d'un corps à l'autre, par l'expression posée au regard de tous, à la possible sensation de chacun, est une aventure esthétique sans égale. A l'instar d'une sensation tactile – mais qui, elle, serait individuelle – il s'agit d'une expérience propre, sensuelle, absolument privée, que l'écran, à l'infini, multiplie.⁴⁰³

Il en va de même pour la forme sérielle, notamment pour *The Handmaid's Tale*, qui normalise l'utilisation du procédé et en fait un outil de compréhension caractéristique de l'œuvre. L'opération naturelle de mise au point effectue une mise en parallèle de l'action de la caméra et de l'attention portée par le spectateur. Elle semble temporairement invisibiliser le travail de la caméra, donnant au spectateur l'impression qu'il reçoit l'image sans intermédiaire, comme le suggère Amiel. Ainsi, en attirant le regard du spectateur sur un point de l'écran, la caméra abolit un temps la frontière entre le spectateur et le spectacle fictionnel, offrant l'illusion que celui qui regarde est aussi celui qui contrôle l'image. La faible profondeur de champ, qui brouille certaines parties de l'écran pour nous inviter à observer le premier plan, et en général le visage de June, amplifie encore cette perméabilité des frontières intimes entre la fiction et son public. En un sens, nous avançons que la faible profondeur de champ à laquelle la série a régulièrement recours nous aide à créer un lien intime avec le personnage de June :

[w]here some filmmakers use shallow depth of field solely to aesthetically obscure the foreground and background, Morano and Watkinson use it to obscure the perspective of the viewer, because the perspective of the characters, namely Offred, is obscured. We are thrust into the experience of the handmaidens—an experience that is confusing, disorienting, and provides little if any explanation of why we're in the position we're in.⁴⁰⁴

Ainsi, nous remarquons que les choix esthétiques et techniques de l'équipe de la série sont calculés afin de créer un rapprochement, voire une érosion des frontières intimes

⁴⁰³ Vincent Amiel. *Le Corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p. 5.

⁴⁰⁴ V Renée. « How 'The Handmaid's Tale' Uses Shallow Focus to Show Oppression ». *No Film School*. 9 septembre 2017, document en ligne consulté le 30 octobre 2019, <https://nofilmschool.com/2017/09/handmaids-tale-how-use-shallow-focus>.

entre le spectateur et le personnage, en adaptant la vision du public à celle de la caméra, et éventuellement à celle du personnage. On voit alors non pas à travers les yeux de June, mais à la manière de June, dont le regard est lui-même empêché, obscurci par la présence des Wings et l'incapacité de regarder certains autres personnages dans les yeux. La relation intime est créée grâce à la technique de *The Handmaid's Tale*, qui crée une situation frustrante et contraignante pour le spectateur afin de faire écho aux limitations dont la protagoniste souffre.



« Cinematographer Colin Watkinson frames a close-up of Elisabeth Moss », The American Cinematographer, enregistrée le 1er novembre 2019, <https://ascmag.com/articles/the-handmaids-tale-rules-of-engagement>.

Les émotions les plus intimes du personnage sont révélées par le gros plan et la profondeur de champ, qui font dialoguer intérieur et extérieur, personnage et spectateur, au travers d'une pratique régulière dans la série. La faible profondeur de champ, doublée des gros plans utilisés pour montrer le visage de June fondent une attraction irrésistible vers les émotions visibles de la protagoniste. Cette mise à nu révèle davantage que d'autres mises à nu littérales dans la série, en mettant l'accent sur l'agitation interne du personnage. Peu de choses restent alors cachées ou mystifiées pour les spectateurs, grâce à l'utilisation répétée de la voix off de June, des flashbacks, des gros plans et de la profondeur de champ. On remarque qu'il en va de même pour *Orange is the New Black*, qui reprend l'utilisation de la voix off dans ses premiers épisodes et la structure en flashback. Le gros plan et le changement de profondeur de champ s'établissent aussi comme technique récurrente dans *This Is England*, *Black Mirror*, *Mad Men* ou *Top of the Lake*. Dans son travail sur les séries, Gérard Wajcman insiste sur l'idée que

[l]a science et les techniques sont mobilisées dans la recherche de l'omnivoyance. Il faut penser à la multiplication exponentielle des drones, dont le concept même suppose de se jouer des limites, des frontières géographiques, physiques ou politiques.⁴⁰⁵

La recherche de l'omnivoyance ou du panoptisme informe la série télévisée en rendant perméables non seulement les frontières politiques et géographiques, mais également les barrières physiques et intimes qui existent entre certains personnages, et entre les personnages et les spectateurs. L'avancée de la technique a permis, depuis le recours aux procédés décrits ci-dessus au cinéma, d'étendre et de démocratiser leur utilisation, ainsi que de les inscrire comme caractéristiques ou communs. On dira donc, comme le propose Sandra Laugier, que la série offre au public des outils qui l'aident à créer un lien intime et à rendre poreuses les limites entre l'intime fictionnel et l'intimité du spectateur. Ce faisant, la fiction ouvre la porte à un dialogue entre intérieur et extérieur au cours duquel l'intime s'établit comme valeur commune, c'est-à-dire comme façon de voir ou de ressentir « à la manière » du personnage. La profondeur de champ qui reproduit l'accommodation de l'œil humain en est l'exemple le plus frappant. Ainsi, lorsque June fait dissidence en rentrant dans une relation intime avec Nick, quand Lol vit ses nombreuses déceptions amoureuses avec Woody ou quand Robin se retrouve dans la figure de Tui Mitcham qu'elle cherche à protéger, le spectateur suit ces femmes et se voit offrir, par la technique de la série, la possibilité de voir le monde et la situation narrative à leur manière. Le format de la série, qui fait cohabiter des arcs narratifs et des galeries de personnages sur des temps longs, permet d'exercer cette capacité à abaisser les frontières de l'intime plus systématiquement que le cinéma ne l'a fait auparavant. En effet, elle reprend à la forme cinématographique sa capacité à rendre compte d'un point de vue subjectif en influant sur la profondeur de champ, la photographie ou encore la taille des plans. Sarah Hatchuel propose sur ce sujet l'idée suivante :

[l]a fiction dit [...] la possibilité et l'existence d'autres mondes, pour intimer à changer 'le' monde et non 'de' monde. Elle peut nous permettre de façonner notre réel et peut nous amener à remettre en cause tout ce qui est du domaine du dicible, du pensable. Elle peut également parfois renforcer les stéréotypes, mais elle est malgré tout souvent suffisamment dissidente pour éduquer notre

⁴⁰⁵ Gérard Wajcman. *Les Séries, le monde, la crise, les femmes*, op.cit., p. 36.

regard au travers des choix moraux et éthiques de certains personnages, pour nous amener à reconsidérer nos propres choix de vie.⁴⁰⁶

En effet, il apparaît que les techniques récurrentes, les procédés narratifs et la structure même des séries télévisées offrent une expérience dépersonnalisée à travers la fabrication d'un lien intime avec les personnages. Ce lien intime amène le spectateur ou la spectatrice à naviguer dans l'environnement diégétique à la façon du personnage et à bénéficier de son expérience personnelle. La fiction sérielle conduit le spectateur ou la spectatrice à interroger ses propres choix et ses propres perceptions politiques, sociales et économiques à l'aune de l'expérience gagnée par le visionnage, et le lien intime développé avec la série est alors la valeur commune qui unit à la fois les personnages et leur public dans une communauté d'expérience, mais également tous les spectateurs entre eux.

Nous nous sommes attachés à mettre en avant la façon dont la série, lorsqu'elle remet en cause les ordres établis dans les diégèses, organise des temps et des espaces réservés aux personnages féminins. Ces lieux de sociabilité féminine, comme la cuisine, ou les toilettes pour femmes, sont réservés aux femmes de manière volontaire ou imposée. Si le genre ne peut être essentialisé ou défini de façon immuable, l'expérience corporelle des femmes constitue cependant une caractéristique essentielle à l'étude du genre dans les séries. Les objets en périphérie des corps (les vêtements, les produits d'hygiène) ajoutent au territoire intime des femmes et leur permet de se retrouver autour de pratiques communes. Nous avons voulu démontrer que ces objets ou ces lieux étaient révélateurs de l'existence de communautés de femmes, parfois représentées à l'écran par un corps collectif.

La série met en avant l'abaissement des frontières intimes entre les personnages féminins et révèle des postures de coopération. Cette collaboration ne s'étend pas qu'aux personnages féminins, mais est présente dans toutes les relations intimes, figurées à l'écran par des changements de plans ou de profondeur de champ. Le regard

⁴⁰⁶ Sarah Hatchuel. « Malléabilité du personnage. Entretien avec Sarah Hatchuel », *op.cit.*, p. 28.

du spectateur peut alors temporairement se confondre avec celui des protagonistes, mettant ainsi en exergue la porosité des frontières intimes entre la fiction et son public.

Il faut maintenant se pencher sur les modalités et les conséquences de la porosité des identités de genre. La remise en question de la validité des catégories de genre n'est jamais autant visible dans le corpus que lorsque les postures féminines et masculines deviennent interchangeable dans les cercles intimes. La mise en scène des relations intimes aboutit dans les séries à une immersion des spectateurs, à qui il est donné de suivre le parcours des personnages, mais également d'emprunter ponctuellement leur manière de voir, voire dans certains cas inédits d'influer sur leurs choix. L'utilisation de la voix-off, de la musique extra-diégétique et des structures en flashback donne en effet au public l'opportunité de s'intégrer aux univers diégétiques le temps du visionnage. Le chapitre suivant sera consacré à l'étude de la série comme vecteur de création de communautés de personnages et de spectateurs. Elle se propose d'explorer les possibilités qui permettent d'habiter l'espace commun de l'écran, et plus largement celles qui permettent d'habiter le monde en commun.

TROISIEME PARTIE

L'INTIME EN COMMUN



Le groupe à la table du repas, This Is England '90, (3. 03)

L'étude du genre féminin dans les séries télévisées a jusqu'ici été abordée au prisme d'un affrontement ou d'une contrainte – entre les genres, les espaces, et les modes d'apparaître. Il a pourtant fallu convenir qu'en ce qui concerne les personnages féminins dans les organisations télévisuelles du corpus, partout où il y a contrainte, il peut y avoir reprise sous garde d'un espace, d'un mode de vie et de certaines acceptions du féminin. Nous avançons ici que la série ne fait pas que remettre en question les rôles genrés, puisque la forme permet également d'effacer ou de contrer les rapports de force qui faisaient qu'un genre devait être dominant ou assujéti, puissant ou contraint. Il apparaît à l'étude des séries du corpus que la forme permet ponctuellement de rendre obsolètes les affirmations violentes, exacerbées ou stéréotypiques de genre, notamment au travers du développement de liens ou de lieux intimes. La dissidence par l'intime devient une résistance féconde à la norme, et ici à la norme genrée. Les séries télévisées invitent leurs spectateurs à se rendre attentifs à la porosité entre singulier et collectif, entre individu et communauté, entre identités féminines et masculines. Jean-Christophe Bailly fait remarquer que

[l]es processus d'individuation ne se développent que par contact et parce que les individus eux-mêmes sont poreux. Ces pores ne sont pas des défauts, mais des conditions d'existence, et l'intimité, par ce fait même, ne peut avoir la consistance d'un isolat.⁴⁰⁷

Cette partie aura donc pour but d'envisager la forme sérielle non pas comme le lieu d'un affichage fixe et rigide du féminin, mais bien comme la possibilité renouvelée, au sein d'une forme paradoxalement longue et brève, d'une nouvelle approche du genre. Le concept de porosité entre les identités s'impose de fait tant la perméabilité entre le personnage féminin singulier et les pratiques collectives dans lesquelles il est impliqué sont nombreuses. Cette porosité, permise par le partage de l'intime, est également ce qui permet à l'individu, c'est-à-dire au spectateur, d'accéder à une expérience unique de la série, qui le fait pourtant dans le même temps appartenir à une communauté vaste et de plus en plus souvent internationale. Pour reprendre les propos de Muriel Combes et Bernard Aspe, on peut avancer que

[l]oin qu'il y ait une rupture a priori entre l'intime et le commun, ce que les opérations des arts peuvent révéler, c'est précisément que l'intime est toujours

⁴⁰⁷ Jean-Christophe Bailly. « Contour ouvert ». Arlette Farge, Clémentine Vidal-Naquet. *Sensibilités*. « Les paradoxes de l'intime », *op.cit.*, pp. 69-71, p. 70.

déjà en lui-même, en tant que tel, le lieu du commun, le lieu de ce que nous avons en partage (étant entendu que le commun n'est pas l'universel). On dira alors que l'une des opérations majeures des arts, ou peut-être de certains d'entre eux, est de présenter l'intimité commune, l'intimité en tant que commune, et inversement, le commun logé au cœur de l'intime.⁴⁰⁸

Il appartient donc aux arts de mettre en lumière le lien qu'établit l'intime entre l'individuel et le collectif, en faisant dialoguer l'exemple concret et la généralité, et en créant à partir de récits singuliers des communautés de spectateurs. Il serait alors possible de suggérer que la série télévisée constitue une *praxis* du commun. En montrant la porosité des identités de genre dans ses environnements diégétiques et en fondant des communautés de spectateurs, la série invite à penser « le commun [...] comme co-activité, et non comme co-appartenance, co-propriété ou co-possession »⁴⁰⁹. C'est en habitant les espaces, en partageant les territoires et les narrations que la série forme des collectivités, autant au sein de ses narrations qu'avec ses spectateurs.

La notion d'intime est alors primordiale pour étudier cette porosité des frontières individuelles qui vient remettre en question les identités de genre. *Top of the Lake*, *This Is England* ou encore *Orange is the New Black* pourront former le socle d'une étude de la porosité des rôles genrés dans les relations amoureuses et familiales, qui vient faire évènement à l'écran. L'étude des environnements narratifs et des agencements propices à l'apparition de liens intimes, et à leur franchissement, offre la possibilité de présenter l'intime comme élément de dissidence et comme élément de brouillage des frontières genrées. Que ce soit au travers de récits historiques (*Mad Men*, *This Is England*), dystopiques (*Black Mirror*, *The Handmaid's Tale*) ou contemporains (*Top of the Lake*, *Orange is the New Black*), les séries du corpus présentent une diversité nouvelle de personnages féminins qui apprennent à occuper l'espace de l'écran *avec* les hommes et non pas *contre* eux. Les frontières individuelles tombent au profit de l'élaboration de communautés où le genre ne constitue plus nécessairement le prisme

⁴⁰⁸ Bernard Aspe, Muriel Combes. « Transparitions/L'intime partagé », *op.cit.*, p. 17.

⁴⁰⁹ Pierre Dardot, Christian Laval. *Commun. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*. Paris : La découverte, 2014, p. 48.

de création d'un « nous », comme théorisé par Tristan Garcia⁴¹⁰. L'un des usages de la fiction sérielle réside dans sa capacité à révéler l'intime qui est déjà commun entre les personnages féminins et masculins, et entre l'ensemble de ces personnages et les spectateurs. On peut alors proposer que l'acceptation du féminin change en même temps que les fictions sérielles se déploient : dans leur capacité à proposer des modèles dissidents par la représentation de liens intimes uniques ; au travers de la constitution d'une communauté d'expérience qui unit les personnages et les spectateurs ; et enfin par l'organisation d'une nouvelle démocratie esthétique, qui met en travail les liens entre organisation visuelle et potentiel politique.

⁴¹⁰ « 'Nous', c'est cette forme ectoplasmique de la plupart des langues humaines, qui peut embrasser successivement tout ce qui se trouve entre moi et le reste du monde, et par quoi plusieurs sujets se situent, se limitent, négocient ce qu'ils ont d'identique et de différent, et font de la politique ». Tristan Garcia. *Nous, op.cit.*, pp. 9-10.

CHAPITRE 6

Franchir les frontières intimes

Les frontières individuelles des territoires intimes sont des limites qui permettent à la fois d'inclure ceux qui font partie du cercle intime et d'exclure ceux qui n'y ont pas accès. On a vu que le repli intime, ou l'évènement d'un lien d'intimité entre des personnages, constituent pour les personnages féminins une opportunité de faire dissidence dans des environnements politiques et sociaux hostiles, et donc de récupérer une forme d'agentivité. Les pratiques collectives qui fondent la communauté des femmes dans les séries à l'étude, comme les liens intimes que ces dernières entretiennent, forment le socle matériel de la féminité dans les œuvres à l'étude. En citant Judith Butler, Tristan Garcia démontre que les pratiques collectives et les liens qui fondent des communautés de genre sont tout à la fois des éléments constitutifs de l'identité féminine et une partition qui est donnée à jouer dans des sociétés – ou des narrations – aux registres limités.

[d]ans *Trouble dans le genre*, Judith Butler trace une ligne comparable entre nous naturels et nous construits qui, par l'effet de critique, lui permet d'historiciser les différences de genre qui ont été naturalisées. [...] La performance par laquelle nous jouons à appartenir naturellement à 'nous les hommes' ou à 'nous les femmes' n'est qu'un effet de coutume (une construction historique, une répétition quotidienne de petits actes) qui transforme un rôle en nature, une idée en intérêt.⁴¹¹

Pourtant, face à cet effet de coutume, à ces conceptions prédéterminées et limitées du genre, la série télévisée s'érige en laboratoire des façons d'exister, au sein duquel une nouvelle diversité de personnages apparaît. L'étude des différents « nous » qui avait été notre point de départ doit alors prendre en compte le déplacement de ces lignes de partage, selon un ordre aléatoire et mouvant selon les œuvres télévisuelles. La perméabilité et la labilité des frontières intimes offrent en effet de nouvelles manières

⁴¹¹ Tristan Garcia. *Nous, op.cit.*, p. 65.

de penser le genre. Clémentine Vidal-Naquet souligne la variété des rapports intimes qui peuvent exister et leur dimension relationnelle intrinsèque :

[l']intime en soi n'est rien : il se construit en relation. En tant qu'expérience sociale et affective du lien, de la familiarité, de la proximité ou de la distance, il est un objet pour les sciences sociales. Multiples sont les situations et les agencements qui font varier ce que l'on croit relever de l'intime, multiples sont aussi les cercles où il se manifeste et les seuils qui le voient apparaître. L'intime avec les uns n'est pas l'intime avec les autres.⁴¹²

Clémentine Vidal-Naquet met en évidence le caractère aléatoire et personnel de l'intime. Ce caractère protéiforme et spontané peut se déployer et créer une diversité de liens, qu'ils soient professionnels, familiaux, amicaux ou amoureux. Dans les séries du corpus, et notamment dans *This Is England*, *Top of the Lake* ou *Mad Men*, la porosité des identités et des rôles va jusqu'à créer des espaces de cohabitation, voire de coalescence entre les personnages. Les frontières des « nous » de communauté se déplacent et au sein de ces territoires intimes, l'idée de rôle ou de genre n'a plus cours, et devient réversible et interchangeable. Le geste et la posture intimes sont des actions qui lient les êtres entre eux. Roland Barthes le faisait déjà remarquer dans *Journal de deuil* et *Fragments d'un discours amoureux*, ce qui lie intimement les êtres, ce sont des manières communes d'habiter les espaces, de s'y déplacer et d'y apparaître, manières qui peuvent être transmises et partagées. Il faut reconnaître avec les séries du corpus que ces liens intimes et ces pratiques collectives ne concernant pas que des groupes exclusivement féminins, mais aussi des groupes mixtes, au sein desquels l'identité genrée n'est plus une valeur centrale. Nous rappelons ici les propos de Marie-Anne Guérin, qui déclare à ce sujet que l'écran est toujours un « espace commun, celui de la mixité [...], un lieu [...] où la conversion, où l'oscillation, où le vacillement d'un sexe à l'autre est envisageable »⁴¹³. C'est en effet dans l'espace de l'écran que les postures et les identités peuvent être échangées, afin de mettre au jour une oscillation, voire une indistinction entre le féminin et le masculin. Il est alors nécessaire de mettre en avant l'interchangeabilité des postures intimes et la possibilité renouvelée des personnages

⁴¹² Clémentine Vidal-Naquet. « Habité, l'intime ? ». Arlette Farge, Clémentine Vidal-Naquet (dir.). *Sensibilités*. « Les paradoxes de l'intime », *op.cit.*, p. 8.

⁴¹³ Marie-Anne Guérin. « Ladies & Gentlemen (lieux-dits, espaces riverains, le cinéma comme espace de rivalité et de non-réciprocité entre les sexes) », *op.cit.*, p. 45

d'habiter des postures, des espaces et des façons d'apparaître en commun. Ce faisant, les univers narratifs des séries à l'étude proposent l'élaboration de nouvelles communautés intimes, dans lesquels les identités genrées et les rôles traditionnels n'ont plus cours.

On peut dans ce cas considérer que la série témoigne des avancées de la pensée féministe en reprenant à son compte certaines nouvelles conceptions du genre. Camille Froidevaux-Metterie note :

pour les militant.e.s et chercheurs/chercheuses en études de genre, il s'agit de s'extirper du cadre contraignant de la binarité sexuée et genrée en luttant contre les mécanismes d'assignation qui enferment les individus dans l'une ou l'autre des deux seules options disponibles. L'affirmation de la fluidité des genres et le rejet de l'hétéronormativité dominante s'accompagnent chez les féministes de la troisième vague d'un refus de considérer qu'il y aurait un dénominateur commun aux femmes. Il n'existe rien comme un groupe des femmes (le 'Nous les femmes' de la Deuxième Vague) ; aucun critère – a fortiori biologique ou physique – ne doit permettre de définir une quelconque condition partagée. Toute caractéristique 'féminine', y compris celles qui relèvent de la matérialité corporelle, doit pouvoir être déconstruite.⁴¹⁴

Partant, il faut étudier les figures féminines des séries télévisées comme des personnages directement influencés par ces avancées. L'engagement féministe d'Elisabeth Moss, productrice exécutive de *The Handmaid's Tale* et actrice de *Top of the Lake* et *Mad Men*, transparait dans sa filmographie. De même, l'influence des écrits de Betty Friedan sur la construction de *Mad Men* par Matthew Weiner et le dévouement, ancien pour Jane Campion (*Top of the Lake*), et nouvellement trouvé pour Shane Meadows (*This Is England*) à l'étude des sujets féminins⁴¹⁵, nous amènent à penser la construction et la représentation du féminin à l'aune de ces nouveaux développements de la pensée contemporaine. L'étude des rapports intimes nous amènera ainsi à

⁴¹⁴ Camille Froidevaux-Metterie. *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime*, op.cit., pp. 25-26.

⁴¹⁵ Un fait que Louise FitzGerald et Sarah Godfrey mettent en lumière en analysant l'évolution de la filmographie de Shane Meadows : « It is also worth noting how the representation of women within Meadows' television work has taken an interesting and potentially more progressive direction than seen in his cinematic output. Vicky McLure – who plays Lol in the *This Is England* television series – draws attention to this apparent shift in a recent interview: 'finally, it's so good seeing Shane Meadows using a female lead and to see a really strong female character'. This comment is significant for two reasons. Firstly it highlights *This Is England '88* as a programme which places at its centre a female character. But secondly, it also acknowledges that this shift in Meadows' treatment of women may be long overdue ». Louise FitzGerald, Sarah Godfrey. « 'Them Over There' : Motherhood and Marginality in Shane Meadows' Films », op.cit., p. 157.

explorer la possibilité offerte par ceux-ci de déconstruire les catégories de genre. Nous nous attacherons dans ce chapitre à détailler les nouvelles communautés permises par l'organisation esthétique et politique de la forme sérielle. La forme apparaît comme le médium le plus approprié pour déconstruire certaines catégories obsolètes et remettre en question la hiérarchie genrée. La technique sérielle, ses univers esthétiques, son montage et sa diffusion sont autant d'aspects formels qui facilitent l'émergence de nouvelles communautés. Les expériences collectives s'érigent en socle de groupes de personnages qui étendent les possibles féminins comme masculins. La communauté d'expérience qui lie certains des personnages au travers de techniques spécifiques, comme l'unité musicale et la juxtaposition de plans, s'étend aux spectateurs et permet à la série de faire événement en abaissant les frontières intimes qui existaient d'un côté et de l'autre de l'écran.

A. La traversée et la déconstruction

Interchangeabilité des postures genrées

Le rejet des postures conventionnelles dans *This Is England* est le socle d'une nouvelle communauté non genrée. L'échec renouvelé de l'implantation des rôles familiaux et amoureux traditionnels, qui s'apparente bien souvent dans la série à des formes d'abandon ou des gestes criminels, élude, à l'instar du film, la possibilité de liens intimes conventionnels. Le rôle parental n'est assumé que difficilement par Cynthia, mère célibataire du jeune Shaun⁴¹⁶. La mort du père de ce dernier et la nouvelle relation amoureuse de la jeune femme, qu'elle décide de cacher à son fils, résultent en une rupture temporaire des liens familiaux. Il en va de même pour les parents d'Harvey et pour ceux de Lol, dont le père a abusé d'elle pendant toute sa jeunesse. L'épisode d'ouverture de *This Is England '86* met en lumière l'incapacité renouvelée de la mère de Lol, Chrissy, à protéger sa fille contre les actes incestueux et violents de son père. L'absence de liens intimes traditionnels est ainsi décrite en creux dans la série, notamment au cours de scènes où les figures maternelles ou paternelles affichent clairement leur incapacité à endosser leur rôle de parent, et ce le plus souvent de manière violente. Les affrontements physiques entre Lol et ses parents, et entre Shaun et sa mère ponctuent fréquemment la première saison de la série.

⁴¹⁶ Louise FitzGerald et Sarah Godfrey attirent notre attention sur cet aspect en avançant : « By highlighting the inadequacies of the lone mother through her failure to provide the 'right' sort of clothes and, more significantly, emotional sustenance and guidance for her son as he traverses the perilous journey from child to man, Cynthia's inadequacy as a suitable channel for the learning of the culturally sanctioned performance of masculinity is indicated ». Louise FitzGerald, Sarah Godfrey. « 'Them Over There' : Motherhood and Marginality in Shane Meadows' Films », *op.cit.*, p. 165.



Mick attaque sa fille Lol, This Is England '86, (1.04).



Lol se rebelle contre sa mère Chrissy et est retenue par sa jeune sœur Kelly, This Is England '86, (1.01).

Il est possible d'affirmer que les liens intimes qui sont censés se développer entre les parents et leurs enfants sont au mieux inexistant, au pire le lieu d'une oppression ou d'un abus physique dans l'œuvre de Meadows. La série met également en lumière l'échec de certains liens intimes amoureux, notamment ceux créés dans la relation entre Lol et son compagnon Woody. En effet, au cours des deux premiers épisodes de la série, Woody abandonne Lol devant l'autel puis échoue à soutenir cette dernière au retour de son père, un homme particulièrement violent. Au cours des trois saisons, on peut affirmer, comme le font Louise FitzGerald et Sarah Godfrey lorsqu'elles étudient le travail de Shane Meadows :

[t]he issue of male violence towards women is a recurrent thematic concern running through Meadows' work: *Dead Man's Shoes*, *A Room for Romeo Brass* and *Small Time* all feature instances of male physical abuse, while Lol in the television series *This Is England '86* is another woman victimised and abused by a man, in her case her own father. These narratives all serve to highlight

the oppression of working-class women and the fundamental lack of respect that Meadows himself sees as characteristic of their experience within a male-dominated environment [...].⁴¹⁷

Les personnages féminins de la série évoluent sans aucun doute dans un milieu oppressant, qui exige de leur part de s'affirmer à la fois en tant que skinheads, mais également en tant que femmes dans une subculture très largement marquée par des codes et des postures traditionnellement masculines (le port de la chemise, des chaussures de travail type Doc Martens, des polos et des bretelles sont des éléments iconiques de la culture skinhead et sont au départ des éléments vestimentaires masculins). L'expérience féminine dans la série est donc celle d'une oppression physique et d'un manque de considération, qui sont révélés au spectateur grâce au personnage de Lol tout particulièrement.

Cette oppression vient s'ajouter à l'échec des relations intimes traditionnelles au sein de la famille et du couple. Les rôles sont renversés, et ceux qui devaient protéger se retrouvent agresseurs. Au-delà de la dimension criminelle dévoilée dans la série, il existe donc à la fois une oppression systémique des femmes et une détérioration des liens intimes traditionnels. Lol n'échappe malheureusement pas à ce constat puisque sa propre expérience de la maternité démontre une absence d'intimité entre sa fille et elle. La jeune femme doit faire face au fait que sa fille Lisa n'est pas l'enfant de son ancien compagnon Woody, mais est née de sa relation adultère avec son ami Milk. L'inversion des rôles familiaux continue donc à informer le développement des liens intimes qui se créent au cours des trois saisons. Ils influent



notamment sur la relation entre Lol et sa fille Lisa, puis plus tard son fils Jimmy.

Lol et Lisa, This Is England '88, (2.01).

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 159.



Lol se rend à la visite médicale de sa fille, This Is England '88, (2.01).

La séquence de *This Is England '88*⁴¹⁸ révèle une inversion des postures stéréotypiques de la mère et de l'enfant, puisque l'on découvre Lisa assise au chevet de sa mère, tandis que Lol est recroquevillée en position fœtale sur le canapé. Le rejet du rôle maternel se manifeste également par une invisibilisation de sa fille, qui apparaît très peu avant la troisième saison de la série, ou semble constituer un poids que Lol cherche à éviter. Lors de la visite médicale de Lisa, l'enfant n'est plus visible dans le cadre qui inclut la jeune mère, un plan moyen distinct qui insiste sur la séparation spatiale des deux. Les vêtements qu'elle porte et le fauteuil sur lequel elle est assise instaurent un contraste entre les autres mères et elles. Tandis que les deux autres femmes sont pleinement occupées par leurs enfants respectifs et se penchent vers elles, Lol se tient en retrait, le visage fermé, dans une position qui s'établit comme l'exacte inverse de ses voisines. *This Is England '88* insiste en ce sens sur la difficulté de créer et de maintenir des relations familiales⁴¹⁹. L'ensemble des situations développées dans l'univers diégétique de *This Is England* gravite autour des liens intimes qui s'établissent, s'étiolent et se reconstruisent de façon alternative dans le groupe de skinheads que l'on suit du film à la série.

En effet, si certains liens traditionnels se rompent dans la série télévisée, notamment ceux liés à un certain idéal de la maternité, c'est avant tout parce que

⁴¹⁸ *This Is England '88*, 2.01 [19:08 – 19:28].

⁴¹⁹ On peut à nouveau faire appel aux analyses de Sarah Godfrey et Louise FitzGerald qui soulignent l'importance croissante du personnage de Lol et des relations qu'elle entretient : « Indeed, the opening frames of *This Is England '88*, which begin with Lol waking up, suggest that her character is becoming increasingly central to the narrative; throughout the first episode of '88 Meadows offers a sensitive portrayal of maternal alienation and dislocation; the cinematography emphasizes Lol's loneliness, her isolation and her fatigue as she struggles to cope with the often exasperating and exhausting task of bringing up a child alone ». *Ibid.*, p. 157.

L'intime ne peut être forcé selon des attentes conventionnelles, un fait très fréquemment illustré grâce à l'échec des relations familiales et matrimoniales. Ce qui semble au contraire fonder le lien intime dans *This Is England*, c'est le partage des postures, des paroles et des espaces et leur interchangeabilité. Face à l'étiollement et l'incertitude des relations traditionnelles, le groupe fait advenir d'autres liens intimes, qui viennent pallier l'absence de ceux qui auraient dû exister entre eux et leurs parents ou leurs conjoints. Pour Harvey, dont le père est violent, le lien familial existe en dehors du cercle familial, dont on n'aperçoit qu'une seule scène au cours des trois saisons. A l'instar de Harvey, pour Lol, Kelly, Trev, Shaun, Milk et Woody, les liens intimes se développent en dehors des cercles où on les attendrait conventionnellement. C'est le partage de modes d'être et d'apparaître qui permet la relation intime. Le montage de la série constitue l'une des manières principales dont l'œuvre constitue et désigne des liens intimes. Lors du premier épisode de *This Is England '86*, les personnages féminins sont déjà très proches géographiquement dans le bus qui les conduit au mariage de Lol et Woody. Mais c'est lorsque Lol et ses amies réalisent que Woody ne dira pas « I do » que la musique extra-diégétique offre une unité sonore aux gros plans consécutifs qui montrent les visages de Lol, Kelly, Trev et Michelle, unis dans une même peine qui semble se répandre de plan en plan de l'une à l'autre des jeunes femmes.





Gros plans successifs sur Lol, Kelly, Trev et Michelle, This Is England '86, (1.01).

La légère plongée sur les visages et les compositions décentrées instaurent une communauté entre les personnages, complétée par l'unité sonore de la séquence, qui s'attarde sur les visages en gros plan pour mieux saisir l'intensité du moment. On peut alors dire qu'en habitant les mêmes espaces de l'écran de manière successive, la technique sérielle suggère un sentiment partagé et une communauté intime. Face à l'échec des relations intimes traditionnelles, les personnages choisissent en effet leurs

propres cercles intimes, dont les territoires sont définis dans la série par l'emprunt et l'interchangeabilité des postures. La condition principale de l'élaboration de la phratricité dans la série n'est autre que la capacité à échanger les rôles et les postures à l'envi dans le cercle intime. Ainsi, on peut avancer que dans *This Is England*, l'intime se déploie à l'écran par le biais de la déconstruction des catégories de genre et des rôles traditionnels, notamment des rôles familiaux ou amoureux. Roland Barthes théorise déjà le lien intime indirectement en le présentant comme une alliance entre l'éthique et l'esthétique, c'est-à-dire comme une façon similaire d'habiter les lieux, d'emprunter les postures ou les gestes afin de faire vivre une manière d'habiter les espaces. On trouve l'entrée suivante dans *Journal de deuil* :

[c]ontinuer à 'parler' avec mam. [...] ne se fait pas en discours intérieur (je n'ai jamais 'parlé' avec elle), mais en mode de vie : j'essaie de continuer à vivre quotidiennement selon ses valeurs : retrouver un peu la nourriture qu'elle faisait en la faisant moi-même, maintenir son ordre ménager, cette alliance de l'éthique et de l'esthétique qui était sa manière incomparable de vivre, de faire le quotidien. Or cette 'personnalité' de l'empirique ménager n'est pas possible en voyage – n'est possible que chez moi. Voyager, c'est me séparer d'elle – plus encore maintenant qu'elle n'est plus là – qu'elle n'est plus que le plus intime du quotidien.⁴²⁰

L'intime peut s'ériger en dialogue spatial grâce au partage et à l'échange de postures. L'exemple de Barthes prend sa source dans l'absence de la mère, qu'il fait revivre par les gestes intimes du quotidien, et la série semble déployer les mêmes techniques afin de figurer les liens intimes entre les personnages. Ainsi, on peut avancer que l'empirique du quotidien, les gestes et la manière d'habiter un espace en commun sont autant de traces des liens intimes entre les personnages de la phratricité.

Ces liens s'élaborent au prix d'une déconstruction des rôles traditionnels : Lol n'est pas une mère exemplaire pour Lisa mais l'est pour Trev, tandis que Woody n'est pas un compagnon attentionné pour Lol dans *This Is England '86* mais plutôt pour son ami Milk. L'interchangeabilité des postures familiales et conjugales au cours de la série participe d'une certaine vision éthique du groupe. Aucun rôle n'est fixe, aucune posture définie : tous les personnages échangent leurs façons d'apparaître et d'habiter l'espace de l'écran, en remplissant des fonctions intimes diverses les uns pour les autres. L'importance de l'espace et la manière dont les protagonistes s'y déplacent est

⁴²⁰ Roland Barthes. *Journal de deuil*. Paris : Seuil, 2009, pp. 202–203.

loin d'être anecdotique dans l'œuvre de Meadows. La fixité de la caméra, et son retrait ponctuel de certaines scènes clé, permet d'offrir une épaisseur particulière au passage du temps et aux changements historiques, naturels et personnels qui prennent place au cours des trois saisons. La répétition des plans fixes sur les immeubles de la ville anglaise et sur les paysages qui environnent cette dernière permettent au réalisateur de peindre une fresque mi-urbaine, mi-enclavée, qui s'intéresse plus à la lumière qui tombe successivement sur les lieux et sur la manière dont les personnages viennent l'habiter que sur une multiplication des points de vue et des techniques de caméra. David Forrest inclut Meadows dans la mouvance des nouveaux réalistes du cinéma et de la série britanniques :

[a]s mentioned, undoubtedly the defining and unifying characteristic of Meadow's work and that of his contemporaries in relation to the realist tradition is their heightened emphasis on the poetic potential of the everyday, in the process rejecting direct engagements with social issues and instead deploying a more aesthetically rooted engagement with space and place.⁴²¹

Ce réalisme s'emploie à extraire le « potentiel poétique du quotidien », pour reprendre les mots de David Forrest, et donc à articuler le développement de la narration et le déploiement d'espaces et de temps spécifiques. La place accordée au temps et à l'espace donne à Meadows la possibilité d'y ancrer les personnages selon des modalités sans cesse renouvelées. Les gestes et les postures des personnages y prennent une importance singulière puisqu'ils montrent le passage du temps (la réunion ou l'éloignement de certains personnages, la disparition d'autres, l'évolution vestimentaire et capillaire) et l'immuabilité des espaces qui semblent enfermer les protagonistes (le bar, la pièce à vivre de Chrissy, le salon de Lol et Woody puis l'appartement de Lol, et enfin celui de Gadget et Harvey). Cette esthétique ouvre la voie à une grande attention aux détails et aux gestes, notamment à ceux qui passent d'un personnage à l'autre, aux positions et aux postures qui sont partagées ou échangées entre les parents, les enfants, les amis et les amants au cours des différentes saisons. La petite ville anglaise n'est plus alors un complètement un décor, elle se révèle être un « monde originaire », un milieu qui influe sur les personnages qui y évoluent. Cette idée du décor fictionnel comme

⁴²¹ David Forrest. « Twenty-first-Century Social Realism: Shane Meadows and New British Realism », *op.cit.*, p. 38.

monde originaire correspond à une tendance naturaliste de la série, si l'on suit la définition du naturalisme donnée par Gilles Deleuze :

Soit une maison, un pays, une région. Ce sont des milieux réels d'actualisation, géographiques et sociaux. Mais on dirait que, tout ou partie, ils communiquent du dedans avec des mondes originaires. Le monde originaire peut se marquer par l'artificialité du décor (une principauté d'opérette, une forêt ou un marais de studio) autant que par l'authenticité d'une zone préservée (un vrai désert, une forêt vierge). On le reconnaît à son caractère informe : c'est un pur fond, ou plutôt un sans-fond tait de matières non-formées, ébauches ou morceaux, traversé par des fonctions non-formelles, actes ou dynamismes énergiques qui ne renvoient même pas à des sujets constitués.⁴²²

La tradition réaliste repérée par David Forrest dans le travail de Shane Meadows s'apparente donc au naturalisme, dans la mesure où Meadows insiste sur le développement de liens intimes dans un environnement fictionnel qui transforme profondément les personnages. Malgré le fondement essentialisant du naturalisme⁴²³, les nombreux plans d'ensemble qui replacent l'action et les personnages dans leur environnement, c'est-à-dire dans un milieu socio-économique et culturel défini, soulignent l'influence de celui-ci sur ce qui apparaissait immuable au début de la série. Les liens qui avaient été tissés dans le film qui précède la série sont mis à mal, notamment pour la protagoniste principale, du fait de son environnement, et viennent en retour informer l'esthétique sérielle. Si *This Is England '86* présente des situations réalistes et une manière quasi-documentaire de filmer les personnages, dès *This Is England '88*, l'immuabilité du décor fictionnel est ponctuée de plans surnaturels qui émergent de l'esprit de Lol, et *This Is England '90* propose des expérimentations esthétiques, notamment au travers des plans qui brouillent les silhouettes ou qui reproduisent la vision des personnages sous psychotropes. Le projet naturaliste mené par Meadows, qui étudie l'interaction entre le milieu déterminé de la fiction sérielle et

⁴²² Gilles Deleuze. *L'Image-mouvement*. Paris : Minuit, 1983, p. 174.

⁴²³ Nous rejetons en effet l'acception essentialisante du genre féminin repérée par Deleuze dans la littérature française et le cinéma américain : « [s]il y a des poussées naturalistes dans le cinéma américain, c'est peut-être dans certains rôles féminins et par l'intermédiaire de certaines actrices. En effet, dans le naturalisme, l'idée d'une femme originaire est plus facile à assimiler que tout le reste, y compris et surtout pour les Américains. Zola présentait Nana comme 'la chair centrale', 'le ferment', 'la mouche d'or', bonne fille dans le fond, mais qui corrompt tout ce qu'elle touche et l'entraîne dans une irrésistible dégradation qui se retournera contre elle-même ». *Ibid.*, p. 188. Deleuze nuance néanmoins cette définition en démontrant que le cinéma de Losey échappe à cette approche essentialisante, et admet donc que le naturalisme peut procéder sans faire correspondre la figure féminine à un archétype ou à une fonction monolithique.

les personnages qui y sont exposés, décrit ainsi un cycle complet de l'union avortée de Lol et Woody au premier épisode à leur mariage heureux qui clôt la série, en incluant un parricide, un viol, la mise à mal des liens intimes et des relations familiales, l'addiction et les violences conjugales. On peut à ce titre conclure que le caractère naturaliste du récit fait évoluer la forme sérielle puisqu'il promeut une relation directe entre l'environnement et les personnages. La volonté des séries contemporaines de diversifier la galerie de personnages qu'elles présentent, ainsi que de montrer comment ceux-ci sont déterminés et changés par les milieux qui les entourent, se retrouve dans d'autres séries du corpus, comme nous aurons l'occasion de le rappeler pour *Orange is the New Black*⁴²⁴. Le naturalisme montre que ce qui semblait immuable (les postures genrées, les relations familiales) peut évoluer en fonction des milieux, et qu'une transformation profonde des identités de genre et des modes de sociabilité est possible.

Indétermination

On peut également avancer que l'esthétique de Meadows met au jour une communauté plus démocratique, dans la mesure où elle inclut également l'ensemble des personnages. En effet, l'absence de technique de caméra particulière associée à un ou plusieurs personnages – comme le gros plan à faible profondeur de champ dans *The Handmaid's Tale* pour June – laisse libre cours au développement et au déplacement des personnages, parmi lesquels on peut difficilement établir une hiérarchie entre figures principales et secondaires. Cet équilibre entre les personnages est autant amené par le temps narratif qui est dévolu aux personnages que par l'absence de hiérarchie esthétique entre eux. L'esthétique même de la série reflète donc une interchangeabilité, voire une indétermination des postures, des temps et des manières d'apparaître. Alain Ehrenberg avance l'idée suivante :

⁴²⁴ Jenji Kohan, la créatrice de la série, observe une propension nouvelle de la forme sérielle au naturalisme, « television is becoming more naturalistic in how it represents the world ». Rebecca Nicholson. « *OITNB's Jenji Kohan: 'I'd be far richer if I had stayed on Friends'* », *op.cit.*

[l]a démocratie est d'abord une forme de société avant d'être un ensemble de prétendus sous-systèmes techniques, culturels, économiques, politique, etc. [...]. Par forme de société, je veux dire qu'elle constitue une expérience du rapport à soi et à l'autre travaillée par l'indétermination. Cette expérience est particulièrement définie par la combinaison de la liberté et de l'égalité.⁴²⁵

Il apparaît dans ce cas que la caméra de Meadows ménage une forme d'indétermination entre les personnages en proposant des plans longs et des plans de situation, qui viennent embrasser la scène dans son ensemble plutôt que guider directement le regard du spectateur (sauf dans le cas de certaines scènes spécifiques que nous nous proposons d'étudier par la suite). C'est une forme de société alternative qui est mise au jour dans *This Is England*, en tant que la phratrie fait cohabiter l'égalité entre les personnages et leur liberté à évoluer dans l'espace diégétique. Partant, Meadows offre dans la série un réalisme esthétique qui abolit certaines hiérarchies narratives et instaure une démocratie du visible au sein de laquelle l'ensemble des personnages évolue et assume des rôles interchangeables.

Le cadre moral dans la série est remis en question par la génération qui précède les protagonistes (Mick, Chrissy, Cynthia ou encore le père d'Harvey) et laisse donc aux jeunes héros la latitude, mais parfois également le besoin, de créer des liens intimes aux contours moins rigides et qui admettent une nouvelle indistinction des rôles, notamment des rôles genrés. Ainsi, si Lol ne parvient pas dans *This Is England '88* à créer un lien intime avec sa fille, elle est pourtant régulièrement filmée dans une posture maternelle avec Trev, qu'elle protège notamment contre les attaques de son père Mick. Le lien intime entre les deux femmes est rendu explicite et dévoilé à plusieurs reprises au cours des trois saisons de la série, notamment par des plans qui réunissent les deux femmes dans des postures similaires, ou qui établissent Lol comme figure protectrice pour Trev.

⁴²⁵ Alain Ehrenberg, *L'Individu incertain, op.cit.*, p.27.



Lol et Trev, This Is England '86, (1.01).

L'épisode de clôture de *This Is England '86* offre une occasion de déployer ce lien intime de manière visible : lorsque Trev avoue à Lol avoir été violée par le père de cette dernière, le gros plan qui réunit les deux femmes montre Lol consolant son amie. Le lien intime entre les personnages est démontré grâce à leur proximité physique et à l'aspect unique de leur posture : jamais au cours du film ou des quatre saisons les personnages ne sont vus dans des relations familiales démonstratives, et les gestes d'affection se font rares en dehors du groupe des skinheads. Pourtant, le choix du gros plan qui montre Trev pleurant sur l'épaule de son amie semble établir entre elles un lien quasi-filial, refusé à Lisa mais digne de la phratrie créée par les membres du groupe. A l'intérieur du groupe, les liens intimes viennent bien souvent pallier l'absence des liens qui auraient dû exister entre les membres et leurs partenaires ou leur famille. Il en résulte une flexibilité des rôles familiaux et genrés sans limites, qui constitue le contrepoint comique de la série. Si Lol emprunte beaucoup de codes masculins, notamment dans sa façon de s'habiller, Woody et Shaun jouent eux aussi avec les codes vestimentaires genrés en se travestissant en femme au cours de la première saison. Cet épisode démontre une absence de rigidité quant aux stéréotypes de genre ou à la notion même de ridicule. Camille Froidevaux-Metterie a montré dans son ouvrage sur le corps des femmes que le corps et la manière dont on l'habille et dont on le met en action participent souvent de chorégraphies liées à des constructions sociales liées au sexe ou au genre. Elle déclare pourtant :

[e]n montrant par des pratiques parodiques comme le travestissement, ou par la visibilisation des formes transgenres, que les corps performatifs permettent

tous les genres et renvoient à des sexualités multiples, on entend révéler l'illusion de l'identité et extirper le sujet du cadre binaire obligatoire.⁴²⁶

Il faut alors voir la pratique du travestissement, au-delà du caractère facétieux qu'il confère aux deux jeunes hommes et au groupe qui les applaudit, une réelle parodie des identités sexuelles ou genrées. Shaun et Woody proposent une vision grotesque du féminin en travestissant leur corps et donc en tournant en ridicule des stéréotypes de beauté ou d'attitude, qu'ils se proposent de reprendre à leur compte. On remarque ainsi que *This Is England '86* fait très tôt advenir dans sa narration une indistinction, ou une porosité volontaire entre les identités de genre. Lors de cette scène de travestissement, Lol et Woody sont filmés dans un plan moyen qui montre déjà une inversion des manières d'apparaître traditionnelles. La séquence⁴²⁷ déploie un contraste saisissant entre la quasi-immobilité de Lol et l'espièglerie de Woody, qui s'amuse énormément de sa tenue et de sa liberté de mouvement (« I can lounge in these »).



Woody et Lol, This Is England '86, (1.01).

Ce renversement parodique des identités stéréotypiques de genre au sein du couple que forment Lol et Woody s'étend à l'ensemble des membres du groupe. Finalement, c'est une indistinction de l'esthétique genrée qui apparaît entre les personnages féminins et masculins. La communauté skinhead se fonde notamment sur un code vestimentaire strict qui forme un groupe visuellement similaire : le port de la chemise, des bretelles, des Doc Martens et des polos, puis plus tard dans la série

⁴²⁶ Camille Froidevaux-Metterie. *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime, op.cit.*, p. 20.

⁴²⁷ *This Is England '86*, 1.02 [18 : 07 – 19 : 45].

les coupes de cheveux et les colorations restent des signes distinctifs autour desquels le groupe gravite esthétiquement. Ce code vestimentaire rend obsolète les catégories genrées en mettant en avant des silhouettes androgynes. La façon de filmer les corps tend déjà à une certaine indistinction entre les genres, notamment au travers du personnage de Lol, dont les manières d'apparaître ne semblent correspondre ni totalement au féminin, ni totalement au masculin. Le style vestimentaire, mais également les postures de la jeune femme dénotent une hybridité qui supprime parfois temporairement tout attribut physique féminin, comme l'atteste le plan suivant, extrait de *This Is England '88*.



Lol dans sa baignoire, This Is England '88, (2.01).



Lol et Milk sur le toit de l'hôpital, This Is England '86, (1.01).

This Is England '86 souligne également cette similarité physique des membres du groupe en présentant côte à côte Lol et son meilleur ami Milk. Toute différence entre les deux personnages est effacée au profit d'une indistinction entre l'homme et la femme. Le lien intime est à nouveau mis en exergue par la capacité des deux

personnages à habiter l'espace de la même manière. Le placement des corps dans l'espace, leur apparence vestimentaire et physique, mais également leur façon de s'avancer à l'écran sont similaires, et appartiennent au style, comme défini par Marielle Macé, qui propose

de concevoir le monde comme l'espace d'institution de phrasés généraux du vivre : non pas une foule de choses, mais une foule de façons d'être une chose ; non seulement une foule d'hommes, mais une foule de manières d'être homme. Il ne s'agit pas de dissiper le réel dans une nuée de singularités, mais d'y voir au contraire se découper un ensemble de puissances, qui se situent à mi-parcours entre le particulier et le général, qui font rayonner des idées de la vie à la surface des occurrences particulières, et qui invitent à comprendre que les singularités sensibles engagent toujours plus qu'elles-mêmes.⁴²⁸

Ce qui se dégage des plans qui incluent Lol et Milk, c'est que, loin de se différencier, les personnages empruntent ponctuellement le même style, qu'il soit style vestimentaire ou posture corporelle. Cette similarité rassemble les singularités au sein de ce qui semble constituer un style commun aux deux protagonistes. Cette identité des postures et des tenues brouille les identités individuelles au profit d'une ressemblance frappante : ils sont accoudés à la rambarde, tournés vers le même point et réunis dans un même plan américain. L'éclairage focalise l'attention du spectateur sur les silhouettes et les contours des futurs amants, qui se découpent sur le paysage qui s'étend face à eux.

Ce constat n'est pas seulement vérifiable dans les façons de s'avancer ou de se vêtir à l'écran. Les relations intimes se révèlent également être le lieu de phénomènes d'échange ou de porosité, qui instituent une dynamique particulière au sein du groupe. Dans la série, la mise en scène de l'intime est celle de la mise en évidence d'une traversée entre les identités et les rôles traditionnels. Camille Froidevaux-Metterie évoque ce processus lorsqu'elle évoque l'avènement d'un nouvel individu, qui ne serait plus déterminé par des constructions sociales performatives liées à l'âge, à la classe sociale ou au genre :

[u]n nouvel individu générique se profile à l'horizon, libre de choisir les modalités de son implication physique dans le monde à distance des stéréotypes et des injonctions sociales. Mais ses contours sont tellement flous qu'on peine encore à le distinguer.⁴²⁹

⁴²⁸ Marielle Macé. *Styles. Critique de nos formes de vie*, *op.cit.*, pp. 57–58.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 43.

This Is England répond à cet appel en construisant une galerie de personnages qui se départissent d'injonctions sociales quelconques. Tel est déjà le postulat des skinheads, mouvement qui trouve son origine dans une hybridité assumée entre les genres et les groupes sociaux. Gildas Lescop met en avant cette identité déjà fondamentalement syncrétique des skinheads qui ne choisissent pas de reprendre ou de brandir les codes d'un seul groupe mais bien d'opérer une intégration, et même une interpénétration de deux cultures auparavant distinctes. Ce sont à la fois les identités culturelles qui se voient mélangées, mais aussi les manières de vivre et d'investir le monde en tenant compte des déterminations sociales et politiques :

[l]a sous-culture skinhead se construira bien en puisant à deux sources différentes, mêlant la culture traditionnelle de la classe ouvrière blanche à celle des expatriés venus de Jamaïque. À l'image quelque peu mythique du prolétaire britannique, les skinheads viendront superposer des éléments directement empruntés à la communauté antillaise, et plus particulièrement à la sous-culture délinquante, réelle ou fantasmée, des *rude boys*, créant ainsi un style original, à la frontière de deux univers apparemment difficilement conciliables : celui, organisé, de la classe ouvrière, qu'ils regardent avec nostalgie mais dont ils redoutent la soumission et la disparition, et celui, dérégulé, du 'lumpen-prolétariat' flirtant avec la délinquance, qu'ils voient avec une certaine fascination et dont ils admirent l'insoumission et la vitalité.⁴³⁰

Ainsi la culture skinhead, déjà pétrie d'intersectionnalité, c'est-à-dire au carrefour des luttes de classe et d'une opposition au racisme subi par les immigrés jamaïcains, se fait le lieu d'une indétermination. Les codes sociaux sont remis en cause et revisités tant par les codes vestimentaires que par l'irrévérence et l'insoumission des skinheads. La subculture, et plus particulièrement le groupe des skinheads que l'on suit du film à la série télévisée avec *This Is England*, est un terreau fertile pour l'avènement d'un être non déterminé par des dynamiques de genre ou des constructions sociales. Au sein du groupe, on repère des attitudes, des gestes et des liens intimes qui mettent en échec les acceptions stéréotypiques du genre. Le rôle maternel traditionnel est mis à mal par Woody, qui devient père au foyer : il assume dans *This Is England '90* la garde de ses deux enfants. Les images conventionnelles de la mère gardant ses enfants en attendant le retour de son mari (qu'on observe par exemple chez les Draper dans *Mad Men*) sont

⁴³⁰ Gildas Lescop. « Skinhead : du reggae au Rock Against Communism ». *Volume !*, N°9, 2012, document en ligne consulté le 14 mars 2018, <http://volume.revues.org/2963>.

remises en question par les séquences de la saison qui montrent Woody à la maison avec ses enfants. Au-delà de la simple inversion entre les rôles paternel et maternel stéréotypiques, c'est Woody lui-même qui apparaît comme un enfant, une tétine à la bouche, hypnotisé par le poste de télévision.



Woody et ses enfants, This Is England '90, (1.01).

C'est la traversée de la différence entre les rôles stéréotypiques que la série filme. Dans cette inversion, et surtout dans le peu d'intérêt affiché par les personnages pour ces rôles genrés, on peut voir affleurer une forme d'indistinction. L'obsolescence du genre s'accompagne donc d'une revendication de relations intimes alternatives : ce sont même ces dernières qui semblent s'édifier en lieu et place de celles qui auraient dû être mais qui ne sont pas effectives dans la série. La communauté qui se constitue à l'écran traverse les différences de genre. Du reste, elle résulte moins d'une théorie particulière qui voudrait activement déconstruire la hiérarchie genrée que d'une façon originale d'habiter les périmètres intimes qui constituent la base de cette communauté. Dardot et Laval suggèrent :

[l]es hommes qui agissent pour construire du commun ne se laissent pas enfermer par avance dans un type psychologique identifiable, ni même dans une catégorie sociale aux contours définis, ils sont ce que leurs propres pratiques font d'eux.⁴³¹

Il apparaît que la culture syncrétique des skinheads, appuyée par des relations intimes fortes, fait advenir une communauté aux contours indistincts. Ces contours sont rendus poreux par la capacité des personnages à remettre en question les rôles

⁴³¹ Pierre Dardot, Christian Laval. *Commun. Essai sur la révolution au XXI^e siècle, op.cit.*, p. 50.

traditionnels, capacité qui émane du lien intime fort qui unit la phratrie. On peut avancer par exemple que les nombreuses scènes comiques qui montrent Woody et Milk unis par des liens presque amoureux, et dans des postures conjugales, sont ce qui contribue rendre visible l'absence de rôles définis. Ces nouvelles postures font événement à l'écran puisqu'elles viennent mettre en échec, voire déconstruire des rôles auparavant sexualisés. Camille Froidevaux-Metterie attire l'attention sur ce processus de déssexualisation :

[l]a déssexualisation des rôles familiaux et des fonctions sociales ouvre la perspective, encore lointaine certes mais désormais pensable, d'un monde neutre du point de vue du genre.⁴³²

La traversée de la différence sexuelle ou genrée entre les personnages ouvre selon la philosophe la voie vers une forme de neutralité. L'indétermination des rôles est en effet accentuée au sein de la famille que forment Woody, Lol, Milk et leurs enfants Lisa et Jimmy⁴³³. Le lien intime fort qui unit les personnages tend vers une déconstruction des postures amoureuses et familiales : chacun habite l'espace de l'écran en empruntant une posture ou une autre, de manière égale.



Lol réveille Milk et Woody, This Is England '86, (1.02).

⁴³² Camille Froidevaux-Metterie. *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime, op.cit.*, p. 41.

⁴³³ Lisa est la fille de Lol et Milk tandis que Jimmy est le fils de Lol et son compagnon Woody.



Lol, Woody et Milk devant la télévision, This Is England '90, (3.01).

Il devient ainsi presque impossible de savoir si le couple formé par Lol et Woody est différent de l'amitié qui unit Milk et Woody, et si la posture parentale de l'un exclut une posture parentale pour l'enfant de l'autre. La relation conjugale se déploie donc autant entre Woody et Lol qu'entre les deux hommes, et vient mettre à mal le concept même de famille nucléaire, prépondérant dans les années 1980, en introduisant une troisième figure parentale dans le schéma. La désexualisation opérée par cette organisation familiale et sociale permet dans la série une déconstruction des catégories de genre qui redéfinit alors le féminin dans le cadre du cercle intime.

B. La communauté d'expérience

Le décloisonnement des identités de genre est mis en exergue par le médium sériel : l'espace de l'écran est habité en commun par les personnages féminins et masculins et instaure une perméabilité des postures, des espaces et des temps, comme le démontre notamment *The Handmaid's Tale*, qui fait cohabiter les temps narratifs pré- et post-Gilead. Cette « coalescence du féminin et du masculin »⁴³⁴, pour reprendre les mots de Marie-Anne Guérin, ou en tout cas la remise en question des frontières de genre, permet de faire émerger de nouvelles communautés au sein des univers sériels. Au-delà des identités collectives féminines, partagées par les servantes de *The Handmaid's Tale* ou par les détenues d'*Orange is the New Black*, ou encore de la phratrie dans *This Is England*, le corpus enregistre l'avènement de nouvelles communautés. Ces communautés échappent aux logiques genrées des environnements diégétiques par l'entremise de procédés techniques, qui créent un syncrétisme entre les situations et les personnages.

Dans *This Is England* notamment, l'utilisation de la musique comme fondement d'une communauté diégétique se remarque grâce aux choix musicaux qui sont associés à celle-ci. Au cours des trois saisons ('86, '88 et '90), Shane Meadows utilise le potentiel syncrétique de la musique extra-diégétique pour abolir les frontières entre les expériences singulières des personnages. Dans *This Is England '88*⁴³⁵, l'utilisation de la musique extra-diégétique « After Laughter Comes Tears » de Wendy Rene dresse une cartographie globale des émotions des personnages. Alors que la caméra embarquée sur le scooter de Woody le suit dans la ville, la musique extra-diégétique bloque l'ensemble des sons intra-diégétiques. Les plans de Woody regardant Cynthia, Smell et Kelly chanter par la fenêtre du bar succèdent à ceux de Lol et Trev, isolées, qui jouent aux cartes dans l'appartement de la jeune mère. Le choix du morceau souligne le contraste entre la gaieté de la scène et la situation émotionnelle et personnelle

⁴³⁴ Marie-Anne Guérin. « Ladies & Gentlemen (lieux-dits, espaces riverains, le cinéma comme espace de rivalité et de non-réciprocité entre les sexes) », *op.cit.*, p. 40.

⁴³⁵ *This Is England '88*, 2.02 [42:59 – 45:36].

compliquée de Lol et Woody, dont la séparation a bouleversé le développement narratif de la série, et qui est le sujet central de cette saison. L'ajout d'une bande sonore lie l'ensemble des situations qui adviennent à l'écran en transformant les situations singulières en expérience collective, tandis que le choix de la musique insiste sur le passage inexorable du temps. Les scènes de phratrie de la première saison (*This Is England '86*) ont laissé place à des divisions internes au groupe, qui semblent peser sur un grand nombre de personnages. La scène prend fin lorsque Woody aperçoit son ancien ami Milk : le son de son crachat sur la fenêtre et du juron qu'il prononce rompent l'hégémonie de la musique extra-diégétique. Le même procédé est utilisé dans *Orange Is The New Black* pour remettre les arcs narratifs individuels en perspective, et les faire dialoguer pour mettre au jour une situation collective. Dans la dernière saison d'*Orange Is The New Black*⁴³⁶, c'est à nouveau l'utilisation de la musique extra-diégétique qui signale l'entrée dans une séquence où la série réfléchit sur elle-même : les personnages se croisent et leurs regards se répondent afin de rappeler le lien narratif qui les unit toutes. Au son de « (Somebody) Ease My Troublin' Mind » de Sam Cooke, Taystee se lève de sa cellule pour aller rejoindre son avocate. La caméra la suit dans un enchaînement de travellings et de panoramiques qui permettent d'insérer les visages de Maria Ruiz, Gloria Mendez et Dayanara Diaz avant de rencontrer Irène et son acolyte, qui saluent le passage de la jeune femme qui va tenter de renverser sa condamnation à perpétuité. La musique choisie souligne à la fois les préoccupations individuelles mais temporaires des détenues, tandis que se déroule en toile de fond l'histoire de Taystee, injustement condamnée à l'incarcération à vie. La musique extra-diégétique fait écho à l'omniscience de la caméra qui se déplace à l'envi entre les espaces et les personnages, faisant côtoyer le singulier et le collectif dans une volonté de s'élever temporairement au-dessus des développements narratifs épisodiques ou locaux. Ce faisant, la technique sérielle permet de dépasser les préoccupations individuelles ou genrées pour réinscrire les personnages dans un mode de narration plus globale. Ces moments présentent l'opportunité pour la série d'offrir des réflexions méta-narratives, comme dans l'épisode final d'*Orange Is The New Black*,

⁴³⁶ *Orange Is The New Black*, 7.12 [1:20 – 2:50].

durant lequel Suzanne, méditant sur le démantèlement du poulailler dont elle avait la charge, déclare « I never prepared them for life on the outside... Of course they turned to drugs »⁴³⁷, comme un clin d'œil à l'exploration de la justice réparatrice entamée dans cette saison. Les frontières intimes entre les personnages et les espaces sont temporairement abolies afin de permettre au spectateur d'avoir une vision globale du développement narratif de la série et des effets d'écho et d'interaction entre les différentes histoires. Les personnages n'existent plus en tant qu'individus diégétiques, mais bien en tant que groupe, structuré par des rapports complexes, mais rendus évidents par les aspects formels comme la musique. Les mouvements de caméra comme le travelling, les plans longs qui intègrent plusieurs personnages révèlent une continuité entre les arcs narratifs et les univers diégétiques. La technique sérielle rend apparents les liens entre les intrigues pour les spectateurs.

En ce sens, il est possible d'avancer que la série cherche à abaisser les frontières intimes entre les personnages, mais également entre l'ensemble des personnages et les spectateurs. En témoignent les nombreuses interventions extra-diégétiques qui guident la réception de la série télévisée. Dans l'épisode de clôture de *Orange Is The New Black*, l'apparition de Tiffany Doggett accompagnant son propre corps qui sort de la prison⁴³⁸ semble avoir été créé dans l'unique but d'établir un lien entre le personnage et les spectateurs. Alors que la séquence s'ouvre sur un gros plan du visage de Doggett, un jeu de champ et contre-champs balaie les principaux gardiens pénitentiaires liés à la jeune femme, Lushek et Dixon, puis ses amies Suzanne et Taystee. La musique extra-diégétique couvre les sons extérieurs et offre une cohésion sonore au passage. La silhouette de Doggett se découpe près du camion qui escorte son corps hors du centre carcéral : la jeune femme, dont le corps apparaît en transparence sur le décor, met sa capuche et part en saluant. Le système d'abaissement des frontières entre les personnages, liés au sein d'un même macro-événement qui les détermine tous, est ici appliqué aux frontières entre le diégétique et le surnaturel. L'apparition fantomatique est uniquement destinée au spectateur, qui est le seul à pouvoir la voir. Il apparaît que l'expérience communautaire amorcée par la technique

⁴³⁷ *Orange Is The New Black*, 7.13 [1:16:35 – 1:23:18].

⁴³⁸ *Orange Is The New Black*, 7.13 [1:23 – 4:45].

sérielle se poursuit par des procédés de superposition entre la réalité intra- et extra-diégétique. La combinaison des procédés sériels aboutit à une forme d'intimité spécifique au médium : à même les images de la série sont imposées des images tirées des épisodes précédents. Le personnage de Tiffany Doggett revient du passé diégétique dans le seul but de saluer le spectateur, et donc d'attirer l'attention sur sa propre importance au sein de la narration.

La communauté d'expérience inclut tous les personnages et les spectateurs en créant des temps et des espaces immersifs qui lient les existences singulières par l'utilisation des capacités techniques de la série. Shannon Wells-Lassagne écrit à propos du médium télévisuel :

[b]oth because of the setting in which it is enjoyed (whether it be at home in front of the television set, or watching an individual tablet, phone, or computer) and the ritual nature of its consumption (either punctuating the weekly schedule of the viewer watching live, or the complete immersion of the new tendency to binge-watch several episodes at a stretch), television is a medium of proximity, creating familiarity in the viewer as they spend hours with the show's characters, as the seasonal episodes (Christmas episodes, etc.) mirror the passage of time the viewer is experiencing, as shows reference current events in their dialogues and storylines.⁴³⁹

Cette idée fait directement écho à la communauté d'expérience créée entre les spectateurs et les personnages. Le passage du temps, ainsi que le temps passé avec les personnages et avec la série elle-même, construisent une proximité, voire une familiarité entre le médium sériel et son public. Lorsque Tiffany Doggett revient pour saluer le public une dernière fois, la série reconnaît et utilise l'implication et l'affection des spectateurs pour la jeune femme. La forme même de la série contrevient à ce qu'elle avait érigé en règle jusqu'alors : une stricte description des points de vue des personnages, laissant de côté toute intrusion paranormale ou non réaliste dans les développements fictionnels. Le retour spectral de Doggett n'est visible qu'aux yeux du spectateur, pour lequel la série sort de ses limites formelles en organisant une scène d'adieux. Les propos de Sarah Hatchuel viennent confirmer cette hypothèse d'une proximité entre la série et son public :

[t]rès souvent, la fiction est déconsidérée, on va dire que 'les fans font preuve d'immaturation', comme si l'émotion était honteuse, alors qu'au contraire, il faut célébrer les pouvoirs de la fiction et l'émotion que cela peut créer en nous.

⁴³⁹ Shannon Wells-Lassagne. *Television and Serial Adaptation, op.cit.*, p. 11.

Plus on est ému, plus on crée de l'empathie, et plus cela ressurgit sur la vie que nous vivons au jour le jour. Il n'y a pas selon moi une distinction aussi idéologique entre la vie réelle et la fiction que l'on peut expérimenter, parce que la fiction a un impact sur nos vies.⁴⁴⁰

Sarah Hatchuel met en évidence l'aspect émotionnel qui fonde la communauté d'expérience. Les séquences syncrétiques qui unissent une multitude de personnages au sein d'un même espace diégétique ou musical, ainsi que les apparitions surnaturelles au sein de la narration, sont autant de procédés grâce auxquels la série révèle son propre pouvoir émotionnel. Les procédés réflexifs incluent les personnages et les spectateurs au même niveau, abaissant ainsi les frontières entre la vie du public et la vie vécue dans la fiction.

Jason Mittel attire également l'attention sur le processus d'implication du public engendré par la structure de la forme sérielle :

[t]he essential structure of serial form is a temporal system with story installments parceled out over time with gaps between entries through a strictly regimented use of screen time. As discussed later, collecting episodes into bound volumes of DVD box sets drastically changes the serial experience [...]. But television series in their original broadcast form alternate between episodic installments and mandatory temporal gaps between episodes – it is these gaps that define the serial experience. [...] Additionally and importantly, these gaps allow viewers to continue their engagement with a series in between episodes, participating in fan communities, reading criticism, consuming paratexts, and theorizing about future installments [...].⁴⁴¹

La structure sérielle crée une communauté de spectateurs de par sa structure et ses modes de diffusion. Le visionnage d'épisodes, prévu à des dates et intervalles précis, lie les spectateurs autour d'un rituel. Comme le note Jason Mittel, la série se démarque déjà par son découpage en unités distinctes – saisons, épisodes – et par l'attente qui ponctue la production et la diffusion de l'œuvre sérielle. Bien que la disponibilité sur les plateformes de streaming ou en format DVD ait effacé cette structure auparavant immuable, les modes de consommation de la série ont également changé sans pour autant altérer sa dimension communautaire. On regarde entre amis, en famille, en couple ou seul pour en parler ensuite avec son entourage, dans un processus d'échange qui fonde des groupes virtuels comme réels. La forme sérielle fonde une communauté

⁴⁴⁰ Sarah Hatchuel. « Malléabilité du personnage. Entretien avec Sarah Hatchuel », *op.cit.*, p. 27.

⁴⁴¹ Jason Mittel. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, *op.cit.*, p. 27.

d'expérience autant entre ses personnages qu'avec son public. Cette co-activité est permise par le format de la série mais également par ses procédés techniques, qui contribuent au développement d'un sentiment d'empathie et à un abaissement des frontières entre l'intimité des personnages et celle des spectateurs.

Au travers du parcours de protagonistes de *This Is England* ou *The Handmaid's Tale*, le spectateur accède à l'intimité des personnages et s'engage dans des processus d'identification. Dans *The Handmaid's Tale*, la subjectivité de la caméra oblige le spectateur à voir ce que voit June Osborne. En effet, les temps narratifs cohabitent dans la série entre Gilead, l'époque pré-Gilead et la période de transition, au moment de l'avènement du régime théocratique. Ces temps du récit sont représentés dans la série grâce à des choix particuliers de couleurs et de photographie. Dans une interview donnée au magazine *American Cinematographer*, Reed Morano et Colin Watkinson, les deux directeurs de la photographie pour le tournage, déclarent :

[w]e had two levels of flashbacks—pre-Gilead and early Gilead—and we really didn't want to go through any special processes or gimmicks to express them. So we came up with three different camera styles so you always know what time period you're in. Reed wanted modern-day Gilead to be Kubrickesque in its composition [...]. The pre-Gilead flashback is very Reed: a handheld cinema-vérité look. The middle-ground early Gilead melds the two, with a slightly more desaturated look.⁴⁴²

Au travers des choix de composition et de couleur pour la photographie de la série, l'équipe de production retransmet techniquement le point de vue de June et sa focalisation interne, héritée du roman d'Atwood. Tandis que l'utilisation de la voix off rythme le développement narratif en nous donnant accès aux pensées intimes de la protagoniste, la façon dont la caméra intègre la subjectivité temporelle du personnage offre au spectateur une piste d'identification avec la *handmaid*. Au cours des trois saisons, les strates temporelles se juxtaposent les unes aux autres dans un ordre qui est personnel à June. Le spectateur s'engage dans un processus d'identification au personnage amorcé par son appréhension chromatique des images mais également par les processus de montage. En effet, dans *Orange Is The New Black* comme dans *The Handmaid's Tale* ou *Mad Men*, le processus d'identification avec les personnages

⁴⁴² Iain Marcks. « *The Handmaid's Tale: The Rules of Engagement* ». *The American Cinematographer*, *op.cit.*

principaux peut être le fruit d'une structure narrative et de choix de montage spécifiques. Les deux séries se distinguent du reste du corpus par l'utilisation de flashbacks récurrents. Dans *Orange Is The New Black*, le spectateur a accès aux souvenirs des personnages, permettant ainsi d'éclairer leur présent comme leur passé, et de sortir du huis clos de l'établissement pénitentiaire. Dans *The Handmaid's Tale*, la structure narrative alterne entre le présent intra-diégétique et les retours aux souvenirs de June. Pour ce faire, la série s'appuie sur le style paratactique de Margaret Atwood, qui fait passer le lecteur du présent de Gilead au passé des Etats-Unis, voire aux développements éventuels de la narration, au sein d'une même phrase ou d'un même paragraphe. Cette juxtaposition minimaliste est opérée grâce à des signes de ponctuation ou à des retours à la ligne. La forme sérielle reprend à son compte ce minimalisme et juxtapose les différents temps de la narration grâce à des transitions simples.



June touche le ventre de Janine, The Handmaid's Tale, (1.02).



June touche les pieds de sa fille, The Handmaid's Tale, (1.02).

La plupart des coupes qui établissent un lien entre le présent et le passé de June sont opérées grâce aux sensations de la jeune femme. Lors de la cérémonie d'accouchement de Janine (1.02), June touche le ventre de Janine : la faible profondeur de champ du plan rapproché focalise l'attention du spectateur sur la main qui entre en contact avec le ventre. L'arrondi de la paume est reflété à l'inverse dans le plan suivant. L'immersion dans les souvenirs de June à l'écran apparaît alors comme une réaction sensorielle. La frontière entre le présent et le passé est quasi-inexistante, réduite à une simple sensation, comme c'est déjà le cas dans le roman :

I step into the water, lie down, let it hold me. The water is soft as hands. I close my eyes, and she's there with me, suddenly, without warning, it must be the smell of the soap.⁴⁴³

Même si les sensations sont remaniées dans l'adaptation, notamment pour ce passage olfactif du bain qui devient auditif dans la série (1.01), il subsiste une volonté similaire dans le roman comme dans l'adaptation sérielle de faire suivre au spectateur une intrigue plutôt qu'une histoire. Le déroulement chronologique des événements fictionnels est délaissé au profit d'une narration sérielle qui suit les pensées et les sensations du personnage principal. L'ensemble des techniques et du montage renforce la proximité entre le personnage et les spectateurs puisque ces derniers sont invités à découvrir l'univers diégétique grâce aux pensées intimes du personnage. Que ce soit grâce à la voix off ou au montage des séquences qui suivent le cheminement de pensée du personnage, le spectateur est immergé dans la fiction sérielle.

Cette plongée est associée à des choix de cadrage révélateurs d'une forme de familiarité avec les personnages des séries. Pour reprendre l'exemple de *The Handmaid's Tale*, la modulation de la profondeur de champ permet au cours des trois saisons de focaliser l'attention du spectateur sur le visage de June. La centralité de l'expérience de la jeune femme, moteur narratif et esthétique de la fiction, est révélée grâce à la récurrence des plans rapprochés avec faible profondeur de champ. Nous faisons à nouveau appel aux commentaires formulés par V Renée pour le site *No Film School* :

[w]here some filmmakers use shallow depth of field solely to aesthetically obscure the foreground and background, Morano and Watkinson use it to

⁴⁴³ Margaret Atwood. *The Handmaid's Tale*, *op.cit.*, p. 73.

obscure the perspective of the viewer, because the perspective of the characters, namely Offred, is obscured. We are thrust into the experience of the handmaidens—an experience that is confusing, disorienting, and provides little if any explanation of why we're in the position we're in.⁴⁴⁴

La technique sérielle est mise en œuvre dans le but explicite de renforcer la proximité entre le personnage et les spectateurs, notamment en renforçant la similarité entre l'obscurcissement ou le rétrécissement des champs de vision. C'est à nouveau l'idée d'un plongeon ou d'une immersion dans l'expérience des personnages fictionnels qui est mise en avant par les séries du corpus. Dans *This Is England '88*, cette tendance est renforcée lors des apparitions du père de Lol. Assassiné par sa fille à la fin de la première saison, son fantôme revient hanter Lol au long de la deuxième saison. Alors que celle-ci prend un bain⁴⁴⁵, elle s'immerge dans l'eau et nous apparaît en plongée extrême, floutée par le liquide qui l'entoure. Un plan subjectif transporte le spectateur dans la baignoire : Mick apparaît alors, s'avançant pour saluer sa fille. L'immersion avec le personnage est totale : le spectateur voit ce que l'imagination de la jeune femme a produit, c'est-à-dire une hallucination. L'alternance du champ/contre-champ qui plonge le spectateur dans la baignoire participe d'une ocularisation interne⁴⁴⁶, c'est-à-dire d'un alignement du regard du spectateur avec celui de la protagoniste, occasionné de manière explicite par la localisation de la caméra, qui nous plonge dans le bain, aperçu dans les plans précédents. La pertinence de l'ocularisation interne, en ce qu'elle révèle la subjectivité des personnages, souligne la pertinence des catégories définies par François Jost pour le cinéma dans le cadre de l'étude des séries télévisées. Le procédé, également utilisé dans *The Handmaid's Tale*, invite le public à voir au travers des yeux des personnages, abaissant ainsi les frontières intimes entre les protagonistes et les spectateurs. L'idée d'un engagement actif avec la narration et avec les

⁴⁴⁴ V Renée. « How 'The Handmaid's Tale' Uses Shallow Focus to Show Oppression », *op.cit.*

⁴⁴⁵ *This Is England '88*, 2.01 [24:15 – 25:30].

⁴⁴⁶ Nous empruntons ce terme à François Jost : « La focalisation cinématographique (l'ocularisation) pourra quitter le domaine du récit pour rendre d'emblée la perception visuelle : comme on vient de le dire, n'importe quelle image succédant à un plan mettant en scène un personnage qui regarde, sera sentie comme appartenant à son paysage visuel ». François Jost. « Narration(s) : en-deçà et au-delà », *op.cit.*, p. 199.

personnages est soulignée par Jason Mittel dans son travail d'étude de la forme sérielle :

[c]omplex television programs invite temporary disorientation and confusion, allowing viewers to build up their comprehension skills through long-term viewing and active engagement.⁴⁴⁷

La subjectivité de l'ocularisation, parfois déconcertante comme dans *This Is England* ou *The Handmaid's Tale*, serait donc un moyen de pousser le spectateur à se plonger plus avant dans la narration. Le rapport de proximité et d'intimité entre les personnages fictionnels et les spectateurs peut être envisagé comme le produit direct de la technique et du format sériels. Nous proposons ici d'utiliser les travaux de Dominique Rabaté sur la littérature afin de distinguer entre ce que la langue allemande appelle l'expérience enseignable (*die Erfahrung*) et l'expérience vécue, empiriquement ou dans l'intériorité de l'individu (*das Erlebnis*). Rabaté utilise ces deux notions pour caractériser l'action de la littérature :

[l]e roman ne peut pas transmettre une sagesse commune, au sens où ce verbe désignerait une morale pratique. Mais il peut donner imaginativement accès à l'intériorité de l'individu. [...] Le roman ne cherche pas à faire la leçon. L'expérience enseignable, celle de l'*Erfahrung*, n'est plus son domaine. Mais il me semble qu'il découvre, ce faisant, un autre domaine, peut-être plus riche encore, d'une nature différente qui est celui de l'*Erlebnis*, de l'expérience singulière, intransmissible et pourtant partageable.⁴⁴⁸

La fonction de l'immersion organisée dans l'intimité des personnages pourrait être de permettre aux spectateurs et spectatrices d'accéder à une expérience singulière au travers des images de la série. Au contraire du cinéma, la série organise un rapport de proximité et d'*Erlebnis*, c'est-à-dire d'expérience singulière, sur le temps long. La technique sérielle, ainsi que son format et les nombreuses formes annexes qui en découlent (notamment la *fanfiction*), sont le lieu d'une immersion accrue de la part des spectateurs. Ce que la littérature permet selon Dominique Rabaté, la série peut pourtant le mettre en place non seulement grâce à la voix de ses narrateurs (*The Handmaid's Tale*, *Orange Is The New Black*), mais également grâce à une subjectivité assumée de la caméra. Lorsque Mick apparaît en plan subjectif, c'est-à-dire en ocularisation interne, c'est bien à l'intériorité de Lol que les spectateurs sont

⁴⁴⁷ Jason Mittel. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, op.cit., p. 51.

⁴⁴⁸ Dominique Rabaté. *Le Roman et le sens de la vie*. Paris : José Corti, 2010, pp. 60–61.

confrontés. La modulation des couleurs grâce au travail de photographie dans *Black Mirror* ou *The Handmaid's Tale* offre également une opportunité de modeler le regard du spectateur sur le regard du personnage grâce au contrôle de l'aspect des images. Dans cette mesure, l'expérience du personnage devient temporairement l'expérience du spectateur grâce à la durée et à la modalité de l'action de visionnage. La série s'attache tout particulièrement à placer les spectateurs face à certains choix, faits par les personnages ou même récemment opérés par eux, et qui influent sur le développement narratif. En sortant son épisode interactif « Bandersnatch » en 2018, *Black Mirror* a renouvelé l'effort constant de la forme sérielle à s'imposer comme l'une des formes artistiques les plus immersives. Dans l'épisode, le spectateur est confronté à un ensemble de choix qui seront pris en compte dans le déroulement narratif : la forme même de la série offre au spectateur l'opportunité de devenir temporairement le personnage, ou tout du moins un scénariste, et donc d'imposer sa propre vision. Grandement inspiré de la forme littéraire des œuvres *Choose Your Own Adventure*, cet épisode souligne une volonté de la part des séries télévisées d'effacer les barrières qui séparent les personnages des spectateurs en donnant à ces derniers la possibilité d'effectuer des choix personnels et éthiques. La forme sérielle le permet de manière spécifique. Pour le prouver, nous faisons appel aux travaux d'Alain Badiou :

[t]oute humanité s'enracine dans l'identification en pensée de situations singulières. Il n'y a pas d'éthique en général. Il n'y a – éventuellement – qu'éthique de processus par lesquels on traite les possibles d'une situation.⁴⁴⁹

On peut ainsi proposer que la série forme une communauté de questionnement éthique, en tant qu'elle expose ses spectateurs à des situations singulières, voire à des choix, qui sont toujours des mises en tension des concepts de Bien et de Mal. Face à ces situations singulières, les spectateurs sont invités à former une opinion ou à effectuer des choix qui exercent leur sens éthique. Sandra Laugier fait remarquer à ce propos que :

[c]'est en cela que consistent les vertus ordinaires de ces œuvres : la morale se trouve non pas dans des exemples ou des règles générales, mais dans des personnages quelconques de romans, de films ou de séries, dans des situations ordinaires de vie où l'on a affaire à des problèmes éthiques chaque fois particuliers. [...] L'attachement dans la durée à des personnages de séries ou

⁴⁴⁹ Alain Badiou. *L'Éthique. Essai sur la conscience du mal*, op.cit., p. 38.

même de films qui évoluent tient à ces caractéristiques que l'on ne fait pas entrer habituellement dans le champ de la morale. Il peut dès lors y avoir une forme d'éducation morale apportée par des figures qui ne sont pas exemplaires. C'est ce que j'appelle ici 'expérience personnelle augmentée'.⁴⁵⁰

L'expérience vécue de l'*Erlebnis*, transmise par les situations et les personnages de fiction, est le socle d'une expérience personnelle augmentée. C'est « un fragment de mémoire dépersonnalisée mais subjectivée »⁴⁵¹ qui permet au spectateur de se projeter dans un univers imaginaire, au sein duquel il va être confronté indirectement à des choix esthétiques et politiques. La capacité de la série à transmettre l'expérience vécue du personnage au spectateur par un processus d'immersion auditive et visuelle participe de l'établissement d'une forme d'intimité. Que les spectateurs aient appris, aient ressenti ou se soient juste confrontés à d'autres organisations du commun, la série ne manque pas de leur faire vivre une expérience intransmissible mais partageable, et ce à une très grande échelle. On peut donc considérer que les séries du corpus forment des communautés d'expérience, c'est-à-dire des groupes de personnes, qu'ils soient personnages fictionnels ou spectateurs, qui sont confrontés à des situations similaires. Ces groupes formés par la narration de la série ou par son visionnage ne peuvent plus être déterminés par des logiques de genre. En effet, ce que la série parvient à transmettre, c'est bien que l'intransmissible expérience du féminin peut en fait être saisie et offerte à tous grâce au médium sériel.

Nous proposons au terme de ce chapitre de considérer l'intime comme le principal outil qui permet à la série de mettre en échec les catégories genrées dans le corpus. Dans les cercles intimes, comme par exemple les relations amoureuses ou familiales, les postures genrées deviennent interchangeable. L'obsolescence des postures genrées traditionnelles est soulignée par les personnages et les développements narratifs. Cette démonstration nous a permis de mettre en évidence l'existence de communautés dans les séries à l'étude, unies par des liens intimes, et au sein desquelles le genre n'est plus une caractéristique essentielle. Une attention

⁴⁵⁰ Sandra Laugier. *Nos vies en séries*, *op.cit.*, p. 15.

⁴⁵¹ Bernard Aspe, Muriel Combes. « Transparitions/L'intime partagé », *op.cit.*, p. 23.

particulière à la musique, à la photographie et aux mouvements de caméra nous a amenés à constater que le lien intime qui est développé entre certains personnages s'étend de l'autre côté de l'écran vers les spectateurs. L'immersion dans le médium sériel est opérée grâce au format mais également à la technique de la série. Les communautés intra-diégétiques sont alors le reflet de communautés extra-diégétiques de spectateurs qui partagent l'expérience fictionnelle des personnages.

Afin de poursuivre cette analyse, nous tenterons de dégager les manières dont le corpus s'établit comme le lieu d'une diversification des profils féminins. En effet, l'une des conséquences des processus de reconquête des postures et des espaces par les personnages féminins et d'interchangeabilité des postures genrées est la création de nouvelles figures féminines. La diversification des corps, des sexualités, des classes sociales et des points de vue narratifs tend à rétablir un ordre démocratique dans les séries à l'étude. Cette organisation diégétique s'opère pourtant dans des univers fictionnels marqués par des esthétiques et des images datées. Nous essaierons de démontrer en quoi, afin d'installer un nouvel ordre esthétique plus inclusif, la série se doit de passer par des esthétiques désuètes, autant pour leur rendre hommage que pour les déconstruire.

CHAPITRE 7

Une nouvelle démocratie du visible

Les recherches sur le corpus ont mis au jour certaines contraintes qui pèsent sur le féminin et sa représentation dans la série. Géographiques, spatiales, urbanistiques mais aussi narratives et temporelles, ces contraintes sont systématiquement liées aux personnages féminins, et ne leur permettent pas d'endosser certaines postures, ou de naviguer dans certains milieux, ou certains espaces. Bien que la dissymétrie entre le traitement du masculin et du féminin constitue le cœur de ces séries, leur point nodal, ces dernières s'emploient à proposer de nouveaux partages du sensible. En effet, les séries à l'étude proposent une nouvelle démocratie du visible, c'est-à-dire qu'elles mettent en place des postures, des espaces et des temps alternatifs, au sein desquels les personnages féminins peuvent se réappropriier, voire réinventer, des modes d'être et d'apparaître. Jacques Rancière propose dans *Les Temps modernes* que

[l]a fiction n'est pas l'invention d'êtres imaginaires. Elle est d'abord une structure de rationalité. Elle est la construction d'un cadre au sein duquel des sujets, des choses, des situations sont perçus comme appartenant à un monde commun, des événements sont identifiés et liés les uns aux autres en termes de coexistence, de succession et de lien causal.⁴⁵²

La fiction télévisuelle n'échappe pas à cette règle, puisque ce qu'elle met au point dans ses diégèses, c'est bien la possibilité de nouveaux temps et de nouveaux espaces rationnels, au sein desquels l'apparition du féminin peut s'effectuer selon de nouvelles modalités. Il est indéniable qu'une importance particulière est accordée aux contraintes politiques, discursives, légales et physiques qui pèsent sur le féminin, comme nous l'avons démontré avec *The Handmaid's Tale* ou *Orange Is The New Black* par exemple. Les séries du corpus mettent en avant la dissymétrie entre les postures

⁴⁵² Jacques Rancière. *Les Temps modernes. Art, temps, politique, op.cit.*, p. 14.

féminines et masculines, instituent des ordres politiques, voire théocratiques, qui définissent pour le féminin une place souvent inférieure, et elles appuient ces développements narratifs avec des techniques formelles de suppression, d'effacement des silhouettes des personnages féminins. Nous avons ainsi fait remarquer que l'espace de l'écran est inégalement habité par les personnages masculins et féminins.

Pourtant, la série télévisée offre l'opportunité de dépasser cette dissymétrie. Nous avons noté que les relations intimes légitiment dans le corpus l'élaboration de temps et de lieux où les rôles genrés s'inversent et se brouillent. Nous poursuivons cette étude en observant que dans les séries du corpus, le genre ne semble parfois plus être un élément central. Bien que la notion reste un élément nodal des séries à l'étude, notamment dans ce que le genre détermine de politique ou de corporel, il apparaît qu'il devient un élément descriptif plutôt que prescriptif. En effet, les sujets féminins s'approprient des espaces, des postures et des paroles auparavant monopolisés par les hommes. Cette réappropriation de l'image sérielle s'exerce dans les façons dont les équipes créatives permettent aux femmes de peupler l'écran : les manières d'apparaître se diversifient, les espaces sont conquis ou repris sous garde, les corps se libèrent de leurs carcans et peuvent être déssexualisés, la distribution des temps entre le masculin et le féminin s'équilibre. Ce faisant, la série met au jour un équilibre esthétique, temporel et narratif entre le masculin et le féminin, que nous nommons organisation démocratique du visible.

Paradoxalement, un tel dépassement de la normativité genrée s'effectue, dans les séries étudiées, par un recours manifeste à des formes ou à des esthétiques passées, voire désuètes et renvoyant directement à un ordre social patriarcal. *The Handmaid's Tale* ainsi que *Black Mirror* mettent volontiers en avant certaines esthétiques obsolètes, des décors désuets, ou reprennent à leur compte des références culturelles historiquement et esthétiquement datées. Ce goût pour une esthétique « composite », pour reprendre les propos de Séverine Barthes⁴⁵³, qui fait cohabiter le vintage et le

⁴⁵³ Séverine Barthes. « Le kitsch, c'est chic. Rhétorique du kitsch dans les séries du basic cable américain ». *Le Kitsch : définitions, poétiques, valeurs*, Août 2017, Cerisy-la-Salle, France, document en ligne consulté le 3 mars 2020, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01688324/document>.

kitsch au sein de ce qui ressemble parfois à une indistinction temporelle, semble être une tendance des séries de notre décennie (2010 – 2020). Le recours à ces codes démontre d'une part que la fiction sérielle contemporaine est consciente de ses racines intermédiaires, et, d'autre part, que certaines visions archétypales du féminin déployées dans les autres formes d'art continuent à jouer un rôle majeur dans le processus de création de la série. A l'inverse de ces fictions composites, qui se jouent des temporalités historiques, il est possible d'observer au sein de notre corpus des fictions historiques comme *Mad Men* ou *This Is England*, qui situent leurs diégèses dans un cadre temporel bien défini. Ces fictions historiques se font historiennes dès lors qu'elles instaurent une tension entre le présent du visionnage et le passé révolu de la diégèse, tension qui invite le spectateur à devenir le témoin fictif d'une condition féminine non seulement datée (qu'elle appartienne aux années 1960 dans le cas de *Mad Men* ou aux années 1980 dans le cas de *This Is England*), mais également vécue. En d'autres termes, les fictions historiques du corpus réinvestissent certains codes et archétypes relevant d'une expérience révolue afin de fournir un éclairage indirect sur la condition contemporaine des femmes. Qu'elles soient « composites » ou « historiques », les fictions sérielles du corpus ont pour point commun de proposer une nouvelle démocratie du visible en insérant du jeu – le jeu de la fiction – dans les ordres établis, qui semblent écrits d'avance et que seul un travail de réécriture fictionnelle semble à même de subvertir.

A. Peupler l'écran

La série n'est pas seulement le lieu d'une exposition des contraintes auxquelles sont soumises les femmes, elle a également pour vocation la mise en visibilité de nouvelles façons d'habiter l'espace de l'écran et le temps de la diégèse. Autant pour les personnages masculins que féminins, la série télévisée met au jour de nouveaux partages du sensible, c'est-à-dire de nouvelles conditions qui permettent aux personnages d'investir l'écran de manière inédite. On peut remarquer, au fil des saisons, des images de réappropriation de gestes masculins par certains personnages féminins. Le corps féminin, pourtant montré dans toute sa vulnérabilité et dans

l'incessante oppression qui lui est intimée, peut parfois se révéler dans toute sa force et sa diversité. La mise en place d'une nouvelle iconographie féminine, qui comprend le corps malade, vieillissant, le corps menstrué comme le corps animal qui donne la vie, devient alors un moyen de dévoiler des nouvelles manières d'apparaître pour les personnages féminins.

Ce mouvement de diversification s'accompagne d'un rééquilibrage temporel. Si les séries télévisées du corpus mettent toutes en avant des personnages féminins centraux, ou qui le deviennent, on peut déclarer que la tendance des séries télévisées de ces vingt dernières années a été à la multiplication des personnages féminins, et ce dans l'ensemble des sous-genres télévisuels. En outre, les séries qui constituent notre objet d'étude font cohabiter de façon plus égalitaire les trames narratives centrées sur les personnages féminins et masculins : *Orange Is The New Black* et *The Handmaid's Tale*, en leur qualité d'adaptation depuis le médium littéraire, sont autant d'exemples de cet équilibre démocratique déployé par la fiction télévisuelle. La cohabitation des points de vue des personnages, au travers de structures en flashback comme de techniques reflétant les points de vue subjectifs de certains personnages, permettent aux personnages de s'approprier certains espaces, non plus en tant que femmes mais en tant qu'individus singuliers. Ce n'est donc plus le genre, mais l'individualité qui prime.

Reconquêtes : expansion des possibles féminins

Nous avons démontré dans le deuxième chapitre que le geste féminin pouvait s'ériger dans la série télévisée au rang d'évènement politique. Nous avons pris pour exemple le geste de rébellion de June à la fin de la première saison de *The Handmaid's Tale*, mais nous aurions également pu citer les gestes d'intimité et de solidarité féminine dans *Top of the Lake*, *Black Mirror*, *Mad Men*, *This Is England* ou *Orange is the New Black*. L'ensemble de ces actions fait figure d'évènement en tant qu'ils viennent déstabiliser des ordres politiques établis. En ce sens, ils constituent des évènements à la fois esthétiques et politiques. Les formes de reconquête des territoires diégétiques sont amorcées au sein de la forme sérielle par la création d'espaces, de temps et d'arcs narratifs voués à rétablir un équilibre entre les modes d'apparaître du masculin et du

féminin. *The Handmaid's Tale* reste un exemple particulièrement précieux pour réfléchir à ces mouvements de réappropriation conférés aux personnages féminins. Au fil des saisons, le personnage principal de June, ainsi que les personnages secondaires comme Serena Joy, Emily ou encore Moira, opèrent des reconquêtes : au sein du partage du sensible diégétique, elles se réapproprient des postures comme celle de l'écriture, de la lecture, ou recouvrent le contrôle de leur liberté physique en s'échappant de Gilead. Bien que ces actions soient effectuées dans un univers sériel déterminé, elles n'en sont pas moins porteuses d'une force de dissidence politique. Elles s'efforcent de rétablir un équilibre que nous qualifions de démocratique. En effet, en accédant aux postures et aux espaces qui étaient auparavant monopolisés ou gardés par les hommes, les personnages féminins font vaciller la dissymétrie fictionnelle entre masculin et féminin. Nous reprenons ici les propos d'Alain Ehrenberg :

[...]a démocratie est d'abord une forme de société [...]. Par forme de société, je veux dire qu'elle constitue une expérience du rapport à soi et à l'autre travaillée par l'indétermination. Cette expérience est particulièrement définie par la combinaison de la liberté et de l'égalité.⁴⁵⁴

Travailler à instaurer une égalité de liberté de mouvement, de parole ou de geste entre les personnages féminins et masculins est le cœur de l'objectif démocratique de la série. En introduisant petit à petit, geste après geste, la possibilité d'une égalité de liberté entre les hommes et les femmes, le projet sériel s'avère être celui d'une reconquête. *The Handmaid's Tale* est l'exemple le plus saillant de cette opération, mais nous trouvons des traces similaires dans l'ensemble du corpus. Il faut noter que *Mad Men* subvertit la célèbre image de Don Draper, accoudé à son bureau, le regard tourné vers sa fenêtre, qui rythme le générique d'ouverture de toute la série. En remplaçant cette image quasi-iconique du personnage masculin et en mettant à sa place sa jeune protégée Peggy Olsen (6.13), désormais détentrice de son poste et de son bureau, la série signifie l'avènement de nouveaux possibles pour le personnage féminin. Le même procédé est à l'œuvre dans la troisième saison de *The Handmaid's Tale*, dans laquelle June se réapproprie l'espace de la maison des Lawrence et notamment du bureau, espace défendu aux femmes. On retrouve la servante accoudée au bureau de Joseph Lawrence, attendant ce dernier et signifiant physiquement sa prise en main des

⁴⁵⁴ Alain Ehrenberg, *L'Individu incertain, op.cit.*, p.27.

projets communs (3.11). La série annonce esthétiquement que le personnage féminin peut prendre la place de l'homme et occuper l'écran comme celui-ci, tandis que l'évènement narratif démontre au spectateur que la condition des femmes au travail, exemplifiée par Peggy Olsen, a évolué, et qu'une femme occupe un poste jusqu'ici réservé à des hommes. Tant au niveau diégétique qu'esthétique, *Mad Men* réorganise les capacités en réorganisant les postures.



Don Draper accoudé, générique d'ouverture, Mad Men, (1.01).



Peggy Olsen accoudée au bureau de Don Draper, Mad Men, (6.13).

L'image iconique du héros de série télévisée, incarné par Don Draper, est reprise par la jeune femme : la possibilité d'un héroïsme au féminin est proposée par la série. Les personnages de June, Robin, Joan ou Peggy remettent en question l'idéal éminemment masculin du anti-héros en démontrant leurs capacités à être infidèles, à rechercher leur profit personnel en utilisant tous les moyens à leur disposition, ou tout simplement à s'écarter de la vision passive du féminin repérée à l'écran par Jason Mittel :

[p]art of why antiheroes seem limited by gender stems from the cultural norms of particular genres, with crime dramas that lend themselves to antiheroes tending toward more masculine appeals [...]. More centrally, there are broader cultural norms at play; men are more likely to be respected and admired for ruthlessness, self-promotion, and the pursuit of success at any cost, while women are still constructed as more nurturing, selfless, and objects of action rather than empowered agents themselves.⁴⁵⁵

La diversification genrée des figures anti-héroïques témoigne d'une mutation de l'industrie sérielle quant au genre. La réappropriation peut être territoriale pour les personnages féminins de la série, qui investissent *Paradise*, terrain jalousement gardé par la fratrie Mitcham, qui fait régner sa loi sur la ville de Laketop. Reconquérir le territoire pour GJ et ses acolytes, c'est se faire une place dans la ville pour vivre comme on l'entend. Il n'est donc pas étonnant de voir que les règles qui encadrent la vie à *Paradise* sont bien différentes de celles qui régissent Laketop : vie en communauté, partage des ressources, asile donné à tous ceux qui le demandent, rejet temporaire de certaines formes de propriété privée ou de prédation. Les femmes de *Paradise* organisent « la réappropriation collective du 'commun' confisqué par les forces insatiables de la privatisation »⁴⁵⁶ dans l'univers sériel. Ce qui était autrefois la propriété privée des hommes Mitcham devient, bien que grâce à la possession foncière individuelle de Bunny, un espace commun. Cet espace commun est démocratique, au sens que Rancière donne à la notion de démocratie :

une démocratie 'réelle', une démocratie où la liberté et l'égalité ne seraient plus représentées dans les institutions de la loi et de l'Etat mais incarnées dans les formes mêmes de la vie matérielle et de l'expérience sensible.⁴⁵⁷

La liberté d'accès au territoire de *Paradise*, l'égalité dans la taille et la façon d'habiter le terrain, ainsi que la constitution d'une place de discussion des affaires communes, forme d'agora, légitime cette conception du lieu comme lieu démocratique. L'espace démocratique de *Paradise* surgit comme un outil pour rééquilibrer les manières d'exister mais aussi de posséder et d'habiter l'espace, postures qui étaient jusqu'alors

⁴⁵⁵ Jason Mittel. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, op.cit., p. 150.

⁴⁵⁶ Albert Ogien, Sandra Laugier. *Le Principe démocratique. Enquête sur les nouvelles formes du politique*. Paris : La Découverte, 2014, p. 87.

⁴⁵⁷ Jacques Rancière. *La Haine de la démocratie*. Paris : La Fabrique, 2005, p. 7.

réservées aux hommes⁴⁵⁸. La vie matérielle à *Paradise* est l'occasion pour celles et ceux qui restaient en marge de l'ordre politique, social et économique de Laketop d'accéder à un espace commun et à une nouvelle visibilité. En inventant un nouveau centre de gravité dans l'organisation de la ville, *Paradise* permet une permanence démocratique, c'est-à-dire un renouveau politique :

[l]a garantie de la permanence démocratique, ce n'est pas le remplissage de tous les temps morts et les espaces vides par les formes de la participation ou du contre-pouvoir ; c'est le renouvellement des acteurs et des formes de leur actions, c'est la possibilité toujours ouverte d'émergence nouvelle de ce sujet à éclipses.⁴⁵⁹

L'exemple qui nous intéresse met en avant une certaine obsolescence du genre : à *Paradise*, l'espace de repli féminin qui a été organisé au cœur des montagnes ne discrimine pas entre les personnages. L'équilibre entre les personnages s'inverse en libérant les corps féminins de plans où ils sont numériquement et narrativement dominés par les corps masculins, aspect qui est souligné par la photographie de la série. Les scènes filmées dans Laketop se caractérisent le plus souvent par des intérieurs sombres (le bar, la maison de Zanic ou le commissariat par exemple) et la lumière naturelle des grands espaces qui entourent le campement *Paradise*. La dramatisation de l'utilisation de la lumière participe de l'avènement de *Paradise* comme lieu de vie collective où les corps – masculins comme féminins – se déplacent plus librement. En témoignent les plans d'ensemble ou de situation qui sont systématiquement utilisés à *Paradise*, ainsi que les containers ouverts, habitations sommaires du campement, qui laissent toujours apparaître le paysage qui entoure les personnages. Au sein de ces espaces, c'est l'activité collective qui est privilégiée et qui constitue le socle de la communauté.

Les séries du corpus proposent toutes, au-delà des mouvements de réappropriation, la mise en avant de nouvelles manières d'être pour les femmes. Face aux limites physiques, temporelles et discursives qui pèsent sur les personnages, et afin de briser les images stéréotypiques, la série met en avant la diversité des personnages

⁴⁵⁸ Ce sont des hommes qui possèdent les biens et les territoires (Matt Mitcham et sa maison familiale, le gérant du bar de Laketop, l'agent immobilier Bob Platt), et qui contrôlent les institutions publiques (le détective Al Parker) dans la région.

⁴⁵⁹ Jacques Rancière. *Aux bords du politique*. Paris : Folio, 1998, p. 111.

féminins. Ces séries vont à l'encontre de l'idée avancée par Elisabeth Lechner en 2019 :

[w]hile it is certainly true that women in popular culture have become increasingly visible, influential, and outspoken about discriminations over the last decades, because of deep-rooted sexism, racism and lookism, often only young, slim, extraordinarily beautiful, white, Western women reach those positions of (cultural, political and economic) power.⁴⁶⁰

Parmi la galerie de personnages développée dans le corpus, *Orange is the New Black* offre une vision de la diversité des corps féminins qui érige des modèles alternatifs à ceux énoncés par Lechner : blancheur, beauté, minceur et jeunesse. Big Boo, Dayanara Diaz, Cindy Hayes ou encore Erica « Yoga » Jones offrent toutes des alternatives à la féminité blanche, svelte et jeune, érigée comme modèle d'abord dans le cinéma, puis dans les séries télévisées. L'âge, la couleur de peau, le poids, l'identité de genre ou la sexualité sont des facteurs qui n'empêchent ni l'apparition de ces corps à l'écran, ni la mise en valeur de leur potentiel érotique (nous pensons notamment à la scène de sexe évoquée précédemment entre le garde Lushek, Judy King et Yoga Jones, 4.11). *Orange is the New Black* est une œuvre sérielle qui s'attache à mettre en avant des conceptions diverses de la féminité. Alors que bell hooks attire l'attention dans sa nouvelle préface à *Black Looks, Race and Representation* sur le pouvoir des images fictionnelles dans la création et le maintien d'images stéréotypiques des femmes noires, il semble toutefois que la série échappe à ce constat. Bell hooks écrit en 2015 :

[o]pening a magazine or book, turning on the television set, watching a film, or looking at photographs in public spaces, we are most likely to see images of black people that reinforce and reinscribe white supremacy. Those images may be constructed by white people who have not divested of racism, or by people of color/black people who may see the world through the lens of white supremacy – internalized racism.⁴⁶¹

Orange is the New Black déconstruit les catégories stéréotypiques de la *Mammy*, de la *Sapphire* et de la *Jezebel*. Les personnages de Taystee, Cindy, Poussey, Suzanne ou Janae ne peuvent être inscrits dans aucune de ces catégories : l'univers carcéral est l'endroit fictionnel idéal pour échapper aux stéréotypes racistes, puisqu'il ne permet ni le

⁴⁶⁰ Elisabeth Lechner. « The Popfeminist Politics of Body Positivity: Creating Spaces for 'Disgusting' Female Bodies in US Popular Culture ». *Revue d'études française américaines*. « Women and Feminisms in Performance ». N°158, 2019, pp. 71–94, p. 72.

⁴⁶¹ bell hooks. *Black Looks. Race and Representation, op.cit.*, pp. 15–16.

rapport maternel (la figure de la *Mammy*) ni l'usurpation ou la prédation hétérosexuelle (la *Jezabel*, la *Sapphire*) en raison du déséquilibre numérique entre hommes et femmes. Ce que la série permet néanmoins, c'est la mise en visibilité des problèmes éminemment intersectionnels rencontrés par les femmes racisées, et majoritairement dans la série par les femmes noires. La série s'inscrit dans une tradition de déconstruction des images racistes en attirant systématiquement l'attention du spectateur sur le contexte socio-économique ou politique qui prédispose ces jeunes femmes à la criminalité. Bell hooks note que cette tradition existait déjà dans les années 1930, avec le cinéma de l'américain Oscar Micheaux :

Micheaux's inclusion of these historical references (that would have been immediately understood by his audience) situate representations of black male 'criminality' in a social and political context, contesting notions of inherent biological propensity of evil perpetuated in racist ideology, in white cinema.⁴⁶²

Il est primordial de remarquer que si la remise en perspective politique de la criminalité noire s'opère de façon similaire pour les personnages masculins et féminins, combattant ainsi activement l'explication biologique dans une perspective naturaliste⁴⁶³, elle est néanmoins différente entre le médium filmique et le médium sériel, principalement de par son format, comme nous aurons l'occasion de le souligner plus tard. Si *Orange is the New Black* insiste sur le cercle vicieux de criminalité instauré par la situation économique et politique des populations noires aux Etats-Unis, notamment à travers le personnage de Tasha Jefferson, qui est libérée de prison pour y revenir presque immédiatement (1.12), les autres séries du corpus contribuent activement à proposer des images diverses de femmes racisées.

Mad Men évoque dans la cinquième saison l'intégration des travailleurs noirs dans les milieux publicitaires avec le personnage de Dawn. La série travaille à souligner la nécessité d'une coopération entre les personnages féminins dans « Mystery Date » (5.04) où Peggy explique à Dawn : « We have to stick together. I know we're not in the same situation, but I was the only one like me there for a long time. I know it's hard ». La série, fidèle à sa description des mœurs des années 1960, n'efface pas les préjugés racistes du personnage de Peggy, qui, malgré sa compréhension empirique de

⁴⁶² *Ibid.*, p. 211.

⁴⁶³ Voir *supra*, p. 313.

la difficulté que les femmes rencontrent à s'intégrer aux mondes du travail, décide d'emporter son sac à main avec elle pour dormir plutôt que de le laisser dans le salon avec Dawn. La position marginale de Dawn souligne à la fois l'hégémonie des personnes blanches dans le milieu publicitaire, les particularités du milieu⁴⁶⁴, et les difficultés que peut rencontrer une femme noire dans sa situation. *The Handmaid's Tale*, bien que largement décriée pour son absence flagrante de traitement des problématiques raciales alors même que la série touche essentiellement au politique, fait s'échapper Moira de la maison close « Jezebels » où elle était retenue captive, insistant ainsi sur la capacité de la jeune femme noire à échapper à l'enfermement dans le stéréotype de la *Jezebel*. Les séries du corpus mettent donc en avant des personnages féminins complexes, qui ne peuvent se réduire à des stéréotypes. L'effort déployé par certaines séries (*Mad Men*, *Orange is the New Black*) afin d'ancrer systématiquement les personnages dans un contexte socio-économique et politique, ainsi que pour développer des figures féminines qui échappent à une description monolithique, démontre une attention spécifique aux problématiques intersectionnelles qui pèsent sur les femmes racisées.

Les séries du corpus s'attachent également à montrer un vaste éventail de sexualités et de dynamiques amoureuses ou sexuelles pour les personnages féminins. *Black Mirror* (1.03), *Top of the Lake* et *The Handmaid's Tale* explorent l'adultère et critiquent activement les marques d'opprobre qui pèsent considérablement sur les femmes adultères. *Top of the Lake* choisit d'effacer physiquement la présence du fiancé de Robin, en ne lui prêtant qu'une voix, que l'on distingue au téléphone pendant la première saison. A l'inverse, la relation adultère entre Robin et Johnno est symbolisée par une flamme ravivée, dont le motif évocateur poursuit les deux amants, conférant un aspect organique et presque inévitable à leur rapprochement dans la première saison, avant de finir consumé à l'ouverture de la deuxième saison lorsque Robin brûle sa robe de mariée. *The Handmaid's Tale* aborde extensivement le sujet de l'adultère : dans « Faithful » (1.05), June, déjà déterminée non par une lettre mais par un habit

⁴⁶⁴ On l'entendra notamment déclarer à propos des employés de SCDP « Y'all drink a lot » (5.04) ou encore « I get on the train and it's just us...and then it gets thinner and thinner until about 72nd. Sometimes it's just me and this old soeshine » (6.04), afin de marquer la ségrégation spatiale qui subsiste au sein de la ville de New York.

écarlate, noue une relation adultère avec Nick. La rencontre sexuelle des amants est présentée comme une répétition de l'histoire de Luke, le mari de June. Au-delà de cette similarité entre la posture masculine et la posture féminine, nous avons établi que cette relation était un événement intime qui permettait à la jeune femme de regagner le contrôle de son corps et de son désir.

La sexualité adolescente est évoquée dans *Top of the Lake* et *Top of the Lake : China Girl*, à travers les personnages de Robin, Tui et Mary, qui ont des premières expériences plus ou moins traumatiques de la sexualité. Iris Brey fait également remarquer la tendance actuelle des séries à élargir le spectre des sexualités féminines :

[d]es séries comme *The L Word*, *Transparent*, *Orange is the New Black*, *Sense8*, *I Love Dick* ou encore, à un autre degré, *Buffy contre les vampires* et *Grey's Anatomy*, représentent des personnages dont les sexualités font éclater la bulle d'une culture hétéro-centrée.⁴⁶⁵

On peut également affirmer qu'*Orange is the New Black*, qui présente un personnage bisexuel et de nombreux personnages homosexuels, évite activement l'écueil d'une représentation stéréotypique des personnages lesbiens. Au-delà de Big Boo, qui s'affirme comme « butch »⁴⁶⁶, les personnages d'Alex, Nicky, Poussey ou encore Suzanne s'avancent comme des entités singulières, dont la sexualité n'est pas la caractéristique définitoire, et qui ne correspondent pas aux stéréotypes homosexuels (cheveux courts, allure masculine). À l'inverse, les personnages qui pourraient correspondre à cette acception archétypale de l'homosexualité féminine sont ouvertement hétérosexuels dans le corpus : nous pensons ici à Lol ou à Trev dans *This Is England*. La réalité des corps transsexuels est également dévoilée par la série au travers de Sophia Burset, dont l'identité féminine s'accompagne de problèmes médicaux récurrents au sein de l'univers carcéral.

⁴⁶⁵ Iris Brey. *Sex and the series*, op. cit., p. 189.

⁴⁶⁶ Iris Brey souligne toutefois le potentiel disruptif du personnage de la butch, qui n'est pas à négliger dans notre étude : « La butch est gênante, car elle s'approprie la virilité et les codes de l'apparence dite 'masculine' : les cheveux sont souvent courts, les bras musclés et parfois tatoués, et elle porte des vêtements d'homme alors qu'elle est une femme. [...] Les personnages butch déstabilisent la suprématie masculine en adoptant ses codes, ce qui explique la grande résistance à les représenter à la télévision, surtout dans des situations sexuelles ». *Ibid.*, p. 214.

La diversité des corps qui apparaissent à l'écran est sans précédent : même si *Sex and the City* montrait déjà une femme d'âge relativement mûr (Samantha Jones), peu d'œuvres sérielles ont montré le corps de femmes mûres. Les personnages de Cynthia et Trudy dans *This Is England '86*, et de Chrissy dans *This Is England '86* et *'90* apparaissent comme des modèles novateurs face aux modèles traditionnels dans les séries. Le désir sexuel féminin n'est plus seulement représenté chez les jeunes femmes mais également chez toutes les femmes, et ce peu importe leur âge, leur poids ou leur orientation sexuelle. Les nouvelles possibilités esthétiques offertes par la série sont le relais d'une nouvelle tendance féministe qui se retrouve dans les œuvres artistiques, mais également sur les réseaux sociaux, dans une volonté performative de mise en visibilité de la diversité du féminin, la *body positivity*. Elisabeth Lechner définit le mouvement comme suit :

[b]ody positivity aims at challenging and overcoming cultural taboos around (gendered) 'stigmatizing marks' like menstruation, lactation, fatness, signs of ageing and body hair, and ultimately, at accepting bodies just as they are in all their diversity. Many female artists and activists in the 21st century became successful by aligning themselves with this cause and refusing to be silenced any longer by the highly gendered politics of 'TMI!', refusing that their stories are considered 'too much', 'too personal' or 'too disgusting'.⁴⁶⁷

La levée des tabous culturels relatifs au féminin au travers de la série télévisée s'insère directement dans le mouvement de *body positivity* (une tendance également portée par des séries comme *Girls*, *Broad City* ou *Shrill*) et y contribue. *Top of the Lake* et *Orange is the New Black* contreviennent toutes les deux aux idéaux de jeunesse qui caractérisent le monde de la série et du cinéma en montrant des corps âgés et vieillissants. Jude Griffin, la mère de l'inspectrice Robin Griffin, est filmée au milieu des femmes de *Paradise* : le plan large ne tente pas de couper les corps pour en donner des versions esthétisées ou idéalisées, comme nous l'avons évoqué, mais dévoile au contraire la réalité du corps féminin ménopausé. Contre la tradition cinématographique, exemplifiée dans *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (1958), qui découpe le corps féminin et en érotise chaque partie (les cheveux, les yeux, les mains, les accessoires) en évoquant

⁴⁶⁷ Elisabeth Lechner. « The Popfeminist Politics of Body Positivity: Creating Spaces for 'Disgusting' Female Bodies in US Popular Culture », *op.cit.*, p. 80.

le motif littéraire du blason, la série se détache en préférant le plan large qui expose la nudité de Jude⁴⁶⁸.



Jude Griffin se prépare à aller se baigner avec les femmes de Paradise, Top of the Lake, (1.05).

L'absence de volonté d'esthétisation du corps féminin se prolonge dans le choix du décor et des accessoires : la végétation n'est pas luxuriante, au contraire, les corps se découpent sur un fond rocheux et aride, tandis que les bottes de la femme assise à droite dans le plan révèlent l'importance du pratique qui prime sur l'esthétique. Le médium sériel met en visibilité les corps âgés, malades, ou encore transsexuels, qui viennent élargir le spectre du féminin.

Le corps féminin n'est pas seulement montré comme désirable dans sa diversité, il est également révélé à l'écran dans sa fonction reproductrice. L'épisode « Holly » (2.11) de *The Handmaid's Tale*, après deux saisons de développements narratifs liés au corps féminin et notamment à la maternité, montre dans une scène relativement longue⁴⁶⁹ l'accouchement de June. Bien que la séquence comprenne trois niveaux de flashbacks (le premier accouchement de June, les entraînements au Red Center et la Cérémonie d'accouchement de Janine), la caméra filme dans son intégralité la mise au monde d'un enfant sans intervention médicale.

⁴⁶⁸ Voir figure p. 284.

⁴⁶⁹ *The Handmaid's Tale*, 2.11 [37:16 – 42:00].



June accouche de Holly/Nicole, The Handmaid's Tale, (2.11).

Bien que seule la lumière diffuse de la cheminée éclaire les contours du corps féminin, la silhouette de la jeune femme se découpe distinctement contre l'arrière-plan illuminé. Tout ici contribue à montrer le corps féminin comme corps animal : le plan large embrasse le décor dépouillé, qui signale l'absence d'encadrement médical, l'âtre rappelle également des formes d'éclairage et de chauffage archaïques et ancestrales, tandis que la position accroupie de June renvoie le spectateur à l'aspect primitif de l'accouchement⁴⁷⁰. La série évite habilement l'écueil de la réduction du corps féminin à un corps essentiellement reproductif en montrant à la fois l'acte de mise au monde comme processus physiologique dans lequel la femme est éminemment indépendante, mais dans le même temps comme un acte social, qui inclut le partenaire, qu'il soit féminin ou masculin (June est accompagnée pour la naissance d'Hannah de son mari Luke et de son amie Moira). Ainsi, loin de seulement étendre le domaine de l'érotique ou du désirable du corps féminin, la série télévisée propose également d'envisager le corps dans tous ses aspects : maternité, maladie, vieillesse⁴⁷¹.

En mettant en avant des postures qui échappent à l'injonction à la jeunesse, à celles de la minceur ou de la désirabilité, les personnages féminins conquièrent un

⁴⁷⁰ La position allongée préconisée dans la plupart des pays occidentaux, où la naissance est systématiquement médicalisée, s'oppose aux positions préférées par les civilisations antérieures, notamment en Grèce antique où les femmes accouchaient souvent assises. On peut aussi opposer rapprocher cette vision de la maternité et de l'accouchement de la situation vécue par Tui dans la première saison de *Top of the Lake*.

⁴⁷¹ Nous notons toutefois l'aspect irréaliste de la scène et de l'épisode qui y conduit, tant dans la représentation appuyée de l'héroïsme de June que dans les capacités physiques particulièrement développées de la jeune femme, peu réalistes pour une femme enceinte.

nouveau territoire fictionnel et esthétique. En effet, la possibilité de filmer un corps féminin sans en livrer une image érotiquement chargée est instaurée par la série, notamment grâce à l'utilisation du plan large, de scènes collectives, de postures peu suggestives, ou de décors qui n'évoquent ni le repli privé de la sexualité, ni une esthétisation particulière du corps. Les mouvements de reconquête des postures, des espaces et des temps permettent de mettre au jour une nouvelle visibilité féminine paradoxale : une nouvelle typologie du corps désirable, plus inclusive, est proposée par la forme sérielle, tandis que certaines postures et certaines techniques (le plan large, le refus d'esthétiser le corps au travers d'une mise en scène qui implique un décor érotisant) visent à désexualiser le corps.

Nous avons choisi de ne pas établir de hiérarchie ou de distinction entre ces deux tendances que sont la diversification des images du corps féminin – notamment l'élargissement de la définition du désirable à l'écran – et la désexualisation du féminin. Cette dernière tendance est directement héritée d'une volonté de transformation de la catégorie de genre, d'une définition prescriptive, c'est-à-dire qui empêche les personnages féminins d'accéder aux espaces, aux paroles et aux arcs narratifs comme leurs homologues masculins dans les univers diégétiques, à une définition descriptive, qui permet une égalité entre les figures masculines et féminines dans la série. En désexualisant le corps féminin, au travers de plans larges, de l'absence d'érotisation de certaines images, mais aussi grâce à des motifs qui effacent le corps (représentation en contre-jour qui dessine seulement les silhouettes, plans qui évincent le corps féminin du champ de la caméra), le sujet féminin à l'écran s'inscrit comme l'égal du sujet masculin. La possibilité même d'échapper à une forme de *male gaze* ou d'érotisation constitue en soi un rééquilibrage de la dissymétrie entre féminin et masculin dans les séries télévisées.

Cette tendance cohabite toutefois avec un élargissement du domaine du désirable : les corps racisés, les corps en surpoids, malades, vieux, s'érigent à leur tour en éventuels objets d'attention et de désir, dans un mouvement qui semble retranscrire une forme de *body positivity*, notamment au travers du personnage de Dayanara Diaz dans *Orange is the New Black*. L'apparent paradoxe entre ces deux tendances relevées dans les séries du corpus est éclairé par les remarques de la philosophe Camille Froidevaux-Metterie :

[p]leinement légitimes dans les sphères sociale et publique, les femmes ne se sont pas soudainement désintéressées de ces problématiques déconsidérées pour leur proximité avec l'ordre phallogocentré que sont les relations amoureuses et sexuelles, la maternité et le souci de la présentation physique de soi. Si elles ont la liberté, en tant qu'individus abstraits, de refuser de se marier, de procréer ou de faire l'amour (étant entendu qu'elles peuvent y être contraintes par la force), elles n'en demeurent pas moins, en tant que sujets concrets, des amoureuses, des mères et des sujets de désir. Les femmes expérimentent en fait une condition duale qui leur impose de tenir ensemble le versant universalisant de l'abstraction juridique et le versant singularisant de l'incarnation sexuée. Elles inaugurent en pionnières une nouvelle condition humaine qui conjugue les statuts privé et public tout en laissant les individus face au défi de se définir du dedans d'eux-mêmes.⁴⁷²

Camille Froidevaux-Metterie attire l'attention sur l'aspect éminemment contemporain de cet apparent paradoxe : si les femmes ont gagné, dans la vie comme à l'écran, le droit de prétendre à un traitement semblable à celui réservé aux hommes, ce que Froidevaux-Metterie nomme l'aspect « universaliste » du féminisme ; l'expérience corporelle du genre informe toujours activement leur identité et leur mode de vie. Nous avançons ici que ce modèle mis en avant par le médium sériel est celui d'une égalité des singularités, qui rejette la différence comme étant un aspect prescriptif, et garantit, selon Pierre Rosanvallon, une organisation démocratique :

[l]'égalité des singularités, loin de reposer sur le projet d'une 'mêmeté', implique au contraire que chaque individu se manifeste par ce qui lui est propre. Le fait de la diversité est dans ce cas l'étalon de l'égalité. Celle-ci signifie que chacun peut trouver sa voie et devenir le maître de son histoire, que chacun est pareillement unique.⁴⁷³

Dans les séries à l'étude, c'est bien la diversité des singularités féminines qui est mise en avant : la diversité des corps, des couleurs de peau, des classes sociales, des âges et des sexualités. Et ce fait se trouve également constituer, comme l'écrit Rosanvallon, l'étalon de l'égalité : c'est justement parce que les corps féminins peuvent être aussi divers, aussi érotisés ou aussi déssexualisés que ceux de leurs homologues masculins, que la singularité détermine l'égalité entre hommes et femmes. Les univers diégétiques, au fil des saisons, deviennent des lieux d'élaboration de singularités masculines et féminines, et ce grâce à des mouvements d'émancipation esthétique et de nouvelles

⁴⁷² Camille Froidevaux-Metterie. « L'avènement d'un commun déssexualisé ». *SociologieS*. Dossiers, Des communs au commun : un nouvel horizon sociologique ?, 19 octobre 2016, consulté le 07 avril 2020, <https://journals.openedition.org/sociologies/5684>.

⁴⁷³ Pierre Rosanvallon. *La Société des égaux*, op.cit., p. 359.

manières d'apparaître mises au jour par les séries. La série télévisée prend ainsi acte des nouveaux paradigmes du féminisme, tels que formulés par Camille Froidevaux-Metterie :

[t]elle est l'équation que nous sommes appelés à résoudre : nous vivons dans un monde où tout est devenu véritablement commun, à la faveur du double mouvement de déssexualisation et de déhiérarchisation initié par la révolution féministe, et où chacun est isolément soumis au vertige de la liberté d'être soi. Cette tension entre universalité de l'individu de droits et singularité du sujet incarné nous impose de repenser une sociologie du commun au travers du prisme inédit de la dualité générique de notre condition contemporaine.⁴⁷⁴

C'est ici que la série télévisée révèle l'une de ses spécificités : celle, sur le temps long, de faire cohabiter l'identité universelle égalitaire du sujet sériel et l'identité corporelle singulière des personnages. L'espace commun de l'écran se fait le miroir de ces tensions en retranscrivant à la fois les contraintes qui pèsent sur le féminin, et le double mouvement de reconquête qui le caractérise : nouvelles images du désirable et déssexualisation, acception corporelle et acception universelle.

Vers un pluralisme temporel

Tout autant que la reprise de postures, d'espaces diégétiques et de modes d'apparaître à l'écran, l'organisation temporelle constitue un vecteur de rééquilibrage entre le masculin et le féminin dans les séries télévisées. C'est peut-être ici qu'apparaît le plus distinctement la spécificité du médium sériel. Nous nous intéressons particulièrement ici non pas à l'ordre de la narration, mais plutôt aux durées qui sont allouées aux personnages. En effet, de par son format long et sa structure épisodique, il est possible, bien plus que dans la forme filmique, de mettre au jour dans la série de nouveaux partages du sensible et du visible. Contrairement au format du film, les nombreux épisodes des saisons d'une série permettent de présenter des personnages non pas comme monolithiques, mais bien comme des entités complexes, singulières, qui ne peuvent en aucun cas être réduites à des stéréotypes ou à des « stock characters ». Nous proposons donc que c'est la durée sérielle tout autant que sa forme technique qui posent les conditions propices à l'élaboration d'une nouvelle démocratie

⁴⁷⁴ Camille Froidevaux-Metterie. « L'avènement d'un commun déssexualisé », *op.cit.*

du visible. Ce que la série redistribue tout autant que l'espace à l'écran ou la zone diégétique, c'est du temps. Iris Brey note pour les séries américaines que

les femmes n'ont pas eu la même place que les hommes dans la culture dominante. Encore aujourd'hui, seulement 43% des personnages sont des femmes alors qu'elles représentent 51% de la population américaine.⁴⁷⁵

Ces chiffres sont vérifiés aux Etats-Unis par l'institut Women's Media Center⁴⁷⁶ et par Women in Film & Television UK⁴⁷⁷ au Royaume-Uni, et décrivent un déséquilibre flagrant entre hommes et femmes, autant dans le temps occupé à l'écran que dans le nombre de personnages et de personnes impliquées dans l'industrie télévisuelle en général.

Bien qu'un déséquilibre entre la place et le temps dévolus au féminin et au masculin soit notable à l'écran, il est important de souligner que les séries comptent un nombre croissant de personnages féminins, dont certains sont centraux dans les diégèses fictionnelles, notamment dans les séries à l'étude. Souligner cet aspect nous autorise dans un premier temps à faire remarquer que l'ensemble des séries britanniques et américaines progresse vers une occupation paritaire du temps d'écran, comme le mettent en avant les recherches de docteur Martha Lauzen. A l'instar des personnages de fiction décrits par Jacques Rancière, l'accès des femmes au statut de sujet singulier dans la forme sérielle les aide à se forger un corps autre que celui destiné à la procréation et à la vie familiale :

[à] travers toute cette dramaturgie de gestes, de perceptions, de pensées et d'affects il devient possible pour le menuisier de créer une spirale qui initie, au milieu de la contrainte des heures de travail, une autre manière d'habiter le temps, une autre manière de tenir un corps et un esprit en mouvement. Celle-ci a commencé avec la décision même de mettre en récit ce qui était exclu de

⁴⁷⁵ Iris Brey. *Sex and the series, op.cit.*, p. 200.

⁴⁷⁶ « The number of women working on-screen in television and online streaming entertainment shows declined 2 percentage points from 2016-17 to 2017-18, when 40 percent of all speaking characters were female and 60 percent were men, according to San Diego State University's Center for the Study of Women in Television & Film », « The Status of Women in U.S Media 2019 ». Women's Media Center, 21 février 2019, consulté le 10 avril 2020, <https://womensmediacenter.com/reports/the-status-of-women-in-u-s-media-2019>.

⁴⁷⁷ « Females comprised 45% of major characters on broadcast network, cable and streaming programs. This represents an increase of 5 percentage points from 40% in 2017-18, and a recent historic high ». Dr Martha M. Lauzen. « Boxed In 2018 – 2019: Women On Screen and Behind The Scenes in Television ». *Women in Film & Television UK*, septembre 2019.

P'univers du récit, de changer la façon dont un ouvrier est censé se servir de ses mains et de ses mots.⁴⁷⁸

En augmentant le temps de visibilité du féminin et en multipliant les postures que celui-ci peut employer, la fiction sérielle autorise les femmes à habiter le temps différemment. Cette tendance croissante inclut les personnages féminins comme des sujets dignes d'intérêt dans le médium, en même temps qu'elle propose activement de nouveaux modèles. Nous avons déjà fait remarquer que les séries télévisées du corpus étaient le lieu d'une inversion des temps entre masculin et féminin : pour Shane Meadows, le passage à la forme sérielle est l'occasion de centrer son intrigue autour du personnage de Lol, puis de Kelly dans les trois saisons de *This Is England*. Il en va de même pour Jane Campion, qui met en avant dans *Top of the Lake* et *Top of the Lake: China Girl* des thèmes qu'elle avait déjà développés dans son premier téléfilm *Two Friends* (1986) : l'amitié féminine, la solidarité, la création de liens familiaux ou affectifs entre des personnages féminins.

La distribution de la durée fictionnelle dans les adaptations *Orange is the New Black* et *The Handmaid's Tale* est également révélatrice d'une volonté des équipes créatives de diversifier les points de vue du féminin. Dans les œuvres littéraires originales, écrites par Piper Kerman sous forme d'autobiographie et par Margaret Atwood comme fiction dystopique, les récits se font à la première personne. Que le « je » narratif soit celui de l'auteur dans le cas d'*Orange is the New Black* ou de la narratrice principale Offred dans *The Handmaid's Tale*, les événements parviennent au lecteur selon une description unilatérale et monolithique. Toutefois, les choix effectués dans la structure des séries qui sont tirées de ces œuvres multiplient les récits, et donc les temps de narration offerts aux personnages féminins : la durée du récit est plus longue dans *The Handmaid's Tale* non seulement parce qu'elle excède l'œuvre originale, mais également car la série ne se concentre pas seulement sur le personnage de June. Serena Joy, Emily, Moira et même Aunt Lydia se voient conférer au cours des trois saisons des arcs narratifs personnels, qui viennent étoffer le profil fictionnel de ces femmes. Si les gros plans à faible profondeur de champ et les plans POV subjectifs sont majoritairement réservés au personnage principal, June, le déploiement

⁴⁷⁸ Jacques Rancière. *Les Temps modernes. Art, temps, politique, op.cit.*, pp. 34–35.

de temps narratifs spécifiquement dévolus aux personnages secondaires diversifie les acceptions du genre féminin à l'écran. Tout d'abord, cette technique assoit la légitimité des sujets féminins dans l'œuvre en tant qu'adaptation : le roman de 1985 se clôt sur un colloque tenu en 2195, où des chercheurs questionnent l'authenticité du récit féminin.

[f]irst, the tapes might be a forgery. As you know, there have been several instances of such forgeries, for which publishers have paid large sums, wishing to trade no doubt on the sensationalism of such stories.⁴⁷⁹

Face aux détracteurs universitaires du récit, laissé sous forme de cassettes par le personnage littéraire, la série appuie au contraire la légitimité et l'authenticité du récit féminin en multipliant les points de vue sur Gilead. *Orange is the New Black* suit la même tendance, puisque l'unilatéralisme du genre autobiographique est laissé de côté au profit du développement d'une galerie de personnages, qui multiplie les points de vue féminins sur l'expérience carcérale. Dans les deux cas, les séries concernées ne font pas qu'adopter ou relayer les points de vue singuliers de personnages secondaires. Elles offrent également une épaisseur temporelle particulière à ces femmes, en suivant leurs actions dans le présent diégétique tout comme dans le passé fictionnel, grâce à la ponctuation des saisons par des flashbacks.

La durée narrative, et l'ordre des événements s'en trouvent drastiquement transformés des livres aux séries. Plutôt que de menacer l'hégémonie narrative des personnages féminins principaux, *Orange is the New Black* et *The Handmaid's Tale* augmentent la durée narrative dévolue aux femmes en prenant soin de présenter des points de vue multiples et parfois contradictoires. L'augmentation du nombre de personnages féminins et du temps d'apparition à l'écran sont les piliers d'une vision plus exhaustive des femmes dans les milieux fictionnels hostiles qui leur servent de décor. En ce sens, et comme le propose Alain Badiou, l'œuvre sérielle enquête sur le genre féminin : « une œuvre est une enquête située sur la vérité qu'elle actualise localement, ou dont elle est un fragment fini »⁴⁸⁰. La multiplication des points de vue

⁴⁷⁹ Margaret Atwood. *The Handmaid's Tale*, *op.cit.*, p. 314. On retrouve le même questionnement sur l'authenticité et l'identité féminines à la fin du roman qui suit *The Handmaid's Tale: The Testaments*, publié en 2019.

⁴⁸⁰ Alain Badiou. *Petit manuel d'esthétique*, *op.cit.*, p. 25.

au sein de cette enquête qu'est la série couvre le spectre du féminin de façon plus complète : les spectateurs sont témoins de plusieurs expériences féminines. Les flashbacks du passé de Serena Joy ou Aunt Lydia divergent grandement de ceux de June, Emily ou Moira. Toutefois, tous constituent des fragments essentiels à la compréhension de la condition féminine à Gilead. Cette opération permet de mettre au point une organisation esthétique et temporelle plus démocratique : les points de vue présentés à l'écran sont multiples, singuliers, et la durée qui est dévolue à chacun est plus équilibrée que dans les œuvres littéraires originales. Albert Ogien et Sandra Laugier rappellent que la démocratie peut s'entendre comme un pluralisme radical :

l'instauration d'un régime politique qui, tout en ne défendant aucune définition de la 'vie bonne', se donne pour obligation d'admettre la légitimité de tous les modes de vie et de permettre à chaque voix de se faire entendre dans la détermination du présent et du futur de la collectivité.⁴⁸¹

Le régime temporel instauré dans les séries du corpus semble répondre à cette définition. Le pluralisme temporel qui est accordé aux femmes déploie de nouvelles possibilités pour l'exploration des singularités féminines. La série organise alors la durée comme unité de temps démocratique. Cette exhaustivité augmentée du médium sériel par rapport au médium littéraire se double dans *Orange is the New Black* d'une volonté de faire entendre une pluralité de voix, parfois divergentes. Si Piper Kerman décrit ses propres préjugés à l'encontre de sa co-détenue noire Rochelle dans son autobiographie⁴⁸², la série permet de faire entendre la voix des personnages qui entourent Piper, et qui peuvent parfois être la cible de ses jugements. Ces nouveaux points de vue, ajoutés par la série au texte littéraire, développent des aspects mineurs des œuvres sources et font advenir sur la scène sérielle ce que Jacques Rancière nomme des existences suspensives :

⁴⁸¹ Albert Ogien, Sandra Laugier. *Le Principe démocratie. Enquête sur les nouvelles formes du politique*, op.cit., p. 25.

⁴⁸² « When I thought about how terrified I had been of Rochelle, and why, I felt like a complete jackass. I had gone to school with, lived with, dated, and worked with middle-class black people my whole life, but when faced by a black woman who hadn't 'been where I've been,' I felt threatened, absolutely certain she was going to take something from me ». Piper Kerman. *Orange is the New Black. My Time in a Women's Prison*, op. cit., p. 89.

[u]ne existence suspensive a le statut d'une unité en plus, sans corps propre, qui vient s'inscrire en surimpression sur un assemblage de corps et de propriétés. Elle introduit donc nécessairement un dissensus, un trouble dans l'expérience perceptive, dans le rapport du dicible au visible. C'est aussi une existence qui se joue au coup par coup, dans l'acte qui, à chaque fois, effectue singulièrement une puissance qui n'a pas d'autre attestation.⁴⁸³

Les personnages qui n'avaient pas de corps autre que celui prêté par Kerman dans son autobiographie se voient attribuer des arcs narratifs spécifiques, qui permettent de mettre en visibilité d'autres manières d'apparaître à l'écran. Partant, l'organisation démocratique de la durée sérielle, rétablie par rapport au médium littéraire, permet de faire affleurer des points de vue dissensuels. Action après action, les personnages qui étaient auparavant des personnages secondaires viennent enrichir l'enquête menée par la série sur l'expérience féminine. Pour Tasha Jefferson, l'expérience de la prison est celle d'une longue prise de conscience de ses obstacles politiques et économiques en tant que femme noire, obstacles qu'elle aidera ses co-détenues à dépasser ; pour Piper Chapman, c'est au contraire une remise en question radicale du statut quasi-intouchable de la femme blanche de classe aisée qui est décrite tout au long des sept saisons de la série. Dans *The Handmaid's Tale*, les convictions religieuses et politiques de June et Serena Joy s'opposent diamétralement mais leurs personnages sont tous les deux présentés comme subissant les lois de Gilead, bien que différemment.

La distribution des durées allouées aux personnages dans la série diversifie les points de vue, et donc les singularités féminines présentées à l'écran. En introduisant des points de vue dissensuels multiples, la série fonde son organisation temporelle sur une distribution démocratique de l'accès à l'écran pour les personnages féminins. Cependant, les séries du corpus ne s'arrêtent pas à cette opération. Les points de vue dissensuels qui forment le tissu politique fictionnel présenté à l'écran concernent aussi les personnages masculins. Dans *The Handmaid's Tale* comme dans *Orange is the New Black*, le recours à la structure en flashback est également l'occasion pour les équipes créatives de développer la description de personnages comme Luke, Nick, Joe Caputo ou encore John Bennet. Dans les œuvres littéraires, les récits s'attachent à des descriptions relativement brèves des personnages masculins : Luke est présent dans

⁴⁸³ Jacques Rancière. *Aux bords du politique*, op.cit., p. 191.

les souvenirs de June, tandis que Nick fait des apparitions soudaines dans le récit. Leurs points de vue ne sont jamais évoqués autrement qu'au prisme de leur perception par June, qui est souvent parcellaire⁴⁸⁴. La série offre toutefois à ces personnages une durée fictionnelle bien définie. Des séquences de flashback viennent ponctuer les épisodes et aider le spectateur à connaître les hommes intimement, comme c'est le cas pour Sam Healy et Desi Piscatella dans *Orange is the New Black* ou pour Luke et Nick dans *The Handmaid's Tale*.

La série déploie également dans sa structure des moments narratifs dévolus exclusivement aux personnages masculins qui n'avaient pas d'existence autonome dans les œuvres littéraires : on peut alors suivre Fred Waterford, Luke et Nick dans et en dehors de Gilead (*The Handmaid's Tale*), tandis que les conséquences du travail pénitentiaire et des relations nouées dans l'exercice de leurs fonctions sont régulièrement mesurées avec Larry, Joe Caputo, John Bennett ou encore George « Pornstache » Mendoza (*Orange is the New Black*). Même si elle ne concerne pas directement notre sujet d'étude, cette opération de diversification des temps et des points de vue effectuée par les deux adaptations de notre corpus constitue un rééquilibrage formel des durées dévolues aux différents personnages. Le pluralisme dont font preuve les séries à l'étude offre une description exhaustive des mécanismes d'oppression auquel font face les personnages féminins, autant esthétiquement que socialement dans les univers diégétiques. Dans le cas de l'ancien directeur de Litchfield Joe Caputo, c'est le harcèlement sexuel et ses conséquences dans le contexte de l'apparition du mouvement #MeToo qui sont explorés. L'expérience de la jeune garde pénitentiaire Susan Fischer est complétée par les conséquences pour Caputo du témoignage qu'elle en donne sur les réseaux sociaux. L'exploration des conséquences du mouvement de mise en visibilité des violences faites aux femmes est centrale à la compréhension du genre dans la série : elle offre une possibilité narrative de comprendre les points de vue de la victime et de l'agresseur, que le spectateur peut alors suivre dans son chemin vers l'acceptation de son statut et la compréhension de

⁴⁸⁴ Un exemple tiré du roman : « So Luke: what I want to ask you now, what I need to know is, Was I right? Because we never talked about it. By the time I could have done that, I was afraid to. I couldn't afford to lose you ». Margaret Atwood. *The Handmaid's Tale*, *op. cit.*, p. 192.

ses actes. En ce sens, la nouvelle distribution des temps instaurée dans *Orange is the New Black* et *The Handmaid's Tale* ainsi que les nouvelles postures mises au jour par les séries du corpus font advenir ce que Laugier et Ogien nomment un pluralisme radical, et démocratique. La multiplication des points de vue et l'allongement des durées qui sont dévolues à de nombreux personnages, féminins comme masculins, constituent le fondement d'une manière démocratique de peupler l'écran dans la série télévisée.

B. Esthétique de l'obsoleète

Paradoxalement, cet avènement d'une nouvelle organisation démocratique des espaces et des temps dans et par les fictions sérielles passe par un retour constant de codes esthétiques datés, voire par un recyclage ou une réappropriation de ceux-ci. Au-delà d'une simple stratégie commerciale déployée par les chaînes payantes (HBO) ou publiques (Channel 4) et par les plateformes de streaming Netflix et Hulu, qui cherchent toutes à proposer des produits attractifs, la forme sérielle s'affirme comme forme à part entière grâce à ces recyclages et ces hybridations. Les spectateurs sont amenés à identifier les références à d'autres formes d'art ou à d'autres séries, que ces références soient utilisées de façon ironique ou afin de rendre hommage à certains travaux antérieurs aux œuvres sérielles. Le matériau sériel réfléchit à ses propres origines en intégrant des retours vers les formes photographique, littéraire, picturale, cinématographique et graphique qui ont présidé à l'élaboration des personnages féminins, mais également de la série elle-même. En retraçant ces sources, les séries du corpus créent une tension entre la contrainte qui pèse sur les femmes, parfois héritée de ces traditions artistiques, et l'aspect novateur de la série dans sa manière de diversifier les temps et les espaces dévolus au genre féminin.

Nombre de séries de la dernière décennie (2010 – 2020) ont décidé de se tourner vers des sujets historiques ou des esthétiques ouvertement désuètes, ou *vintage*. On pourra citer de manière non-exhaustive des séries liées à notre sujet d'étude, *Masters of Sex* (Showtime, 2013 – 2016), *Sex Education* (Netflix, 2019 -), *GLOW* (Netflix, 2017 -) ou encore *Mrs. America* (Hulu, 2020 -). Quatre des séries du corpus s'inscrivent dans cette lignée : *Mad Men*, *This Is England*, *The Handmaid's Tale*, ainsi que certains épisodes de *Black Mirror*. Le caractère ouvertement historique de deux de ces séries, *Mad Men* et *This Is England*, témoigne d'une volonté de revenir sur les moments fondateurs de la condition féminine dont nous pouvons faire l'expérience aujourd'hui. L'importance des avancées féministes des années 1960, notamment aux Etats-Unis, ainsi que l'arrivée massive des femmes sur le marché du travail, amorcée pendant les décennies précédentes, éclairent le statut actuel des femmes dans la société américaine, et ce autant dans les contraintes héritées de ces époques et qui ont subsisté que dans

les vecteurs d'émancipation qui ont su perdurer. *This Is England* se penche sur l'aspect intersectionnel de la contrainte qui pèse sur les sujets féminins : les problématiques de classe et de genre se recoupent pour donner une autre vision de l'oppression systémique des femmes, ou tout du moins des obstacles que ces dernières rencontrent. La série historique permet alors l'avènement de personnages féminins soumis à des discriminations croisées, multidimensionnelles⁴⁸⁵, et ouvre la forme sérielle à une pensée plus subtile des personnages féminins. Ce faisant, la forme sérielle se retourne sur l'esthétique désormais obsolète des photographies de mode des années 1960, ou sur les univers fictionnels des années 1980, afin de souligner à la fois le caractère constitutif de ces modèles du féminin, tout autant que pour en révéler l'obsolescence.

Les origines intermédiales de la série télévisée

Les séries du corpus font toutes montre d'une grande réflexivité quant à leurs racines et à leurs inspirations. Les exemples de références directes ou indirectes à la photographie, au cinéma, à la littérature ou encore à la peinture sont légion dans le corpus. Nous avançons ici que la fiction sérielle est une forme consciente de ses racines intermédiales, qui met en place le recyclage de codes hérités d'autres formes d'art. Ces références directes ou indirectes aux formes littéraires, picturales, photographiques, cinématographiques ou graphiques sont utilisées à des fins variées dans les séries à l'étude. La forme la plus courante, qui est peut-être également la forme la plus anodine dans le corpus, est celle d'une reprise de symboles, d'images ou de façons de filmer qui instaurent une continuité auctoriale entre les œuvres d'un même réalisateur ou *showrunner*. C'est notamment le cas de *Top of the Lake* et *Top of the Lake: China Girl*, qui reprennent des symboles et des tendances esthétiques déjà développées dans les œuvres cinématographiques de Jane Campion. On retrouve l'utilisation des barrières végétales pour figurer l'emprisonnement psychologique des personnages féminins (*Bright Star*, 2009 ; *The Piano*, 1993), la récurrence des objets et des techniques

⁴⁸⁵ Nous empruntons ce terme à Françoise Vergès, qui cite Darren Lenard Hutchinsinon. Françoise Vergès. *Un féminisme décolonial, op.cit.*, 2019.

héritées du néo-noir ou la figure de l'homme fatal, déjà présent dans *In The Cut* (2003). Les références présentes dans *Top of the Lake* créent une continuité entre le médium cinématographique et le médium sériel, dans un mouvement de reprise qui semble à la fois constituer un recyclage des codes déjà établis dans un autre médium, et un hommage à ceux-ci.



Le corps de Jamie, transporté sur une barque, Top of the Lake, (1.06).



Le corps de William Blake, transporté sur une barque, Dead Man, Jim Jarmusch, 1995.

La reprise de codes antérieurs à la forme sérielle, issus d'autres formes d'art, notamment cinématographique, peut dans certains cas constituer plus qu'une forme de continuité ou d'inscription dans une tradition esthétique grâce à des symboles récurrents. L'ensemble des références auxquelles *Mad Men* fait appel, directement ou indirectement dans la série, témoigne d'une volonté d'authenticité dans la représentation de la période historique : Don et sa femme Betty vivent à Ossining, lieu de résidence de l'écrivain de la banlieue américaine John Cheever, inscrivant ainsi la série dans un héritage littéraire célèbre. Cet héritage façonne les décors et les manières

de créer les personnages et de les filmer, conformément à la volonté du créateur de la série, Matthew Weiner, ici décrit par Brett Martin :

[h]e [...] held forth details of the period, wheeling in a television for group screenings of *Sweet Smell of Success* and *Bachelor Party*. He assigned reading lists—*Sex and the Single Girl* and *The Feminine Mystique*, John Cheever and David Halberstam, David Ogilvy's *Confessions of an Advertising Man*. On either end of the room were huge calendars crammed with month-by-month details from 1960.⁴⁸⁶

La volonté de s'imprégner des œuvres majeures de la décennie et des représentations artistiques qui ont formé l'imaginaire collectif de l'Amérique à cette époque constitue pour Weiner le socle d'une authenticité dans la création de l'univers fictionnel de *Mad Men*⁴⁸⁷. C'est cette préoccupation d'authenticité qui préside à l'écriture et au façonnage esthétique des personnages féminins dans la série. Si les personnages de Betty et Joan ont la rigidité désuète des peintures d'Edward Hopper dans les années 1920 et 1930, auxquelles la série fait directement référence, c'est la photographie de mode qui semble le plus influencer le déploiement esthétique du féminin à l'écran.



⁴⁸⁶ Brett Martin. *Difficult Men. Behind The Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, *op.cit.*, p. 253.

⁴⁸⁷ Le travail de Natasha Vargas-Cooper liste de manière non exhaustive l'ensemble des références présentes dans *Mad Men* en étudiant les matrices possibles des personnages, de leurs costumes et des décors qui les entourent. Natasha Vargas-Cooper. *Mad Men Unbuttoned. A Romp Through 1960s America*, *op.cit.*

Edward Hopper, « *Girl at a Sewing Machine* », 1921.

Betty devant sa machine à coudre, *Mad Men*, (4.10).

Malcolm Barnard souligne l'influence du médium photographique et de la photographie de mode dans l'élaboration de modèles féminins :

[f]ashion photography is undoubtedly a major supplier of images, and one of the most powerful media for creating and communicating images of men and women. Along with Hollywood films, it offers many images of different ways of moving, performing various actions, wearing different garments and so on.⁴⁸⁸

La référence à la photographie de mode comme matrice des manières d'apparaître est exploitée dans *Mad Men* afin de mettre en avant à la fois l'influence de ces modèles sur les personnages féminins, mais aussi et avant tout pour livrer au public des personnages profondément ancrés, narrativement autant qu'esthétiquement, dans la décennie fictionnelle. Le vêtement, inspiré des photographies de mode de l'époque, compose plus qu'un aspect esthétique apparent du personnage : il dévoile en creux son statut social, dont il se fait le blason, mais également les traits personnels des femmes qui le portent⁴⁸⁹. L'utilisation systématique des modèles picturaux, littéraires et photographiques des années 1960 permet d'asseoir l'authenticité de la série et dit beaucoup de l'attention apportée à la reconstitution des décors et des costumes, soin qui se prolonge dans les techniques utilisées par l'équipe créative. Will Dean fait



⁴⁸⁸ Malcolm Barnard. *Fashion as Communication*, *op.cit.*, p. 123.

⁴⁸⁹ Janie Bryant, créatrice de costumes pour la série, déclare à ce propos : « So I wanted Joan to have something that was of the moment. I love the idea of the movement that the feathers provide in that particular scene, when she is pointing to clothes and saying, 'I want this one. I want that one.' That dress was all about the opulence . . . it was very expensive for Joan to buy. I wanted it to have that lushness, exotic, even hedonistic attitude ». Julie Miller. « *Mad Men's* Janie Bryant on Costume Designing Don, Joan and Peggy's Final Moments ». *Vanity Fair*, 24 avril 2015, article en ligne consulté le 20 octobre 2018, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/04/mad-men-last-season-fashion>.

remarquer : « *Mad Men* is filmed using similar filming methods true to the 1960s, i.e no hand held cameras, just dolly shots, etc »⁴⁹⁰. La volonté d'authenticité est confirmée jusque dans les façons de filmer utilisées par les différents réalisateurs de la série. Le montage et l'organisation temporelle et esthétique de la série reflètent un soin quant à la conception des images, qui sont taillées sur les patrons esthétiques et techniques des années 1960. Les saisons suivent les capacités techniques des caméras de l'époque et proposent des images qui reproduisent en tous points les images qui auraient pu être livrées dans des émissions ou des séries de cette époque, comme en témoigne Christopher Manley, chef opérateur pour *Mad Men* :

[t]he camera vocabulary they were using was from the period. All the lenses were a moderate range: 25 mm for wide shots, 50 mm for medium and 75 mm for close-ups which weren't even that close, more like MCUs (medium close-ups). [...] I liked that a lot and the whole discipline of it all, because not many television shows did that. They didn't cut very often and they let the shots play out, which I liked very much. These are the reasons why it felt very period. I continued with that when I started and we agreed that we shouldn't move the camera in a way that it could not move in the 1960s, so we never used Steadicam until season six.⁴⁹¹

Le montage, les mouvements de caméra, mais également les profondeurs de champ, le vocabulaire technique cité par Manley, doivent être perçus comme des éléments qui habilitent la série à livrer une image qui fait non seulement référence à la décennie 1960, mais qui la fait également advenir à l'écran en recréant ses codes esthétiques et techniques.

En plus de cette volonté d'authenticité revendiquée par les séries historiques comme *Mad Men* ou *This Is England*, la référence à d'autres formes d'art ou le recours à une hybridation peuvent être des moyens de glorification de l'image fictionnelle. Ainsi dans *This Is England*, la référence à la photographie britannique des années 1980, notamment à Richard Billingham, informe les manières de filmer de Shane Meadows en sublimant dans l'image les accessoires et traits caractéristiques de la classe

⁴⁹⁰ Will Dean (dir.). *The Ultimate Guide to Mad Men*. Londres : Guardian Books, 2010, p. 14.

⁴⁹¹ Christopher Manley. « Christopher Manley ASC on 'Mad Men' », *op.cit.*

moyenne⁴⁹². Si la photographie documentaire des années 1980 et 1990 s'intéresse aux vies des classes sociales et en fait un sujet artistique à part entière, la série de Meadows, qui s'applique à remplir une fonction similaire, réduit également l'écart entre l'image fictionnelle et l'image d'archive en incluant dans ses génériques d'ouverture des images des années dans lesquelles se déroule l'action. 1986, 1988 et 1990 sont à la fois explorées du point de vue intime et singulier des personnages, mais également à l'aune des événements culturels, politiques, économiques et sociaux qui ont marqué ces périodes (la coupe du monde 1986, les gouvernements Thatcher, la politique internationale et la fin de la Guerre froide, etc...). La juxtaposition des images fictionnelles et des images d'archive, et même parfois leur enchevêtrement (1.02) mettent sur un pied d'égalité l'œuvre fictionnelle et les images historiques. *This Is England* insiste sur l'aspect décisif de la manière de raconter l'histoire : en la documentant, en la captant au travers d'images qui seront ensuite diffusées à la télévision, mais également en la reconstruisant par le biais de la fiction.

Ce faisant, les séries du corpus mettent toutes en avant une forme de continuité et d'égalité entre les différentes formes d'art : la construction des personnages féminins n'est pas possible sans une reprise de modèles antérieurs à la série, même si celle-ci se fait commentaire, comme dans *The Handmaid's Tale* par exemple. Ainsi, même quand la série correspond au genre de la dystopie (*Black Mirror*, *The Handmaid's Tale*), elle construit toujours ses univers diégétiques en empruntant aux œuvres qui l'ont précédée.

⁴⁹² La critique de Frances Hatherley formulée à partir d'une des œuvres de Richard Billingham pourrait par exemple s'appliquer au personnage de Trudy : « the picture felt excessively working-class [...]. Many of the negative stereotypes that are used against the poor were presented in the picture: a grotesque fat 'unfeminine' woman in a 'garish' dress; a messy living room with clothes piled up in the background; a cheap brand of cigarettes and a messy ashtray ». Frances Hatherley. « A Working-Class Anti-Pygmalion Aesthetics of the Female Grotesque in the Photographs of Richard Billingham ». *European Journal of Women's Studies*, Vol. 25 (3), 2018, pp. 355-370, p. 357.



Le couple adultère Julie et Montag au café, Fahrenheit 451, François Truffaut, 1966.



Le couple adultère June et Luke au café, The Handmaid's Tale, (1.05).

La série se construit grâce à la reprise ou au recyclage d'images héritées d'autres formes d'art, qui forment le substrat organique de la forme sérielle. Philippe Marion et André Gaudreault déclarent à propos du cinéma, qui leur sert de prototype, que :

[l]e média cinéma [...] naît une première fois comme prolongement de pratiques antérieures à son apparition et auxquelles il a été inféodé dans un premier temps. En raison de l'attrait du nouveau dispositif, attrait dû à son caractère technique innovateur, le média cinéma est alors perçu comme une manière originale de continuer à faire ce que l'on a 'toujours' fait, de perpétuer les genres des spectacles et divertissements ambiants.⁴⁹³

Il semble en aller de même pour la série, qui ne renie pas ses racines intermédiaires, c'est-à-dire ce qu'elle doit esthétiquement et narrativement aux autres formes d'art. Le médium intègre au contraire les références intermédiaires de manière assumée. La série s'avance comme forme syncrétique en ce qu'elle se réfère constamment au cinéma, à la photographie, à la littérature, la peinture ou intègre des images documentaires ou d'archive au sein du matériau fictionnel. Ce qui distingue pourtant la série comme

⁴⁹³ Philippe Marion, André Gaudreault. « Un média naît toujours deux fois... », *op.cit.*, p. 23.

médium à part entière, c'est la capacité de critique ou de recyclage que peuvent revêtir les références intermédiales qui ponctuent son développement. Nous dirons en reprenant les théories de Badiou sur le cinéma⁴⁹⁴ que la série est alors un art de masse, à l'instar du cinéma, puisqu'elle se transmet à des millions de spectateurs en même temps, grâce à sa disponibilité croissante via de nouveaux modes de distribution⁴⁹⁵, comme nous aurons l'occasion de le démontrer par la suite.

Pourtant, et comme le démontre Ronan Ludot-Vlasak dans ses travaux sur les frontières entre le littéraire et le sériel, les références intermédiales ne peuvent pas être envisagées uniquement comme des formes d'hommage. Les séries peuvent reprendre des codes ou des modèles littéraires, cinématographiques ou picturaux afin de les commenter et de réveiller leur potentiel subversif. Ronan Ludot-Vlasak propose à ce sujet :

[c]roire qu'une référence à une œuvre canonique dans une série télévisée consisterait exclusivement à créer ou à attester une filiation littéraire aurait pour conséquence de réduire non seulement la portée et la complexité de la pratique intertextuelle, mais également celle des séries télévisées. Lorsque ces dernières captent et réinventent des modèles canoniques, elles sont en effet en mesure d'interroger et de troubler des filiations culturelles que l'on prend trop souvent pour argent comptant.⁴⁹⁶

Dans *The Handmaid's Tale* comme dans *Black Mirror*, une réflexion est amorcée sur l'aspect contraignant des survivances esthétiques. Dans « U.S.S Callister » (*Black Mirror*, 4.01), le décor et les costumes de *Star Trek* ou de *The Twilight Zone* deviennent une prison fictionnelle pour les personnages capturés par Robert Daly. L'esthétique des séries des années 1960 est recrée dans le seul but d'y enfermer les personnages, soulignant ainsi la contrainte qui pèse sur les corps, obligés d'enfiler les tenues désuètes et de se soumettre à une pantomime imaginée par Daly. *The Handmaid's Tale* fonctionne de façon similaire en intégrant des éléments vestimentaires et des codes chromatiques hérités de la Réforme protestante et de l'époque victorienne. L'ensemble

⁴⁹⁴ Alain Badiou. « Du cinéma comme emblème démocratique », *op.cit.*

⁴⁹⁵ Il déclare à ce propos : « On peut donner du syntagme « art de masse » une définition élémentaire. Un art est « de masse » si des chefs-d'œuvre, des productions artistiques que la culture savante (ou dominante, peu m'importe) déclare incontestables, sont vus et aimés par des millions de gens de tous les groupes sociaux au moment même de leur création ». *Ibid.*, pp. 4–5.

⁴⁹⁶ Ronan Ludot-Vlasak. « Les séries télévisées au prisme de l'intertextualité : quelques perspectives sur les frontières du littéraire », *op.cit.*

de ces codes ou accessoires qui apparaissent dans l'univers dystopique y figurent dans le but d'assujettir ou de contraindre les personnages féminins : les *wings* empêchent les *handmaids* de lever les yeux ou de voir autour d'elles, leur habit rouge les situe en bas de l'échelle sociale qui régit les modes d'apparaître du féminin, et l'uniformisation des tenues leur ôte toute possibilité de singularité. Il apparaît donc que les références intermédiaires font partie intégrante de la série en tant que médium conscient de ses origines, mais certaines œuvres jouent de ces codes et de ces références en les utilisant pour souligner ou asseoir une contrainte esthétique, narrative et physique des personnages féminins.

La fiction historique : retour sur la condition féminine

Deux des séries du corpus appartiennent au genre de la fiction historique, et prennent pour sujet central certaines aires géographiques, certains milieux, mais tout d'abord une certaine période de l'histoire mondiale. Dans *Mad Men*, le *showrunner* Matthew Weiner revient sur la décennie 1960 aux Etats-Unis, tandis que les saisons '86, '88 et '90 de *This Is England* explorent la fin des années 1980 au Royaume-Uni. Nous avons fait remarquer que la multiplication des références intermédiaires dans ces deux séries tenait avant tout à une volonté d'authenticité dans la représentation des époques historiques. La tendance réaliste de *Mad Men* et *This Is England* s'illustre grâce aux nombreux événements historiques qui sont insérés dans le développement narratif. Dans *Mad Men*, l'assassinat du président Kennedy (3.12) constitue l'évènement charnière qui clôt la troisième saison : l'avènement de la télévision comme dispositif de masse, auquel tous les personnages se réfèrent au cours de l'épisode, s'ajoute à l'exploration de la mort de JFK, vécue comme un traumatisme politique et intime pour l'ensemble des personnages. La mort de Marilyn Monroe (2.09) ou encore la crise des missiles de Cuba (2.13) rythment les saisons et replacent les événements et les personnages fictionnels au sein de leur période historique.

Il en va de même pour *This Is England*, qui insère des références à des événements historiques majeurs de la fin des années 1980 et du début des années 1990 dans les génériques d'épisodes. La coupe du monde 1986 est présente dans *This Is England '86* : on reconnaît son influence sur le groupe skinhead, qui se retrouve pour

jouer au football. Meadows insère également des images d'archives qui rappellent l'importance de cet événement mondial : on voit notamment des interviews de l'entraîneur Bobby Robson, des images de fans de clubs anglais défilant dans les rues ; Meadows insiste également sur la dimension politique de cette coupe du monde, qui oppose en quarts de finale l'Angleterre à l'Argentine⁴⁹⁷. Les références intermédiaires à d'autres œuvres d'art se doublent donc dans les séries historiques de références historiques qui viennent jalonner les saisons et situer la narration fictionnelle au sein de l'époque qu'elle s'attache à représenter. L'ensemble de ces références ponctuent les développements narratifs et assoient leur réalisme. L'aspect sériel de ces juxtapositions, qui interviennent dans les génériques ou au début des épisodes, permet de jalonner la durée de la série et des épisodes en situant l'action diégétique dans son cadre historique. Les juxtapositions témoignent également d'une volonté d'insérer le temps historique dans le temps diégétique tout autant que de replacer le temps diégétique dans un contexte historique, légitimant par là-même le statut de série historique et historienne.

Les nombreuses références esthétiques et narratives à des événements révolus permettent aux séries télévisées de revenir sur des événements ou des courants de pensée qui ont constitué des tournants historiques. L'existence même des séries historiques comme *Mad Men* semble fondée sur une volonté de revenir sur des décennies charnières pour le Royaume-Uni ou les États-Unis. La fiction historique se fait alors fiction historique, comme le fait remarquer Ioanis Deroide :

[o]n n'a pas attendu l'invention de la télévision pour relever les points communs entre l'histoire des historiens et celle des auteurs de fiction, a fortiori quand il s'agit de fictions historiques. On peut rappeler brièvement quatre similitudes. D'abord, il est admis que l'œuvre de l'historien, comme celle du romancier, du scénariste, est un discours tenu sur le passé, et non la résurrection du passé lui-même. Ensuite, dans les deux cas, ce discours est formulé au présent et porte la marque d'un sujet irrémédiablement séparé de son objet. Troisièmement, il s'intéresse à des êtres et des événements particuliers et non – comme les sciences expérimentales – à des lois

⁴⁹⁷ La victoire de l'Argentine contre l'Angleterre en quarts de finale sera en effet vue comme une revanche sur la Guerre des Malouines qui avait opposé les deux pays en 1982. Les images de cette guerre sont utilisées pour ouvrir le deuxième épisode, rappelant ainsi que ces événements politiques directement liés ont une incidence particulière sur Shaun, dont le père est mort pendant la Guerre des Malouines.

universelles. Enfin, il prend la forme d'une narration, d'un récit toujours lacunaire et irrégulier, fait de pauses et d'ellipses.⁴⁹⁸

De ces similitudes, outre celle du format, nous retiendrons l'idée que la fiction sérielle s'organise, au même titre que le travail des historiens, comme un discours sur l'histoire. Cette opération peut concerner l'histoire lointaine comme les événements qui sont contemporains à la création de la série. Elle alimente alors ses développements narratifs de faits ou d'anecdotes qui peuvent être connus du public de la série télévisée. Ce faisant, la forme sérielle lie les faits à sa propre manière de rendre intelligible l'expérience féminine : elle met en relation un événement et un discours qu'elle porte sur cet événement, afin d'en faire sens. On peut prendre l'exemple d'*Orange is the New Black*. La série intègre dans sa dernière saison la vie d'un camp de détenues immigrées, nouvellement géré par Natale Figueroa en partenariat des agents ICE (*Immigration and Customs Enforcement*). Le *New Yorker* rapporte qu'en 2018 :

[b]y late June, more than twenty-five hundred children, including a hundred and two under the age of five, had been separated from their parents, many of whom didn't know where the government had taken them. In an ICE detention center in El Paso, groups of separated mothers secretly exchanged information in the cafeteria to compile lists of their missing children and smuggle out requests to local lawyers for help.⁴⁹⁹

La septième et ultime saison de *Orange is the New Black*, qui sort en juillet 2019, a pris acte de ces événements et organise à l'écran une critique acerbe du traitement des migrants aux Etats-Unis, notamment au travers du personnage de Karla Córdova, qui se retrouve au centre de l'échange d'informations organisé dans la cafétéria du centre de détention. Les faits fictionnels sont façonnés sur le patron des faits réels, invitant ainsi le spectateur à faire sens des événements politiques et géopolitiques qui l'entourent. Le discours qui est proposé par la série est un discours que l'on peut qualifier de dissident, en tant qu'il critique le gouvernement américain. Pour Dominique Moïsi,

⁴⁹⁸ Ioanis Deroide. « Les séries historiques entre la fiction et le réel : quand les scénaristes rivalisent avec les historiens ». *TV/Series*. « Les séries télévisées américaines contemporaines : entre la fiction, les faits et le réel », N°1, 2012, document en ligne consulté le 10 mars 2020, <https://journals.openedition.org/tvseries/1038>.

⁴⁹⁹ Jonathan Blitzer. « Get Out. Stephen Miller says he's following Trump's orders on immigration. But who's really in charge? ». *The New Yorker*. 2 mars 2020, pp. 44–53, p. 50.

[L]es séries sont l'illustration la plus parfaite de cette dichotomie grandissante qui s'installe aux Etats-Unis entre hard et soft power. L'Amérique, de par sa capacité à captiver l'imaginaire du monde, regagnerait-elle sur le terrain des esprits ce qu'elle perd sur le terrain tout court ? Elle aurait même le génie à travers ses séries de transformer ses défaites, ou tout le moins ses échecs en victoires. Ses aventures militaires douteuses en Afghanistan et en Irak deviennent les sujets de séries puissantes comme *Homeland*, qui fascinent une audience mondiale et semblent porteuses d'un message universel.⁵⁰⁰

La fonction géopolitique de la forme sérielle tient donc pour Dominique Moïsi dans sa capacité à transformer les failles et les défaites des Etats-Unis en fables captivantes pour le public, et offrent une analyse critique de sa situation politique et militaire.

Pourtant, dans les séries du corpus, la tendance semble plutôt être à la critique pure et simple de la politique nationale et internationale, d'un côté de l'Atlantique comme de l'autre, dans *This Is England*, *Mad Men* ou *Orange is the New Black*. Selon la typologie établie par Claude Vaillancourt dans *Hollywood et la politique*⁵⁰¹, les œuvres fictionnelles peuvent avoir trois directions différentes : les œuvres de statu quo, qui viennent asseoir ou confirmer la puissance du pays qui les produit ; les œuvres de questionnement, qui critiquent le système sans le remettre tout à fait en question ; enfin les œuvres subversives, auxquelles les séries du corpus semblent appartenir, qui

se permet[tent] d'aborder de façon nettement dérangeante les grands problèmes, de remettre en question certains principes de base de l'organisation sociale – ou plus souvent, la façon incorrecte dont ces principes sont appliqués –, de s'attaquer avec force à des situations jugées intolérables et aux fondements politiques et idéologiques qui ont mené aux abus dénoncés.⁵⁰²

C'est bien ce que tentent de faire *Orange is the New Black*, *Mad Men* ou encore *This Is England*, dont les développements narratifs contiennent, de manière documentaire pour *This Is England* ou fictionnelle pour *Mad Men* et *Orange is the New Black*, des reconstitutions historiques critiques. Le système carcéral et judiciaire américain est remis en cause dans les sept saisons de *Orange is the New Black*, mais également la présidence Trump et sa gestion inhumaine des populations migrantes, tout particulièrement des familles. La série intervient alors comme grille herméneutique : elle construit un mode d'intelligibilité des événements en les attelant à des arcs

⁵⁰⁰ Dominique Moïsi. *La Géopolitique des séries, ou le triomphe de la peur*, op.cit., p. 36.

⁵⁰¹ Claude Vaillancourt. *Hollywood et la politique*. Saint-Laurent : Ecosociété, 2020 [2012].

⁵⁰² *Ibid.*, p. 15.

narratifs, qui illustrent des problèmes sociaux, économiques ou politiques précis. La première visée politique des séries tient donc aux événements auxquels celles-ci décident de faire référence, et aux discours qu'elles tiennent sur ceux-ci. Leur force de subversion, pour reprendre la catégorisation de Claude Vaillancourt, réside dans la critique profonde que ces œuvres mettent en place. *This Is England* met en lumière le sexisme de l'Angleterre profonde et des milieux ouvriers au travers des personnages de Lol, Trudy ou encore Cynthia, et fait état des conséquences de la guerre des Malouines, le tout sous les gouvernements Thatcher, dans un environnement de dérégulation économique. Pour Tara Herrmann, scénariste d'*Orange is the New Black*, c'est la mission de la série que de se saisir des faits politiques marquants. On lit dans une interview pour *Vanity Fair* en 2019 :

[o]ver the years, *Orange* dug ever deeper into real-world politics, so it made perfect sense that immigration and deportation would become the centerpiece of the final season. One corner of the prison becomes an ICE detention center, and characters who'd been released in earlier seasons find themselves swept back into an even more hopeless situation. 'At the end of season six, we were leading there with Blanca's story,' Herrmann said. 'Our secret hope was that our immigration storyline would be dated—but unfortunately, that didn't happen.'⁵⁰³

La critique politique est donc ouvertement assumée dans la série, et constitue un point nodal de son développement narratif. Si l'œuvre de Jenji Kohan s'attelle à la description des conditions de vie des détenues immigrées, elle s'attache également à questionner des situations liées à l'émergence du mouvement *#MeToo*, autant du côté des victimes que des agresseurs, soulignant ainsi l'aspect éminemment intime des combats politiques. En ce sens, l'intérêt de la série réside dans la forme d'intelligibilité qu'elle met au jour. Jacques Rancière insiste sur l'importance de la fiction comme grille herméneutique pour comprendre le monde qui nous entoure :

[l]e réel doit être fictionné pour être pensé. Cette proposition est à distinguer de tout discours – positif ou négatif – selon lequel tout serait 'récit', avec des alternances de 'grands' et de 'petits' récits. La notion de 'récit' nous enferme dans les oppositions du réel et de l'artifice où se perdent également

⁵⁰³ Joy Press. « *Orange is the New Black: Jenji Kohan on That Devastating Final Season* ». *Vanity Fair*, 26 juillet 2019, document en ligne consulté le 10 juin 2020, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/07/orange-is-the-new-black-season-7-spoilers-jenji-kohan-interview>.

positivistes et déconstructionnistes. Il ne s'agit pas de dire que tout est fiction. Il s'agit de constater que la fiction de l'âge esthétique a défini des modèles de connexion entre présentation de faits et formes d'intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction, et que ces modes de connexion ont été repris par les historiens et par les analystes de la réalité sociale. Ecrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité.⁵⁰⁴

La présentation de faits dans la forme sérielle ouvre l'accès à des formes d'intelligibilité d'évènements contemporains ou révolus. Pour l'étude du genre féminin, la reprise de faits réels, et leur structuration au sein d'une narration fictionnelle, participent de l'élaboration d'un point de vue sur la condition féminine. Le discours sériel est ainsi jalonné de références intermédiaires et historiques qui assoient son authenticité, tout en portant un regard sur une époque passée, que celui-ci soit critique ou élogieux. Brett Martin résume le point de vue présenté par Matthew Weiner et l'ensemble de son équipe créative dans *Mad Men* :

Mad Men is about a transitional generation—caught between the upheavals of World War II and the youthquake of the 1960s—written by another such generation, one growing up under the shadow of the baby boomers' self-mythologizing, but too near to claim something new as their own. As much as it is an act of obsession with the 1960s, the show is also a thrilling Oedipal demystification of The Sixties and what it meant to live through them. What it meant, Weiner seemed to be saying, was waking up every day struggling with the exact same things, making the same mistakes, and missing the same big pictures as any generation before or after.⁵⁰⁵

La fiction historique de *Mad Men* se construit donc comme un discours sur la décennie 1960. La série organise ses saisons et ses épisodes autour d'une esthétique obsolète qui n'est autre que le vecteur de transmission d'un discours sur le passé. La reconstitution des décors et des costumes participe d'une contextualisation de la série. Les trames narratives s'y insèrent pour situer les personnages dans une décennie particulière, autant que pour en souligner les mutations esthétiques. On pourra alors penser aux nombreux changements architecturaux qui sont montrés dans la série grâce au salon de Don et Megan, agrémenté d'un *conversation pit*, ou à la maison de Megan à Los Angeles.

⁵⁰⁴ Jacques Rancière. *Le Partage du sensible*, *op.cit.*, p. 61.

⁵⁰⁵ Brett Martin. *Difficult Men. Behind The Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, *op.cit.*, p. 262.

Ioanis Deroide fait remarquer que la fiction historique est cependant toujours narrée au présent, plongeant le spectateur dans l'immédiateté de l'accès à la reconstitution historique. Ce faisant, la série instaure une tension constante entre le passé révolu de l'univers diégétique présenté à l'écran et le présent du visionnage. Il en va de même pour *This Is England*, qui invite tout autant à se plonger dans la fin des années 1980 et dans les conséquences des politiques de Margaret Thatcher qui précipitent la désindustrialisation du Nord de l'Angleterre. Pour notre sujet d'étude, l'aspect historique de ces séries, et la tension qu'elles instaurent avec le présent du visionnage constituent les outils d'une compréhension du féminin. En effet, dans le cas de *This Is England* comme dans le cas de *Mad Men*, les séries nous invitent à nous retourner sur des moments charnières dans l'élaboration des sujets féminins. Si le sujet principal de *Mad Men*, les hommes de Madison Avenue, apparaît dès le titre de la série et son générique d'ouverture, la série enregistre au cours de ses sept saisons l'intégration progressive des femmes américaines sur le marché du travail, jusqu'à l'obtention de postes à responsabilité (Joan, Peggy, Rachel Menken). Camille Froidevaux-Metterie décrit dans ses travaux la décennie 1960 comme un tournant charnière dans l'avènement des femmes comme sujets de droit à part entière :

[l]e dédoublement de la sphère privée en un domaine de l'intime et un domaine du privé-social implique en effet une redéfinition de la condition féminine : puisqu'il existe un espace de liberté au sein duquel les individus sont invités à s'impliquer pour réaliser leurs aspirations, et puisque ce domaine ne nécessite aucune autorisation ni aucun droit pour être investi, il y a peu de raisons d'empêcher les femmes de s'y engager. Ainsi, tout en continuant d'être associées électivement au domestique, elles voient aussi s'ouvrir devant elles la possibilité d'entrer dans le monde du travail. C'est en tant que personnes privées-sociales légitimées à assumer une activité rémunératrice que les femmes se voient incidemment reconnaître la liberté qui caractérise le statut d'individu de droits dans le monde libéral.⁵⁰⁶

L'esthétique désuète des années 1960 se trouve alors être le cadre fictionnel qui permet de revenir sur une décennie qui confirme et assoit l'égalité entre hommes et femmes, dans leur capacité à assumer une activité professionnelle mais aussi à prétendre à une carrière prestigieuse. La fiction historique instaure une tension entre le présent diégétique du processus d'intégration aux milieux du travail et le présent de visionnage.

⁵⁰⁶ Camille Froidevaux-Metterie. « L'avènement d'un commun désexualisé », *op.cit.*

Elle souligne esthétiquement l'aspect lointain et révolu des années 1960, tout en proposant aux spectateurs de s'interroger sur les héritages de cette période.

Il en va de même pour *This Is England '86*, '88 et '90, qui amènent les spectateurs et spectatrices à comprendre les sujets féminins à l'aune des contraintes multidimensionnelles qui pèsent sur ceux-ci. Si la série explore les effets de la désindustrialisation et de l'avènement du secteur des services au Royaume-Uni au travers des personnages de Woody et de Mr Sandhu, l'œuvre sérielle se préoccupe également des violences faites aux femmes (Lol, Trev, Chrissy), qui deviennent un point nodal au fil des épisodes. Le discours sur les années 1980 devient donc intersectionnel dans l'œuvre de Meadows, qui s'emploie à lier les violences que subissent ses personnages féminins avec les problématiques de classe que rencontrent ces dernières, comme le remarquent Louise FitzGerald et Sarah Godfrey :

[t]he issue of male violence towards women is a recurrent thematic concern running through Meadows' work: *Dead Man's Shoes*, *A Room for Romeo Brass* and *Small Time* all feature instances of male physical abuse, while Lol in the television series *This Is England '86* is another woman victimised and abused by a man, in her case her own father. These narratives all serve to highlight the oppression of working-class women and the fundamental lack of respect that Meadows himself sees as characteristic of their experience within a male-dominated environment [...].⁵⁰⁷

Le choix d'un cadre historique révolu permet aux deux séries de mettre en lumière les paradigmes politiques, économiques et sociaux qui président au développement des sujets féminins. Dans le cas de *This Is England*, ce sont les maigres moyens de Lol puis son statut de mère célibataire qui la contraignent à rester avec Woody puis à s'éloigner de son groupe d'amis. La série remet également en cause l'efficacité des systèmes de santé au travers du manque cruel de prise en charge psychologique de Lol et Kelly face au contexte familial violent dans lequel elles continuent d'évoluer jusqu'à la saison finale : la seule représentante du système médical est Helen, l'infirmière qui prend en charge Lol lors de sa dépression, et qui gère également le foyer pour jeunes de la ville.

L'utilisation d'une esthétique obsolète assumée dans ces deux séries historiques constitue donc un cadre temporel privilégié qui fait de la fiction historique une fiction historienne, qui s'attache à construire un discours sur les sujets féminins. Ce discours

⁵⁰⁷ Louise FitzGerald, Sarah Godfrey. « 'Them Over There' : Motherhood and Marginality in Shane Meadows' Films », *op.cit.*, p. 159.

ne s'établit pas simplement par la reconstitution des décors, des accessoires et des évènements qui ont marqué les deux décennies 1960 et 1980. Cette tâche est également mise en lumière par la structure temporelle et les développements narratifs qui y sont présentés. C'est le lien établi entre les sujets, leur environnement et leurs manières d'apparaître à l'écran qui permettent d'établir une nouvelle démocratie du visible. Jacques Rancière déclare que :

[I]a révolution démocratique de la fiction n'est pas le grand surgissement des masses sur la scène de l'Histoire. Elle n'en est pas moins fidèle à la définition moderne de la révolution : celle-ci est le processus par lequel ceux qui n'étaient rien deviennent tout. Mais devenir tout, dans l'ordre fictionnel, ce n'est pas devenir le personnage principal de l'histoire. C'est devenir le tissu même au sein duquel – par les mailles duquel – des événements tiennent les uns aux autres.⁵⁰⁸

Au sein du cadre temporel et esthétique daté, choisi par les créateurs des séries historiques, un rapport causal est établi entre les évènements diégétiques. L'exemple de Peggy, qui gravit les échelons de SCDP, inspire Joan et la pousse à demander le statut d'associée dans la firme publicitaire⁵⁰⁹. La fiction historique reconstruit des chaînes causales entre les différents développements narratifs afin de dresser le portrait singulier d'une époque. Pour notre sujet d'étude, cela revient à mettre en avant la structure réticulaire des conditions économiques, sociales et politiques qui autorisent l'arrivée des sujets féminins comme sujets de droit, pour reprendre les mots de Camille Froidevaux-Metterie, et comme sujets centraux des séries télévisées. Les liens tissés entre les personnages et leur environnement historique constituent la façon principale dont les séries historiques se font séries historiennes. Pourtant, *Mad Men* et *This Is England* ne présentent pas ces liens de façon exactement similaire.

Si *Mad Men* intègre directement dans sa diègèse des références intermédiaires qui constituent l'esthétique obsolète, et des évènements historiques qui offrent une

⁵⁰⁸ Jacques Rancière. *Les Bords de la fiction, op.cit.*, p. 152.

⁵⁰⁹ C'est ce que confirme Ioanis Deroide en proposant que les personnages eux-mêmes permettent de développer à l'écran les conditions et les manières d'apparaître du féminin dans une époque donnée : « Le recours aux personnages permet de faire saisir simplement une période, son organisation sociale, sa diversité. Plusieurs personnages de *Mad Men* remplissent clairement cette fonction : par exemple, les trois principaux personnages féminins, Betty, Joan et Peggy représentent autant de types de la condition féminine des classes moyennes urbaines au début des années 1960 ». Ioanis Deroide. « Les séries historiques entre la fiction et le réel : quand les scénaristes rivalisent avec les historiens », *op.cit.*

authenticité historique à la série, *This Is England* emprunte un chemin différent. Shane Meadows est décrit par les critiques comme l'un des représentants d'une nouvelle forme de réalisme du milieu sériel britannique. En effet, comme c'était déjà le cas dans son film *This Is England*, sorti en 2006, le réalisateur décrit le contexte socio-politique dans lequel évoluent les personnages sans y faire référence directement :

This Is England in which the working class, the progeny of industrialisation, have no place. Perhaps this is why Meadows can scarcely shoot his subjects in rural settings without including some industrial vestige within the frame: an ugly—or beautiful?—blot on the landscape.⁵¹⁰

Contrairement à *Mad Men*, les références historiques de *This Is England* sont ancrées dans des références indirectes au cadre temporel. Le temps qui passe est mesuré selon les saisons qui passent dans les plans d'ensemble des bâtiments de la ville, répétés épisode après épisode, le processus de désindustrialisation se reflète dans les paysages en périphérie de la ville : les entrepôts désaffectés où erre Shaun (1.01), la zone industrielle déserte où la cérémonie de mariage se déroule (1.01). Le cadre temporel dans lequel s'inscrit la série est clairement présent grâce à la juxtaposition d'images d'archives des années 1986, 1988 et 1990, reprenant les événements majeurs qui ont déterminé le cadre politique et économique national et international. Pourtant, même si la juxtaposition et l'entremêlement des images d'archives et des images fictionnelles indiquent directement que la fiction sérielle se fait fiction historique, reproduisant l'authenticité de l'image télévisuelle d'archive, le cadre historique n'est pas directement présent dans les épisodes, en dehors des séquences de générique. David Forrest parle de ce paradoxe comme étant l'aspect le plus caractéristique du nouveau réalisme britannique :

[a] focus on marginalised young protagonists, disconnected from their environments and searching haplessly for meaning and structure in their lives, broadly unites the filmmakers and subsequently defines the thematic preoccupations of contemporary British realism. While these characteristics may not seem out of step with the traditions of the mode, their deployment within aesthetic and structural systems which foreground space and place as the primary signifiers of meaning—alongside a rejection of the explicit socio-

⁵¹⁰ Jill Steans. « No More Heroes: The Politics of Marginality and Disenchantment in *TwentyFourSeven* and *This Is England* ». Martin Fradley, Sarah Godfrey, Melanie Williams (dirs.). *Shane Meadows. Critical Essays*, *op.cit.*, pp. 68–81, p. 78.

political emphasis that pervades the critical perception of realism in Britain—represents a clear departure from hitherto dominant modes of realism in Britain.⁵¹¹

Le corpus se distingue donc par des manières diverses de mettre en avant l'esthétique de l'obsolète : les personnages féminins sont présentés dans un rapport explicite et constant à leur environnement historique dans *Mad Men*, tandis que cette tendance est délaissée par Meadows dans *This Is England* pour mettre en avant la façon dont les espaces, les bâtiments comme l'espace urbain sont les seuls éléments qui déterminent, voire enferment, les protagonistes. Dans le cas de *Lol*, c'est le foyer familial puis l'appartement partagé avec Woody et enfin avec sa fille Lisa qui contraignent la jeune femme et s'offrent comme les signifiants de son genre et de son appartenance à la classe ouvrière. Dans le cas du réalisme britannique de Meadows comme pour les équipes de *Mad Men*, le choix du cadre temporel et du genre historique offre l'opportunité de revenir sur des moments clés pour le féminin. Georges Didi-Huberman parle du pouvoir de sauvegarde de l'image :

L'image, pas plus que l'histoire, ne ressuscite rien du tout. Mais elle 'rédime' : elle sauve un savoir, elle récite malgré tout, malgré le peu qu'elle peut, la mémoire des temps. Kracauer sait bien que le réalisme de Pabst, en 1930, n'a rien empêché en 1933. Il sait bien que *Nuit et Brouillard* n'empêchera pas d'autres nuits de tomber et d'autres brouillards de nous prendre.⁵¹²

Peu importe sa façon d'asseoir son authenticité ou son réalisme, la série historique remplit une fonction de sauvegarde : elle met en lien certains événements, s'attache à dresser un portrait du féminin (pour les séries du corpus) et à explorer la manière dont les personnages féminins sont intimement influencés par leur environnement politique, économique et social. Ainsi, le rôle de la série historique semble être de présenter la condition féminine de manière singulière, en portant un discours sur celle-ci qui, à l'instar du discours historique, ne ressuscite pas les sujets mais les présente au prisme d'un contexte spécifique.

⁵¹¹ David Forrest. « Twenty-first-Century Social Realism: Shane Meadows and New British Realism », *op.cit.*, p. 36.

⁵¹² Georges Didi-Huberman. *Images malgré tout*, *op.cit.*, p. 219.

La fiction composite et l'indistinction temporelle

Le corpus comprend également deux séries qui agrègent les esthétiques héritées d'époques révolues et les éléments fictionnels contemporains. *The Handmaid's Tale* et *Black Mirror*, qui sont toutes les deux des séries dystopiques, mettent en place une esthétique composite. Le cadre temporel qui est choisi pour les différents univers fictionnels est un futur proche, au sein duquel certains éléments politiques, sociaux, légaux ou technologiques viennent créer un univers à la lisière du fantastique. Pourtant, ces deux séries se caractérisent par l'utilisation ou le recyclage de codes intermédiaires et d'esthétiques désuètes. Séverine Barthes définit le composite à l'écran comme « le mélange des styles, des valeurs, des univers »⁵¹³. Dans *Black Mirror* comme dans l'adaptation du roman de Margaret Atwood, on retrouve en effet des éléments ouvertement désuets, des objets ou des décors kitsch, qui imposent une cohabitation des styles et des époques. Comme nous l'avons fait remarquer plus tôt, *The Handmaid's Tale* fait cohabiter des accessoires hérités de l'époque victorienne et de la Réforme protestante, des décors parfois désuets (maisons cossues de la banlieue de Boston, *brownstones*) avec l'utilisation de technologies et d'objets modernes (avions, matériel médical du XXI^e siècle, téléphones portables, réseaux sociaux). Dans *Black Mirror*, l'esthétique composite est poussée à son paroxysme dans des épisodes comme « San Junipero » (3.04), « U.S.S Callister » (4.01), « Black Museum » (4.06) ou « Bandersnatch ». Les technologies futuristes (transmetteurs de sensations, digitalisation de la conscience humaine, création d'univers parallèles) côtoient des esthétiques ouvertement désuètes (les différentes décennies que l'on peut visiter dans « San Junipero » par exemple) et les épisodes sont ponctués de références intermédiaires (adaptation littéraire et film pour *Black Museum*, séries télévisées dans années 1960 pour « U.S.S Callister »). Cette esthétique composite, c'est-à-dire caractérisée par la cohabitation du neuf et de l'ancien, du désuet et du futuriste, est selon Jason Mittell un aspect essentiel du programme télévisé :

⁵¹³ Séverine Barthes. « Le kitsch, c'est chic. Rhétorique du kitsch dans les séries du basic cable américain », *op.cit.*

when I discuss the forms and structures of complex television programs, I treat them as part of a lived cultural practice, not a static, bounded, and fixed creative work. To understand television textuality, we must look beyond what appears on a single screen to explore the range of sites where such texts are constituted, and serially reconstituted, through practices of cultural engagement.⁵¹⁴

Ainsi la structure de la série comme série composite se fonde sur l'aspect protéiforme du matériau sériel, qui prend ses sources d'inspiration dans une multitude d'autres formes d'art, et ne peut être résumée à son simple déploiement à l'écran, mais doit être compris comme un médium qui engage activement le spectateur ou la spectatrice. Bien que Jason Mittel ne fasse pas directement référence au contexte commercial d'élaboration des séries, il est à noter que *Black Mirror* et *The Handmaid's Tale* ne sont pas les seules séries à avoir recours à une esthétique composite. Le mélange des styles et des univers est présent dans de nombreuses productions de ces dernières années, notamment chez Netflix, avec entre autres *I Am Not Okay With This* (2020 -), *Sex Education* (2019 -) ou encore *Maniac* (2018)⁵¹⁵. Les frontières temporelles sont volontairement brouillées : les décors et les costumes pourraient appartenir aux années 1970 ou 1990, tandis que les nouvelles technologies sont présentes et que les univers diégétiques sont parfois ouvertement fantastiques ou futuristes. Séverine Barthes explique le nombre croissant de séries à l'esthétique composite comme une conséquence directe de la concurrence accrue entre les chaînes et les distributeurs de séries télévisées, qui doivent rivaliser d'ingéniosité pour attirer du public sur le long terme :

[i]l va s'agir de ce qu'on pourrait appeler un kitsch au second degré : ces chaînes doivent séduire un public plus exigeant que les chaînes généralistes et instiller, dans des séries par ailleurs très bien léchées, à la qualité d'image parfaite et aux scénarios originaux, quelques nuances de kitsch, tout en assumant qu'il s'agit de kitsch et en jouant sur une forme de connivence avec

⁵¹⁴ Jason Mittel. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, op.cit., p. 7.

⁵¹⁵ Cette tendance n'est pas réservée au seul médium sériel, puisque des films comme *Marriage Story* (Noah Baumbach, 2019), *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018) ou encore *Ad Astra* (James Gray, 2019) font également montre d'une volonté de brouiller les frontières entre les époques temporelles.

le public sur le fait qu'il reconnaît ces instants kitsch et sait les apprécier avec la distance que sa qualité de téléspectateur du câble lui donne.⁵¹⁶

L'esthétique composite de certaines fictions, comme *The Handmaid's Tale*⁵¹⁷ ou *Black Mirror*, se fonde donc sur une nécessité de distinguer la série comme œuvre originale et comme produit novateur. Au-delà de « l'engagement culturel » décrit par Mittel, certaines attentes commerciales et créatives président donc à la création des séries télévisées, attentes auxquelles les séries ont répondu en se distinguant par l'élaboration d'une indistinction temporelle. La cohabitation d'éléments désuets, vintage ou kitsch, de références intermédiaires et de situations dystopiques ou futuristes permet, tout comme dans la fiction historique, d'apporter un regard critique sur certaines esthétiques ou certaines références, contraignantes pour le féminin. Iris Brey fait remarquer que la référence aux séries télévisées pré-Gilead dans *The Handmaid's Tale* aide à insérer un discours critique sur la place de la sexualité dans la société théocratique :

June, la servante écarlate en cavale, se cache dans les anciens locaux du Boston Globe au début de la saison 2 et tombe sur un DVD de *Friends* (S02E02). June tente de quitter Gilead pour rejoindre le Canada, afin d'échapper à un régime où son ventre appartient au couple des dirigeants Waterford. Revoir ces images de pop culture dans une série dystopique ancre ce qui se déroule dans l'univers des servantes dans une réalité proche de la nôtre. Cet extrait rappelle aussi que c'est justement cette exploration du corps et du plaisir des femmes qui est devenue interdite dans ce monde. Ce régime veut annihiler les femmes qui connaissent et contrôlent leur corps, cette scène de *Friends* prend alors une couleur beaucoup plus subversive lorsque le dialogue est entendu dans ce contexte.⁵¹⁸

Les références, connues des spectateurs de la série, s'insèrent comme des commentaires de la situation des femmes dans l'univers dystopique. Elles jouent sur la connaissance du public en lui permettant de mesurer toujours l'écart entre le présent dont il ou elle fait l'expérience, et le présent narratif dans lequel la protagoniste est

⁵¹⁶ Séverine Barthes. « Le kitsch, c'est chic. Rhétorique du kitsch dans les séries du basic cable américain », *op.cit.*

⁵¹⁷ Sarah Hatchuel souligne l'indistinction temporelle et le mélange des époques et des genres qui caractérisent *The Handmaid's Tale* : « Ce mélange se retrouve énormément dans la série, notamment dans le travail artistique sur les décors et les costumes. Les médecins gardent leurs tenues d'antan, les hôpitaux paraissent dernier cri, tandis que les maisons dans lesquelles les servantes « officient » paraissent très anciennes, comme d'un (ou plusieurs ?) siècle passé ». Sarah Hatchuel. « Malléabilité du personnage. Entretien avec Sarah Hatchuel », *op.cit.*, p. 35.

⁵¹⁸ Iris Brey. *Sex and the series*, *op.cit.*, p. 71.

contrainte. Il en va de même pour *U.S.S Callister*, qui utilise l'esthétique de *Star Trek* et de *The Twilight Zone*, séries des années 1960, et reconstitue leurs univers, qui sont alors utilisés pour enfermer des personnages. L'univers sériel des années 1960 est construit comme un environnement carcéral, qui dépossède les personnages de leur liberté d'action et soumet les femmes aux désirs de leur geôlier, Robert Daly. Encore une fois, la référence télévisuelle s'inscrit comme commentaire dans l'épisode : les personnages enfermés sont dépossédés de leurs organes génitaux et de certaines de leurs caractéristiques physiques, et tous sont contrôlés par la puissance démiurgique de Daly, et cette pression s'exerce tout particulièrement sur les personnages féminins.

Ces fictions composites sont également l'occasion d'un réinvestissement esthétique, voire d'une inversion des références intermédiaires, qui sont reprises dans un but ironique ou ouvertement critique. L'épisode « Black Museum » de *Black Mirror* (4.06) opère une reprise similaire à celles dont nous avons parlé au début de ce chapitre. L'épisode est truffé de références à d'autres épisodes de *Black Mirror*, qui laissent penser que tous les épisodes se dérouleraient dans le même univers diégétique, mais *Black Museum* se construit également sur des références littéraires⁵¹⁹, cinématographiques (*Get Out*, 2017) et sérielles (*Tales From The Crypt*, HBO, 1989 – 1996). Toutes ces références sont entremêlées pour dresser le portrait d'une Amérique viciée par la technologie et dont la violence du système carcéral est amplifiée par la possibilité nouvelle de télécharger la conscience des détenus dans des corps virtuels, comme l'épisode l'imagine au travers du personnage de Clayton Leigh, un homme noir qui semble avoir été injustement condamné à mort. En plus d'opérer la dénonciation d'un système de justice punitif et de son effet sur les populations noires, l'épisode met au jour le genre dystopique comme une occasion particulière de ponctuer l'esthétique composite d'une force de reprise des références intermédiaires et historiques qu'il intègre.

⁵¹⁹ *The Pain Addict* de Penn Jillette, dont la première partie de l'épisode est une adaptation directe qui n'est pas sans rappeler *American Psycho* de Bret Easton Ellis.



Nish devant une station-service du Sud des Etats-Unis, Black Mirror, (4.06).

En effet, l'esthétique composite de l'épisode passe par la cohabitation d'éléments ouvertement *vintage* comme la Ford Thunderbird de 1962 que conduit la protagoniste, l'utilisation intra-diégétique de la chanson de Dionne Warwick « There's Always Something There To Remind Me » (1963), et d'éléments futuristes comme les accessoires technologiques hérités d'épisodes précédents de *Black Mirror*. L'épisode se déroule quasiment entièrement en huis-clos dans un musée du Sud des Etats-Unis et les paysages désertiques, ainsi que la station-service désaffectée où s'arrête Nish, situent l'épisode dans une temporalité indistincte. L'épisode fait référence au film *Get Out* (Jordan Peele, 2017), qui utilise le motif de la « *sunken place* »⁵²⁰ pour figurer l'enfermement psychologique dans lequel plusieurs personnages noirs sont assujettis par une famille blanche. Cette image est renversée à la fin de l'épisode, où Nish enferme Rolo Haynes, le propriétaire blanc qui avait condamné son père à une mort digitale répétable à l'infini dans cet espace mental. L'esthétique composite de *Black Museum* mélange les références intermédiaires et historiques pour mettre au point une critique sociétale : l'enfermement figuré et littéral des personnages noirs dans le récit est inversé grâce à plusieurs références intermédiaires, et donne lieu au déploiement

⁵²⁰ La « *sunken place* » est représentée comme un endroit du cerveau dont les personnages seraient faits prisonniers, supprimant leur agentivité et réduisant leur corps à l'état de coquille vide et docile.

d'une figure féminine dont l'agentivité est révélée dans le *plot twist* final⁵²¹. On peut donc remarquer que la fiction composite, à l'instar de la fiction historique, propose une critique sociétale forte grâce à un recours à des références antérieures à l'œuvre sérielle et à un ancrage temporel défini dans le cas des fictions historiques, ou une indistinction temporelle et esthétique dans le cas des fictions composites. Ces séries créent une tension entre le présent narratif et le présent de visionnage, mais peu le font de façon aussi explicite que *The Handmaid's Tale*.

En effet, l'indistinction temporelle de *The Handmaid's Tale* repose en grande partie sur l'ordre des événements. Plutôt que de présenter des éléments linéaires, la série choisit de construire une esthétique désuète grâce à la cohabitation du présent dystopique de Gilead et des époques qui ont précédé l'avènement du régime théocratique. La narration éclatée en trois chronologies, présentées au travers de flashbacks, fait apparaître une esthétique composite en faisant cohabiter l'avant-Gilead et le présent des personnages. C'est cette juxtaposition des temps et des esthétiques⁵²² qui permet d'élaborer une véritable critique sociétale et d'ériger un univers fictionnel dystopique. Sarah Hatchuel considère que c'est le point de basculement, c'est-à-dire le

⁵²¹ « In the episode's final twist, it's revealed that Nish is no British tourist but the daughter of Clayton Leigh, whose hologram has become the main attraction of Haynes's museum—imprisoned and tortured, ad infinitum, by visitors. [...] Nish gets retribution: She poisons Haynes, plants his consciousness inside her father's virtual body, happily executes him, and sets fire to the museum. In doing so, she frees her father, a restitution that is infinitely compounded when you consider trials like the Tuskegee experiments, how the carceral state continues to irreparably fracture black families, and the gruesome modes by which the country profits off black pain ». Jason Parham. « Why *Black Mirror's* Most Controversial Episode is Its Most Important ». *Wired*, 6 janvier 2018, document en ligne consulté 10 avril 2019, <https://www.wired.com/story/black-mirror-black-museum/>.

⁵²² L'un des directeurs de la photographie pour la série, Colin Watkinson, explique que l'esthétique et la photographie sont faites sur mesure selon les temps diégétiques présentés à l'écran : « We had two levels of flashbacks — pre-Gilead and early Gilead — and we really didn't want to go through any special processes or gimmicks to express them. So, we came up with three different camera styles so you always know what time period you're in. Reed wanted modern-day Gilead to be Kubrick-esque in its composition, which I did a lot of when I worked with Tarsem — *The Fall* is very formal compositionally. The pre-Gilead flashback is very Reed: a handheld cinema-vérité look. The middle-ground early Gilead melds the two, with a slightly more desaturated look ». Iain Marcks. « *The Handmaid's Tale: The Rules of Engagement* ». *The American Cinematographer*, 22 juin 2017, document en ligne consulté le 1er novembre 2019, <https://ascmag.com/articles/the-handmaids-tale-rules-of-engagement>.

passage de l'avant-Gilead au monde théocratique, qui constitue le point nodal de la série :

[L]e plus essentiel dans une fiction est de nous montrer le passé, le point de basculement, dire combien certains n'ont pas assez manifesté ou réagi en masse pour éviter cela. Ces moments-là, dans la série, ressemblent énormément à notre réalité d'aujourd'hui.⁵²³

Ainsi le passage d'une temporalité à une autre, d'une esthétique désuète à une photographie et un environnement directement contemporains et reconnaissables par le spectateur, constituent la manière dont l'esthétique composite de *The Handmaid's Tale* met au point un regard critique sur notre société. Cette cohabitation du présent et du passé permise par la fiction est mise en abyme et explicitée par la série, qui joue sur la cohabitation des temporalités et des esthétiques. Gérard Wajcman estime que l'ordre temporel éclaté des séries télévisées contemporaines est une marque distinctive du médium en lui-même :

[L]a dénudation et le dénouage semblent des modes majeurs de la narration. La série rompt ainsi avec la linéarité traditionnelle, essentielle, du récit. Ce qui fait apparaître, curieusement, que ces deux traits, rupture avec la linéarité et décentrement, éclatement et fragmentation du récit, qui étaient des sortes de marques de l'avant-garde au XX^e siècle, d'une certaine marginalité littéraire ou filmique, sont devenus les modes majeurs réguliers, le *mainstream* du récit des séries.⁵²⁴

On peut alors avancer que le médium sériel s'est chargé d'une dimension critique forte en adaptant sa structure temporelle et l'ordre de sa narration, ainsi qu'en aménageant sa durée pour faire une nouvelle place aux personnages féminins et doter ceux-ci de capacités critiques fortes, comme avec le personnage de Nish dans *Black Museum*, ou le personnage de Peggy dans *Mad Men*. Le dénouage des structures temporelles participe à l'élaboration d'une esthétique composite, voire désuète, qui permet de brouiller les frontières entre les temporalités et d'insérer des références intermédiaires antérieures à la série afin de les ériger en commentaire politique, social voire purement esthétique, comme dans *U.S.S Callister* où l'environnement sériel vintage contraint le corps des femmes. C'est pour Wajcman ce qui fait de la série le médium le plus

⁵²³ Sarah Hatchuel. « Malléabilité du personnage. Entretien avec Sarah Hatchuel », *op.cit.*, p. 28.

⁵²⁴ Gérard Wajcman. *Les Séries, le monde, la crise, les femmes*, *op.cit.*, p. 50.

approprié pour capter les changements politiques, économiques et sociaux et mettre en avant les paradoxes auxquels sont confrontés les personnages féminins :

[m]ultiple, dispersée et sans limite, il y a à l'horizon l'idée que la série est isomorphe à l'époque, et en même temps que cette forme donne forme à l'époque, qu'elle la rend visible en la mettant en scène, visible et déchiffrable.⁵²⁵

Qu'il s'agisse d'une fiction historique ou d'une fiction composite, on pourra dire que la série organise sa durée temporelle et son esthétique afin de mettre en lumière les paradoxes qui informent les modes d'apparaître du féminin (focalisation sur la vulnérabilité des corps en même temps qu'une reprise des postures et des durées), et donc porter un regard critique sur la société dans laquelle le spectateur évolue, même si cela est fait indirectement dans le cas de la fiction historique.

Les démonstrations qui ont été menées nous permettent de noter une diversification des profils féminins présents dans les œuvres à l'étude, qui mettent en échec la vision stéréotypique de la femme jeune, blanche et hétérosexuelle transmise par l'industrie publicitaire et certaines œuvres cinématographiques ou picturales. Les corps des femmes racisées, âgées ou malades sont montrés comme corps désirés et désirants. Parallèlement à cette diversification, la série opère également une normalisation de la figure féminine comme figure centrale de la série : les personnages féminins peuvent endosser les mêmes postures que les hommes et habiter l'espace de l'écran de manière similaire. Les œuvres du corpus ne se contentent pas de proposer à l'écran des personnages féminins figés ou immuables, elles s'attachent à rendre compte des évolutions esthétiques, politiques, économiques et sociales qui ont présidé à la création des personnages. Les fictions sérielles s'emploient à éclairer les représentations du genre féminin d'une contextualisation qui évoque parfois le travail d'un historien.

Ce faisant, les séries travaillent à représenter ce qui demeurerait irréprésentable, pour reprendre les propos de Françoise Collin⁵²⁶ : elles proposent des figures

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁵²⁶ Voir *supra.*, p. 32.

humaines qui ne sont plus soumises à des catégories de genre. Elles s'approchent ainsi au plus près d'un être agencé, dont les façons d'évoluer sont construites plan par plan. La spécificité du format et de la technique sérielle invite à s'interroger sur la manière dont des images stéréotypiques peuvent cohabiter au sein du médium avec des figures non-genrées. Nous devons enfin nous intéresser à la manière dont la série devient le lieu d'exposition des combats politiques contemporains, et comment elle parvient à répondre à la nouvelle injonction de mise en visibilité de l'intime. Enfin, la série est étudiée comme un laboratoire dans lequel il est possible de mettre en place une résolution, ou tout au moins une exploration, des conflits politiques.

CHAPITRE 8

Représenter l'irreprésentable

L'étude du genre féminin dans les séries télévisées nous a amenés à envisager les catégories de genre comme des catégories poreuses, voire obsolètes pour beaucoup des personnages des œuvres à l'étude. Les innovations formelles et techniques du médium sériel montrent à l'écran des silhouettes ou des formes humaines qui ne sont plus déterminées par le genre. Qu'elles soient effacées ou remplacées par des avatars, ces silhouettes n'obéissent temporairement plus à la division genrée qui informe les univers diégétiques. Ces techniques laissent place à ce que tous les personnages sériels ont en commun : l'intimité. En effet, la mise en scène de l'intime devient centrale dans l'ensemble des séries à l'étude et permet de suivre et de caractériser l'expérience singulière des personnages à l'écran. Cette exposition de l'intime est d'ailleurs devenue une injonction politique : afin d'exposer les contraintes et les limitations auxquelles les femmes sont sujettes, il faut montrer leur expérience intime.

L'apparition de l'intime comme concept déterminant dans la construction des personnages et des développements narratifs invite à penser la forme sérielle comme le lieu d'une exploration des combats politiques contemporains. En ce sens, les univers fictionnels du corpus sont autant de pistes d'exploration du genre féminin et de ses capacités et incapacités politiques. La forme sérielle, en tant qu'art de masse, qui doit à la fois attirer un public et le satisfaire, s'érige en laboratoire politique : les équipes créatives y transposent des problèmes éthiques et politiques, et jouent avec l'organisation esthétique dans le but de créer une immersion pour le public. Cette fonction de l'art sériel se positionne toujours entre deux acceptions contradictoires du rôle politique de l'art : la politisation de l'esthétique, c'est-à-dire la présence intrinsèque d'une dimension politique dans les arts esthétiques, et l'esthétisation de la politique, qui organiserait une reprise des sujets politiques au sein de la forme esthétique.

A. Le genre à contre-jour

Nous avons mis au jour un paradoxe à l'œuvre dans les séries du corpus : le féminin est présenté au travers d'un nombre croissant de profils différents, qui démontrent la variété des personnages féminins et l'impossibilité de les enfermer dans des images stéréotypiques. L'élargissement de la conception du genre féminin, avec les figures *queer* et transgenres par exemple, mais également la mise en visibilité des corps racisés, vieillissants ou malades, participe de cette première tendance des séries du corpus, et de l'ensemble des séries de cette décennie plus généralement. Pourtant, comme l'ont démontré les féministes françaises, parmi elles Camille Froidevaux-Metterie ou Françoise Vergès, l'histoire politique et sociale du féminin s'est fondée autour de l'accès à l'égalité entre hommes et femmes, volonté qui s'est traduite par une valorisation du sujet humain, qui admet le genre comme aspect descriptif et non plus prescriptif dans les aires sociales, économiques et politiques.

Bien que cette volonté d'indistinction genrée n'ait pas été directement récupérée du féminisme pour être réverbérée dans les formes artistiques, elle a été construite et accompagnée en partie par le médium sériel. La série va ponctuellement à contre-courant des modèles archétypaux parfois relayés par la photographie de mode, le cinéma ou la peinture. Il nous faut alors nous interroger sur la capacité de la série télévisée à construire de nouveaux modèles formels pour le féminin, modèles qui tendraient à l'indistinction. Nous entendons ici l'indistinction comme modèle générique, c'est-à-dire comme forme ou technique qui permet de dépasser la division genrée du corpus⁵²⁷. Les séries du corpus mettent en exergue des motifs, des postures et des espaces genrés, et établissent des reprises et des inversions sur le temps long des épisodes et des saisons.

⁵²⁷ Ce modèle peut présenter certaines limites, repérées par Geneviève Sellier et Noël Burch, notamment la tendance à évaluer le féminin à l'aune de sa capacité à posséder les attributs du masculin : « l'approche gender [...] [a]u lieu d'élever le cinéma vers le monde pur des idées, [...] l'abaisserait vers le monde impur des rapports sociaux de sexe, auquel la création artistique devrait le soustraire, en tout cas dans la tradition culturelle française où l'art autant que la politique sont censés relever d'une universalité qui prétend transcender la différence des sexes, au profit d'une masculinité qui s'érige en norme neutre de l'humain ». Noël Burch, Geneviève Sellier. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe, op.cit.*, p. 12. Nous avançons cependant que cette tendance du cinéma français ne se retrouve pas systématiquement dans les cinémas britanniques ou américains, et encore moins dans la forme sérielle du monde anglophone, comme nous tentons de le démontrer.

On remarque dans des séries comme *Top of the Lake*, *The Handmaid's Tale* ou *This Is England* plusieurs exemples qui participent de l'élaboration d'un sujet non déterminé par le genre. Ce processus se fonde sur un brouillage des figures des personnages au profit de la création d'un sujet qui n'est plus reconnaissable par son genre, à contre-jour des images traditionnelles. Dans *Top of the Lake* comme dans *The Handmaid's Tale*, ce sont des formes humaines qui surgissent à l'écran, et non plus réellement des personnages. Martine Beugnet suggère :

[f]lou, brouillage, ou au contraire saturation de détails et hyper-précision photographique, extrêmes gros plans, surimpressions, sous-expositions et surexpositions, variations d'intensité et de tonalités sonores : autant de techniques qui génèrent un monde d'images et de sons vacillant entre le figuratif et l'abstrait, et où la figure humaine, en tant qu'entité autonome, tend à perdre de sa fonction de principal point de référence, voire à se dissoudre entièrement.⁵²⁸

Le brouillage des corps, ou au contraire leur extrême découpage, qui relève alors d'un démembrement de la figure humaine, insufflent dans la répartition genrée des univers diégétiques de nouvelles possibilités. L'individu qui est présenté est alors neutre : aucun caractère sexuel ne s'en dégage, ne permettant son identification que comme figure humaine, et non plus comme figure genrée.

Le flou et l'avatar

Les exemples listés par Martine Beugnet se retrouvent fréquemment dans les séries du corpus, même si toutes n'y ont pas recours. Le troisième épisode de *The Handmaid's Tale* insiste déjà sur le caractère oppressant de l'incarcération en floutant l'image d'Emily (1.03), réduite à une forme indistincte derrière les barreaux.

⁵²⁸ Martine Beugnet. « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran », *op.cit.*, p. 50.



Emily entourée de deux gardes du corps, The Handmaid's Tale, (1.03).

La servante n'est pas filmée comme une figure féminine mais bien comme une prisonnière : la faible profondeur de champ relègue au second plan la silhouette de la jeune femme. Le brouillage de la forme féminine permet de n'en distinguer que les contours, sans attacher de genre à la figure qui s'avance dans le plan fixe. Le statut de prisonnière et la menace de la répression de Gilead sont exemplifiés dans le plan, et laissent la figure humaine en retrait, soulignant l'aspect générique de son expérience. L'absence de référence à la figure humaine genrée est également amorcée grâce à l'utilisation des avatars. Dans *Black Mirror*, la forme humaine est en effet réduite à une image simplifiée. « 15 Million Merits » (1.02) et « Striking Vipers » (5.01) présentent tous les deux des exemples d'avatars, c'est-à-dire de figures humaines transposées dans un univers numérique, qui prennent la place du corps humain et en constituent une représentation fictionnelle, voire un prolongement. Ces versions idéalisées des personnages de la série, qu'ils soient hommes ou femmes, menacent l'hégémonie de la figure humaine dans la série en en proposant des modèles simplifiés. Dans « 15 Million Merits », c'est l'avatar des personnages principaux qui se déplace dans un monde virtuel, tandis que les personnages eux-mêmes sont enfermés dans un monde oppressant.



Bing dans sa chambre face à son avatar, Black Mirror, (1.02).

Dans le plan ci-dessus, c'est l'avatar qui se trouve au centre de l'écran et que le spectateur peut observer dans son environnement, tandis que Bing nous tourne le dos. Le protagoniste devient lui-même spectateur de sa propre vie : l'avatar, dans son décor verdoyant, semble posséder plus d'agentivité que lui. La scène dévoile un processus de déshumanisation grâce à l'utilisation de la figure virtuelle. Ces avatars des personnages sériels sont selon Fanny Georges des créatures virtuelles qui résultent d'une volonté de dépasser les limites contingentes au corps humain :

[l]a créature virtuelle est pourvue d'une émotion et d'une essence humaine. A l'instar des pouvoirs divins de l'avatar des divinités indiennes, elle porte en elle la réalisation des rêves hippies de dépasser les contingences du corps : les effets du vieillissement, des marqueurs sociaux, du genre, contingents au corps, sont annihilés au cours de l'expérience d'interaction distante avec des inconnus qui viendraient, au moins potentiellement, de la planète entière.⁵²⁹

Dans la série dystopique, l'avatar constitue le prolongement du personnage et une construction qui ne souffre pas : l'avatar de Bing, comme celui d'Abi, ne sont en effet pas sujets aux rêves, aux émotions et aux déceptions des personnages dont ils sont le double virtuel. Si *Black Mirror* expose ces avatars comme des moyens paradoxaux de libération et d'enfermement des sujets humains dans une société où la technologie a dégénéré, il faut remarquer que la création virtuelle met en avant une figure qui échappe aux contraintes genrées. Ceci est encore plus remarquable dans « Striking Vipers » (5.01), où Danny et Karl explorent d'autres sexualités en se glissant dans la

⁵²⁹ Fanny Georges. « 'A l'image de l'homme' : cyborgs, avatars, identités numériques ». *Le Temps des médias*, vol. 18, n°1, 2012, pp. 136–147, document en ligne consulté le 6 juin 2020, <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2012-1-page-136.htm>.

peau de personnages de jeux vidéo. Les figures virtuelles qui sont présentées dans l'épisode dépassent les capacités technologiques de notre époque, et retransmettent les sensations de l'avatar de jeu vidéo directement au joueur. Ce postulat technologique explore d'autres façons de brouiller les catégories de genre : l'avatar est sexué, mais propose aux hommes comme aux femmes d'endosser son rôle, et de faire l'expérience de ses sensations. L'avatar remet en question les catégories de genre et les identités sexuelles des personnages en même temps qu'il permet de mettre en avant les choix identitaires des personnages et leurs émotions plutôt que leur réalité corporelle et sexuée. Henry-Pierre Jeudy déclare à ce propos : « l'image est inaltérable, le corps virtuel n'est menacé ni par la douleur ni par la mort, il se présente avant tout comme la conceptualisation abstraite des sentiments que nous éprouvons »⁵³⁰. Les formes d'indistinction, flou, brouillage, oblitération de la figure genrée, mettent en avant une figure humaine qui n'est plus déterminée par son corps, et donc par son genre, mais bien par ses émotions.

C'est par exemple le cas dans *This Is England '90*, qui souligne le traumatisme intime vécu par Kelly après la révélation des crimes de son père. La silhouette de la jeune femme est tour à tour filmée à contre-jour, puis dans des gros plans floutés, qui s'intercalent entre des réminiscences de son père. Le corps de Kelly n'est plus le point de référence pour la séquence, qui privilégie l'exposition des pensées intimes de la jeune femme. L'oblitération du corps à l'écran appelle une nouvelle focalisation sur l'intime et sur les pensées du personnage, tandis que l'absence de définition désigne un flottement quant aux certitudes personnelles de la jeune femme. L'image, qui semble de prime abord presque illisible, laisse deviner les contours du visage, les formes du corps féminin et des corps masculins qui entourent et violentent Kelly. L'apparente pudeur de la scène, qui décrit de façon plutôt minimale et implicite l'agression que subit Kelly, révèle en fait une violence non plus physique mais psychologique. Le corps de la jeune femme n'est pas le point d'ancrage de la scène : l'illisibilité des images, leur manque de définition, mettent en avant la tourmente dans laquelle le personnage se trouve. L'alternance de ces plans avec des plans larges de

⁵³⁰ Henry-Pierre Jeudy. *Le Corps comme objet d'art*. Paris : Armand Colin, 2002, cité dans Fanny Georges. « 'A l'image de l'homme' : cyborgs, avatars, identités numériques », *op.cit.*

Kelly, alors enfant, avec son père, tend à associer la violence que la jeune femme est en train de subir avec la situation familiale dont elle essaie de faire sens. L'esthétique de cet épisode s'éloigne des codes de la série : sous couvert d'expérience psychotrope, les plans sont plus longs, les contours des corps sont floutés et ces effets plongent l'ensemble des personnages dans une expérience irréelle. Les sons intra et extra-diégétiques se mélangent, reléguant parfois au second plan le discours tenu par les personnages pour se focaliser sur leurs sensations et leur environnement. L'épisode



s'organise en huis clos intime : Gadget, Kelly et Shaun voient ressortir leurs émotions les plus enfouies et les plus violentes.



Kelly, This Is England '90, (3.02).

Kelly sous héroïne, This Is England '90, (3.02).

Cette mise en avant de l'intimité des personnages semble signifier que l'intime est un concept qui transcende le genre. L'incarcération d'Emily, les traumatismes subis par Kelly, l'expérimentation sexuelle de Danny et Karl participent tous du même processus : la mise en scène de l'intime. Que le corps soit momentanément brouillé et oblitéré, ou qu'il soit au contraire replacé dans son environnement grâce à des plans

larges en contre-jour, tout concourt à faire de l'exposition de l'intime un outil de dépassement des clivages genrés. Bernard Aspe et Muriel Combes expliquent :

loin qu'il y ait une rupture a priori entre l'intime et le commun, ce que les opérations des arts peuvent révéler, c'est précisément que l'intime est toujours déjà en lui-même, en tant que tel, le lieu du commun, le lieu de ce que nous avons en partage (étant entendu que le commun n'est pas l'universel). On dira alors que l'une des opérations majeures des arts, ou peut-être de certains d'entre eux, est de présenter l'intimité commune, l'intimité en tant que commune, et inversement, le commun logé au cœur de l'intime.⁵³¹

L'opération de la série est donc de mettre au jour l'intimité commune à tous les personnages, et la manière dont cet intime permet ponctuellement de dépasser les considérations de genre. La remise en question des identités de genre n'est pas seulement le fruit d'une élaboration de relations intimes dissidentes, comme nous l'avons proposé au chapitre 6. La forme même de la série présente ponctuellement des procédés et des figures qui exposent l'intime comme dénominateur commun aux hommes et aux femmes. Ce faisant, la série met l'accent sur l'aspect générique de l'intime, au sens où celui-ci transcende les considérations genrées.

L'hyper-précision et l'oblitération

A l'autre extrémité du spectre décrit par Martine Beugnet, se trouvent les procédés qui captent la figure humaine avec une précision accrue, et qui en dessinent les contours pour faire apparaître non plus uniquement un corps mais une façon d'habiter l'environnement. Dans *The Handmaid's Tale*, la protagoniste est régulièrement montrée à contre-jour et son corps se découpe dans la lumière diffuse des plans larges, soulignant la solitude et l'enfermement de cette dernière. Comme l'avance Martine Beugnet, la figure humaine n'est plus le point de référence, mais c'est plutôt son inscription dans son environnement et ce qu'elle y représente qui sont mis en lumière par le procédé technique. La lumière qui inonde la pièce découpe les formes de June, dont la solitude et l'enfermement sont accentués. Il en va de même pour le flashback du premier épisode où June se remémore sa visite à l'aquarium de Boston avec Hannah. Les corps se découpent contre le fond aquatique presque irréel, métaphore

⁵³¹ Bernard Aspe, Muriel Combes. « Transparitions/l'intime partagé », *op.cit.*, p. 17.

visuelle du songe de la *handmaid*. Les corps sont oblitérés de l'image et c'est l'ombre de June qui se découpe à l'écran, effaçant par là même l'importance des marqueurs genrés sur la figure de la jeune femme⁵³².



June à sa fenêtre, The Handmaid's Tale, (1.01).



June et Hannah à l'aquarium, The Handmaid's Tale, (1.01).

Les corps sont découpés à même le fond qui les entoure, comme si leur forme était posée exactement au même plan. Il n'y a plus de profondeur de champ ni de premier ou de second plan, juste une consubstantialité des éléments qui composent le plan. Ce qui est rendu visible par les deux plans mentionnés ci-dessus est l'état intime des personnages que l'on y devine. La lumière qui tombe sur June ne sert pas tant à éclairer

⁵³² Nous citons ici des personnages féminins uniquement mais la même technique est ponctuellement employée pour les personnages masculins, par exemple *dans Orange Is The New Black* (5.02), lorsque Joe Caputo est déplacé par les détenues : tous sont filmés à contre-jour, et les corps des détenues et du directeur de la prison sont momentanément impossibles à distinguer les uns des autres, brouillant non seulement les frontières entre masculin et féminin mais également entre civils et détenues.

sa chambre austère qu'à montrer qu'en dépit des violences qu'elle subit, elle s'avance toujours à l'écran comme forme vivante. Elle est temporairement dépossédée de ses caractéristiques genrées puisqu'on ne distingue plus ni ses hanches, ni ses seins, ni les éventuels cheveux sous la coiffe qu'elle arbore. Ainsi, malgré l'asservissement auquel elle est soumise par Gilead, elle apparaît toujours comme une forme humaine, c'est-à-dire comme un sujet sensible, malgré son genre et les oppressions qui en découlent. La mise en exergue de l'intimité des personnages, des émotions qui leur sont les plus intérieures est souvent utilisée dans le corpus pour dépasser les problématiques de genre. Michaël Foessel dit de l'intime :

[c]'est ce qui relie les êtres entre eux – l'autre pouvant devenir intime –, mais aussi les individus aux choses, aux lieux, aux animaux, aux paysages. Sans être réservé aux relations interhumaines, il est ce fil lentement construit entre les individus et le monde qui les entoure.⁵³³

L'acceptation de l'intime à laquelle nous avons adhéré, c'est-à-dire comme force de dissidence qui relie un être à un autre, échappant à toute injonction politique, sociale, économique ou même esthétique, s'élargit selon le philosophe pour laisser place à une forme de communication qui ne s'opère pas simplement entre les êtres, mais avec le monde qui les entoure. C'est le caractère indistinct de l'intime, en tant qu'il est indifférent au genre, à l'âge ou à la classe sociale, qui transparait dans les techniques auxquelles ont recours les séries du corpus. La puissance de dissidence de l'intime, qui permettait déjà à June et Nick de s'opposer aux lois de Gilead, ou à Lol et Woody de mettre en échec les stéréotypes genrés permet, dans la forme même de la série, de contrer les manières d'apparaître genrées. Ce que le spectateur ou la spectatrice peut observer à l'écran, ce ne sont pas des silhouettes tout à fait androgynes ou complètement dénuées de caractères sexuels, mais des silhouettes dont les marqueurs genrés ont été effacés, comme s'ils n'avaient pas d'importance. La cohabitation de la forme humaine et de son environnement sur le même plan sont mis en lumière. Dans *Top of the Lake : China Girl* (2.02), Robin contemple l'océan, nouvelle étendue d'eau qui, à l'instar du lac de la première saison, constitue le centre de gravité de l'enquête sur laquelle elle travaille. De même, dans la première saison (1.02), GJ contemple le paysage qui s'étend en face d'elle sur son nouveau terrain, *Paradise*.

⁵³³ Michaël Foessel. « Partager l'intime », *op.cit.*, p. 8.



Robin sur la plage, Top of the Lake: China Girl, (2.02)



GJ à Paradise, Top of the Lake, (1.02).

Jean-Christophe Bailly propose de penser le paysage comme un des lieux de l'intime :

[l]e paysage, qu'il soit familier ou qu'on le découvre, qu'il soit diurne ou nocturne, ouvert ou resserré, est le pourvoyeur de cette incessante divagation et c'est comme tel, en tous ses aspects, qu'il est intimement lié à ce que nous sommes aussi en droit de considérer comme notre chambre la plus secrète.⁵³⁴

Le paysage devient alors le reflet de l'état intime des protagonistes et héritage romantique : il figure l'immensité intime des personnages sans avoir recours au dialogue ou au jeu d'acteur. Conformément à ce que déclare Bachelard, « le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime »⁵³⁵, et donc à illustrer l'état émotionnel des personnages. Les plans longs qui impriment les silhouettes à même le

⁵³⁴ Jean-Christophe Bailly. « Contour ouvert ». Arlette Farge, Clémentine Vidal-Naquet (dirs.). « Les paradoxes de l'intime ». *Sensibilités, op.cit.*, p. 71.

⁵³⁵ Gaston Bachelard. *La Poétique de l'espace, op.cit.*, p. 175.

paysage qui les entoure sont des outils qui façonnent la mise en scène de l'intime. Ce processus rend visible le personnage féminin au prisme de son intériorité et non pas de son genre. Cette mise en avant était déjà permise dans le corpus par les modulations de profondeur de champ, notamment dans *The Handmaid's Tale* et *Top of the Lake*⁵³⁶, qui rendaient explicite le déploiement d'une immensité intime grâce au paysage. Grâce à ces techniques d'hyper-précision ou au contraire de brouillage des frontières entre le sujet humain et son environnement, les séries du corpus proposent de nouvelles façons de filmer le personnage sériel. En plus des nouvelles manières d'apparaître qui sont proposées grâce aux personnages féminins des séries à l'étude, le corpus invente de nouveaux langages pour présenter à l'écran des figures qui ne sont plus déterminées uniquement par leur genre.

⁵³⁶ Dans le premier épisode de *Top of the Lake*, la caméra se concentre tout d'abord sur Bunny, allongée dans le container qui lui sert de chambre, puis augmente la profondeur de champ pour s'intéresser au paysage qui s'étend au dehors.

B. L'intime au miroir de la fiction

Les séries du corpus rendent visibles de nouvelles manières de penser le genre féminin : elles traduisent à l'écran les avancées politiques des dernières décennies. Nous avons proposé au chapitre précédent que les œuvres historiques du corpus (*Mad Men, This Is England*) se faisaient historiennes en reconstruisant des pans de l'histoire des femmes dans leurs univers diégétiques. Qu'elles choisissent de reprendre les thèmes de la vie politique contemporaine ou au contraire de se pencher sur des époques révolues ou des univers à la limite du fantastique, les séries du corpus s'attachent à mettre en visibilité les problématiques intimes qui sont devenues centrales à la compréhension du féminin. Les avancées féministes des dernières décennies sont décrites par Camille Froidevaux-Metterie comme « la bataille de l'intime »⁵³⁷, c'est-à-dire la mise en lumière de l'aspect éminemment politique de la sphère intime. L'accès de l'intime sur le devant de la scène politique est ainsi reflété dans les séries, qui se saisissent d'évènements réels ou de situations qu'elles érigent en exemple afin d'ouvrir des pistes de réflexion sur ces sujets. La centralité de l'intime, que nous avons déjà soulignée à tous les niveaux de la narration sérielle (développement des personnages, des arcs narratifs, mouvements et manière de s'avancer à l'écran) est établie dans toute sa complexité politique. Les œuvres sérielles mettent alors en travail deux aspects déterminants de l'intime contemporain, sa capacité de dissidence politique et ses formes de visibilité, repérées par Michaël Foessel : « [d]ans les sociétés démocratiques, le secret n'est pas une donnée absolue de l'intime : il suppose d'être mis en suspens afin de ne plus servir de prétexte aux injustices »⁵³⁸.

Si « the personal is political »⁵³⁹ comme le proposait déjà Carol Hanisch en 1970, c'est bien que l'intime constitue le centre de gravité qui lie les femmes. La

⁵³⁷ Camille Froidevaux-Metterie. *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime*, op.cit.

⁵³⁸ Michaël Foessel. « Partager l'intime », op.cit., p. 14.

⁵³⁹ Carol Hanisch. « The Personal is Political ». Shulamith Firestone, Anne Koedt. *Notes From the Second Year: Women's Liberation*, op.cit.

nouvelle diversité des corps, des sexualités et des parcours des personnages féminins du corpus se double d'une volonté de la part des séries d'unifier l'expérience féminine. Au-delà des expérimentations formelles sur les frontières et les contours des figures humaines, c'est l'expérience intime qui semble unir l'ensemble des sujets féminins du corpus. Toutes les femmes des séries à l'étude font l'expérience personnelle de l'asymétrie, de l'oppression ou de l'injustice. Il nous faut observer dans quelle mesure l'intime est le territoire d'une lutte politique tout autant qu'un outil de dissidence.

Tandis que l'intime constitue le nouveau champ de bataille politique du mouvement de libération des femmes, la série est le décor privilégié pour porter les revendications féministes. De la reprise des dénonciations liées à *#MeToo* à la mise en scène de l'intime comme force de dissidence, les séries du corpus abordent les sujets politiques en s'érigent comme laboratoire d'exploration et de résolution des conflits. Elles sont en effet un laboratoire politique au sein duquel des situations et des points de vue peuvent cohabiter, se contredire ou s'inverser. Le rythme soutenu de création et de production des œuvres sérielles permet à ces œuvres de couvrir des sujets d'actualité comme de façonner les développements narratifs sur les débats sociaux et politiques contemporains. Pour illustrer ces tendances, on peut citer la reprise des débats sur la fin de vie et les réseaux sociaux, repris par *Black Mirror* dans « San Junipero » (3.04) et « Be Right Back » (2.01), mais également l'insertion des débats sur *#MeToo* dans les avancées narratives de *Orange is the New Black*, liant ce nouveau pôle de réflexion à l'étude de la justice de réhabilitation menée par la série au cours de ses sept saisons. Les débats contemporains peuvent fonder le thème général des séries ou bien transformer profondément les directions narratives dans lesquelles se lancent ces dernières. Pour l'étude de notre sujet, nous concluons que la série propose des formes d'intelligibilité du genre féminin : elle est le lieu d'une pluralité et d'un dissensus qui reflètent la multiplicité des profils féminins, tandis que son temps long de narration,

souvent comparé aux plus longues œuvres littéraires⁵⁴⁰, met en exergue l'expérience intime commune de l'asymétrie ou du sexisme. La fiction sérielle constitue le plus souvent une mise en garde, qu'elle soit comprise comme le lieu d'un apprentissage éthique et moral, comme le propose Sandra Laugier, ou au contraire comme le moteur d'un processus de désubjectivation, pour reprendre les propos de Giorgio Agamben. Elle se distingue des autres formes d'art comme un miroir tendu aux spectateurs, le « *black mirror* » de l'écran à l'aune duquel on peut tenter de comprendre le passé de la condition féminine comme ses futurs potentiels. Le genre dystopique comme la fiction historique permettent de proposer des formes d'intelligibilité du genre féminin à l'écran, en mettant en avant l'expérience intime comme caractéristique commune.

Mises en scène de l'intime

Nous avons démontré que l'intime était une notion centrale pour l'étude du féminin dans les séries : il structure les rapports entre les personnages et met à mal les catégories genrées dans *This Is England*, permet de s'opposer aux règles édictées par le régime autoritaire dans *The Handmaid's Tale*, ou même d'effacer formellement les attributs sexuels au profit de l'élaboration d'une figure humaine non genrée, comme par exemple dans *Top of the Lake*. Nous avons également défini au premier chapitre l'intime comme une notion labile, qui vient s'inscrire en faux contre une conception « à l'abri des rapports sociaux et des relations politiques qui organisent notre monde »⁵⁴¹. Il peut non seulement faire référence à la relation de soi à soi, c'est-à-dire à ce qui nous est le plus personnel, mais également à un mode de relation entre soi et

⁵⁴⁰ Une idée développée par Dominique Moïsi : « Le temps de la série, lui, se rapproche plus de celui de la littérature que de celui du cinéma. En 155 épisodes (série exceptionnellement longue) – comme cela est le cas de *The West Wing* –, le téléspectateur entre dans l'intimité de plusieurs personnages et peut ainsi créer un phénomène d'identification collective, qui va au-delà de l'attachement à un seul héros. Un peu comme au théâtre on s'attache au destin d'une troupe, dans une série on suit l'évolution de multiples héros ou sous-héros. Mais plus personne n'est secondaire. Avec une moyenne de 12 épisodes par saison, la série devient presque du 'temps réel' ». Dominique Moïsi. *La Géopolitique des séries, ou le triomphe de la peur*, *op.cit.*, p. 48.

⁵⁴¹ Clémentine Vidal-Nacquet. « Introduction ». Arlette Farge, Clémentine Vidal-Nacquet (dirs.). « Les paradoxes de l'intime ». *Sensibilités*, *op.cit.*, pp. 7–9, p. 7.

les autres, au sens du geste ou de la relation intime. Camille Froidevaux-Metterie attire l'attention sur la centralité de la sphère intime dans les combats politiques contemporains :

[c]e que les femmes ont alors décidé de dire, c'est que le temps était venu de considérer le plus intime de leurs existences et de réclamer, à ce sujet comme pour tous les autres, la liberté et l'égalité qui forment le cœur du projet féministe.⁵⁴²

L'aspect principal à retenir reste que l'intime ne relève plus du domaine du secret ou de l'intransmissible dans nos sociétés. Sa mise en visibilité n'est plus seulement possible, comme le démontrait François Jullien en parlant d'un concept qui « fait tomber la séparation, provoque la pénétration »⁵⁴³, elle est devenue nécessaire. Michaël Foessel s'intéresse à l'injonction de la mise en visibilité de l'intime :

[c]onsidérer que l'intime échappe par principe à toute visibilité interdit de comprendre comment il est devenu un enjeu politique précisément dans les sociétés modernes animées par l'exigence de publicité. [...] [D]ans tous les cas, c'est bien d'une politisation de l'intime qu'il s'agit : celle-ci implique l'accès de ce qui est personnel à la visibilité publique.⁵⁴⁴

Le concept protéiforme de l'intime se place au cœur des débats politiques contemporains : ce qui demeurait auparavant l'apanage des individus et qui pouvait rester caché doit alors être mis en avant afin de ne plus être le lieu d'asymétries ou de violence. Les sujets les plus triviaux, mais aussi les plus intimes, sont par exemples repris par les séries du corpus pour dévoiler la violence que les environnements fictionnels imposent aux corps des femmes. Anne Moore suggère pour *Orange is the New Black* :

By continually emphasizing the unavoidable and unavoidably intimate daily needs of the body, the show highlights the multifaceted nature of institutionalized violence. [...] By narrativizing the most private details of the characters' daily lives, the show uses the feminist strategy of elevating "women's concerns" to show the connection between these seemingly small-scale concerns and larger patterns of oppression.⁵⁴⁵

Qu'il s'agisse soit de la dénonciation des violences intimes au sein du couple ou de l'espace de la maison, du harcèlement ou des agressions sexuelles dans l'espace public

⁵⁴² Camille Froidevaux-Metterie. *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime*, op.cit., p. 15.

⁵⁴³ François Jullien. *De l'intime. Loin du bruyant Amour*, op.cit., p. 22.

⁵⁴⁴ Michael Foessel. « Partager l'intime », op.cit., p. 12.

⁵⁴⁵ Anne Moore. « Anatomy of a Binge. Abject Intimacy and the Televisual Form », op.cit., p. 163.

ou professionnel, soit de l'asymétrie de la charge mentale dans les foyers, la mise en visibilité des expériences intimes devient obligatoire afin de mettre en place une égalité genrée. De par son rythme de production et de sortie à la fois rapide et fragmenté, la série est devenue la forme privilégiée de la mise en scène de ces combats intimes. Les évènements qui ont lieu entre les tournages des saisons peuvent être repris par les équipes créatives et se retrouver intégrés dans les récits fictionnels. Dans la dernière saison d'*Orange is the New Black*, le mouvement #MeToo est abordé du point de vue de la victime comme de l'agresseur, montrant derrière les dénonciations des réseaux sociaux les expériences intimes du harcèlement. Susan Fischer et son ancien employeur Joe Caputo s'affrontent tout au long de la saison, opposant leurs expériences personnelles et leur compréhension de la relation intime. La réflexion plus large de cette saison sur la justice redistributive, menée justement par Joe Caputo, met au premier plan un personnage masculin en plein questionnement sur ses propres agissements et sa capacité de rédemption. L'arrivée sur le devant de la scène sérieuse des problématiques intimes comme le viol, la maternité (*Mad Men*, *Black Mirror*, *This Is England*), notamment la maternité de substitution (*Top of the Lake*, *The Handmaid's Tale*), la pédophilie (*This Is England*), ou encore le changement de sexe et le harcèlement sexuel (*Orange is the New Black*) témoignent de la centralité de l'expérience intime dans la fabrication du féminin à l'écran. Tandis que les séries du corpus se proposent de renouveler et d'étendre la diversité des corps et des profils féminins présentés à l'écran, on peut dire que l'identité féminine ne réside en fait que dans cette expérience intime partagée de l'asymétrie. L'association systématique des personnages féminins et de leurs combats intimes établit une communauté entre les femmes. La pluralité des figures féminines centrales du corpus ne peut être réduite à une essence de la féminité ou à un parcours de vie : le seul point commun qui subsiste entre ces personnages et qui pourrait fonder une unité de l'identité genrée est l'expérience intime de s'avancer à l'écran comme sujet féminin. Cette expérience est marquée par l'asymétrie, et est évoquée dans le corpus au travers des problématiques que nous avons repérées plus tôt.

Le traitement direct de ces sujets émane d'une nécessité nouvelle dans nos sociétés de multiplier les traces de l'intime dans le but d'attester sa présence :

Berkeley conclut de sa critique sans concession des idées générales [...] que les choses n'ont d'effectivité que pour autant, et pour autant de temps, qu'un sujet se les représente. L'existence de l'arbre que je vois est hors de doute, mais rien ne me garantit que cette existence précède ma vision présente ou qu'elle se prolonge après elle. La matière ne possède aucune indépendance par rapport à la perception dont elle fait l'objet par un esprit. Autant dire que la matière n'existe pas : seules existent les représentations des choses matérielles, autrement dit des idées. [...] Si je ne peux m'assurer de l'existence d'un lien intime, comme de toute autre chose, qu'en me la représentant, la tentation devient forte de multiplier l'émission de signes, de traces ou d'images qui attestent la réalité de ce lien.⁵⁴⁶

Foessel caractérise l'époque contemporaine comme étant celle d'une nécessité renouvelée de montrer l'intime, pour s'assurer à la fois de son existence et de sa sauvegarde. L'acception représentationnelle de l'intime, déjà en germe au 18^e siècle⁵⁴⁷, s'est accentuée selon Foessel grâce à la multiplication des supports et des réseaux qui permettent de se mettre en scène, et a évolué en une nécessité de montrer l'intime pour attester son existence. Il convient alors d'envisager dans notre corpus deux tendances différentes, mais qui découlent pourtant d'un même mouvement contemporain de publicisation de l'intime. Premièrement, la mise en exergue des questionnements intimes des personnages féminins constitue une partie centrale de leur développement à l'écran, comme nous l'avons démontré. Les relations intimes sont parfois ce qui permet de faire dissidence dans les univers diégétiques, comme pour Nick et June, dont la relation amoureuse contrevient aux règles de Gilead. Dans un second temps, le tissage des problématiques intimes dans le matériau même de la série télévisée confirme leur existence et remplit une fonction politique précise. En effet, en instaurant la centralité de la maternité, des violences sexuelles ou psychologiques, ou des questionnements liés à la sexualité dans les séries, le médium sériel établit à la fois la preuve de l'existence de ces débats intimes en les représentant,

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁴⁷ Michel Foucault note quant à la problématique intime de la sexualité que dès le 18^e siècle : « Du sexe, on doit parler, on doit parler publiquement et d'une manière qui ne soit pas ordonnée au partage du licite ou de l'illicite, même si le locuteur en maintient pour lui la distinction [...] ; on doit en parler comme d'une chose qu'on a pas simplement à condamner ou à tolérer, mais à gérer, à insérer dans des systèmes d'utilité, à régler pour le plus grand bien de tous, à faire fonctionner selon un optimum ». Michel Foucault. *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir, op. cit.*, pp. 34–35.

et offre la possibilité d'une exploration de ces sujets. La multiplication des intrigues qui traitent des expériences intimes n'est donc à ce titre pas étonnante, puisqu'elle découle d'une volonté de mettre au jour la dimension politique intrinsèque de la sphère intime, comme le souligne Iris Brey au sujet de la sexualité⁵⁴⁸.

Les mises en scène de l'intime mettent en lumière l'importance nouvelle et décuplée de cette sphère dans la compréhension des sujets genrés, en même temps qu'elles proposent d'en explorer les modalités d'expression et de sauvegarde. Cette exposition renouvelée participe d'un dévoilement des rapports de pouvoir qui structurent les univers fictionnels. Il n'est plus seulement vrai de dire que la remise en question des modalités de la relation intime dans le corpus permet de faire dissidence, il faut alors ajouter que c'est la présence même de l'intime dans les séries comme aspect fondateur de l'identité féminine et de son expérience vécue qui apparaissent comme une revendication politique. Dans *La privation de l'intime*, Foessel indique que

[l]e rejet de l'intime et du social hors de la sphère publique suppose que les questions ayant trait à la vie privée relèvent seulement de la liberté individuelle et ne sont nullement liées à l'état des institutions. Or, le statut des femmes et des esclaves dans la démocratie athénienne nous le rappelle : la pureté de l'espace public se paie d'un droit d'entrée exorbitant. Dans une telle économie de la manifestation publique, certaines revendications se voient reléguées à la sphère de l'intime, c'est-à-dire, concrètement, réduites au silence.⁵⁴⁹

La mise en visibilité de l'intime dans les séries participe alors d'un questionnement de la nécessité démocratique d'affirmer l'expérience intime comme le lieu de relations de pouvoir.

La série comme laboratoire politique

L'une des fonctions de la forme sérielle est de confirmer que l'intime est le lieu de revendications comme de combats politiques, et donc de souligner l'importance de celui-ci. Le genre dystopique, représenté dans le corpus par *The Handmaid's Tale* et *Black Mirror*, s'attache à explorer des mondes fantastiques dans lesquels l'ordre démocratique est mis à mal. Dans les univers dystopiques comme ceux présentés dans

⁵⁴⁸ Voir *supra*, p. 38.

⁵⁴⁹ Michael Foessel. *La Privation de l'intime. Mises en scène politique des sentiments*, *op.cit.*, p. 36.

Black Mirror ou *The Handmaid's Tale*, la dimension politique de l'intime est mise en avant au travers de scénarios fantastiques qui déstabilisent la sphère intime comme les spectateurs la connaissent. Il est question de la faillibilité des systèmes politiques à sauvegarder l'intime et à ne pas empiéter sur eux dans *The Handmaid's Tale* et « Hated in the Nation » (*Black Mirror*, 3.06), ou même de l'inexistence des frontières entre intime et politique dans « The National Anthem » (*Black Mirror*, 1.01). Les trois saisons de *The Handmaid's Tale* adaptent l'univers du roman de Margaret Atwood pour ériger le genre en condition politique ostracisante, et donc déléguer le contrôle des problématiques intimes à une autorité gouvernementale tyrannique. Pour Atwood, l'œuvre romanesque était déjà une réflexion sur la fugacité des ordres et des acquis politiques :

[h]aving been born in 1939 and come to consciousness during World War II, I knew that established orders could vanish overnight. Change could also be as fast as lightning. 'It can't happen here' could not be depended on: Anything could happen anywhere, given the circumstances.⁵⁵⁰

La rédaction du roman en 1985 s'effectue dans les dernières années de la guerre froide, dans un monde récemment touché par la montée du néo-libéralisme, deux évènements qui viennent mettre à mal l'acception de l'intime. Dans les années qui précèdent l'écriture du roman, les conflits mondiaux s'invitent dans la sphère privée de par leur retransmission sur les postes télévisés, tandis que le danger nucléaire touche le monde entier en menaçant des territoires d'extinction immédiate. Si la romancière attire l'attention sur la fragilité des ordres politiques, c'est pour elle son environnement qui conduit à réfléchir à ce sujet. Nous proposons de considérer l'adaptation de l'œuvre romanesque en série dès 2017, comme une réactualisation des pistes explorées par Atwood en 1985 et issue d'un contexte politique complexe – l'élection de Donald Trump et la remise en cause de l'accès au planning familial avec les attaques du Title X –, confirmant l'hypothèse qu'à l'instar des films, les séries sont « des interactions entre un texte et un contexte de production et de réception »⁵⁵¹. L'une des missions

⁵⁵⁰ Margaret Atwood. « Margaret Atwood on What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump ». *The New York Times*, 10 mars 2017, document en ligne consulté le 10 novembre 2019, <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>.

⁵⁵¹ Noël Burch, Geneviève Sellier. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe, op.cit.*, p. 10.

de la fiction dystopique est alors d'explorer des possibles politiques, c'est-à-dire non seulement de créer des temps et des espaces qui seront investis par des personnages de façon singulière, mais parfois d'envisager des scénarios catastrophe. Alain Badiou, dans son travail sur *Matrix*, confère justement au genre de la science-fiction la mission de construire des mondes fictionnels qui ne sont autres que des comparaisons avec le monde dans lequel les spectateurs évoluent. Il développe l'idée que ces univers fictionnels sont avant tout des zones d'expérimentation⁵⁵². Si les épisodes de *Black Mirror* n'offrent parfois que peu de contexte quant aux conditions qui ont présidé à l'émergence du monde contre-utopique, la structure temporelle de *The Handmaid's Tale* attire l'attention sur le caractère à la fois progressif et soudain des bouleversements politiques. En effet, la progression de la série s'organise autour d'évènements qui viennent réduire les capacités du personnage principal et son agentivité. Dans le troisième épisode (1.03), June ainsi que l'ensemble des femmes de la firme éditoriale sont renvoyées. La consternation qui règne pendant la scène est accompagnée de la voix off de la jeune femme qui déclare :

[w]hen they slaughtered Congress, we didn't wake up. When they blamed terrorists and suspended the Constitution, we didn't wake up then either. They said it would be temporary. Nothing changes instantaneously. In a gradually heating bathtub you'd be boiled to death before you knew it.⁵⁵³

La remarque de June évoque l'idée d'une cohabitation entre un macro-événement, celui du coup d'état, et d'une file de micro-événements qui ont constitué un terrain fertile pour le renversement politique. L'utilisation des flashbacks et de photographies différentes font cohabiter les chronologies et accentuent le contraste entre le passé de June, peu différent de celui du spectateur, et son présent à Gilead. L'alternance des

⁵⁵² « La science-fiction est astreinte à construire un monde, et de ce fait même, à induire une comparaison avec celui que nous connaissons. Cette construction comparative s'apparente toujours [...] à une sorte d'épopée conceptuelle en images. Elle est démiurgique (créant le Tout) et normative (jugeant ce qui est à partir de ce qui pourrait être, ou avoir été). La science-fiction ressemble à une dissertation métaphorique, parce qu'elle instruit un jugement sur ce qui est à partir d'une fiction globale où l'on expérimente, en particulier, la redoutable question du rapport entre la structure d'un monde et la réalité des choix qu'on croit y faire, ou des libertés qu'on s'imagine y déployer ». Alain Badiou. « Dialectiques de la fable ». Alain Badiou, Thomas Benatouil, Elie Durning, Patrice Maniglier, David Rabouin, Jean-Pierre Zarader. *Matrix, machine philosophique*. Paris : Ellipses, 2003, pp. 120–129, p. 121.

⁵⁵³ *The Handmaid's Tale*, 1.03, « Late ».

temporalités agit alors comme un avertissement, auquel les paroles de la servante font écho. L'impuissance du spectateur face au déroulement implacable des événements politiques reproduit l'impuissance de June lors de la mise en place de la théocratie misogyne. De plus, les nombreux plans rapprochés ou subjectifs de June sont le point d'entrée des spectateurs dans le régime autoritaire fictionnel : une proximité, voire une forme d'intimité, est établie entre le spectateur et le personnage principal, qui vit les scènes à travers le regard de la servante. De par cette organisation esthétique, la série s'érige en laboratoire politique : au travers du personnage de June et de l'établissement d'un partage autoritaire du sensible, les spectateurs découvrent l'incarnation sensible du politique. Les concepts qui pourraient demeurer abstraits, la démocratie, le coup d'état, la perte des libertés individuelles pour les femmes, sont montrés grâce aux personnages et à l'environnement dystopique. La construction fictionnelle, ses temps et ses espaces, transforme des hypothèses politiques abstraites en une réalité palpable. En ce sens, nous proposons ici que la forme dystopique est l'une des plateformes qui permettent de questionner l'idéal démocratique. Pierre Rosanvallon déclare :

[e]n tant que souverains, les citoyens n'ont cessé d'accroître leur capacité d'intervention et de démultiplier leur présence. Ils ne se contentent dorénavant plus de faire entendre de façon intermittente leur voix dans les urnes. Ils exercent, toujours plus activement, un pouvoir de surveillance et de contrôle. Ils empruntent les formes successives de minorités actives ou de communautés d'épreuve, autant que celle d'une opinion diffuse pour faire pression sur ceux qui les gouvernent et exprimer leurs attentes et leurs exaspérations. La vivacité même des critiques qu'ils adressent au système représentatif donne la mesure de leur détermination à faire vivre l'idéal démocratique.⁵⁵⁴

La forme dystopique se porte garante de la protection, ou tout du moins de la remise en question renouvelée du système démocratique. Des possibilités politiques sont testées dans le futur hypothétique de la fiction sérielle. Ce système de représentation fictionnelle vise alors à interroger les faiblesses du système représentatif comme nous le connaissons, notamment dans le cas des personnages féminins, dont les libertés sont entravées et dont le corps est réduit au statut de monnaie d'échange ou de véhicule de reproduction. La série peut donc être considérée comme l'une des « formes successives » dont parle Rosanvallon, qui permettent de mettre en visibilité

⁵⁵⁴ Pierre Rosanvallon. *La Société des égaux*, *op.cit.*, p.11.

les peurs et les exaspérations d'une société. La série agit alors à la fois comme un hommage à ce qu'est l'idée de démocratie aux Etats-Unis, autant qu'elle met en garde sur les dangers qui la guettent. C'était déjà l'idée de Margaret Atwood en 1985 lorsqu'elle publiait son roman :

[i]s '*The Handmaid's Tale*' a prediction? [...] No, it isn't a prediction, because predicting the future isn't really possible: There are too many variables and unforeseen possibilities. Let's say it's an antiprediction: If this future can be described in detail, maybe it won't happen. But such wishful thinking cannot be depended on either.⁵⁵⁵

La fonction de la fiction s'établit donc dans cette puissance à alerter en imaginant les scénarios les plus dangereux, afin de sensibiliser le public à la fragilité du système démocratique et des libertés qui en découlent. De par la juxtaposition des temporalités, la série met implicitement en lumière ce qui mérite d'être préservé dans le système américain actuel. Margaret Atwood, productrice consultante de *The Handmaid's Tale*, évoque la nécessité d'actualiser l'œuvre de 1985 pour la faire résonner avec le contexte américain de la fin des années 2010 :

[i]n the wake of the recent American election, fears and anxieties proliferate. Basic civil liberties are seen as endangered, along with many of the rights for women won over the past decades, and indeed the past centuries. In this divisive climate, in which hate for many groups seems on the rise and scorn for democratic institutions is being expressed by extremists of all stripes, it is a certainty that someone, somewhere—many, I would guess—are writing down what is happening as they themselves are experiencing it. Or they will remember, and record later, if they can.⁵⁵⁶

Adapter l'œuvre romanesque revient donc à actualiser une forme de témoignage fictionnel, qui avertit contre les dérives politiques contemporaines. L'acte de mettre en fiction, que ce soit par l'écriture ou par la création de séries, devient un laboratoire où un nouveau partage du sensible peut être mis en images et exploré. L'une des fonctions politiques de la série, notamment en ce qui concerne les sujets féminins, serait ainsi d'offrir des « anti-prédictions », pour reprendre les termes d'Atwood, c'est-à-dire de pousser à l'extrême des scénarios catastrophes pour faire en sorte qu'ils ne deviennent pas réalité. Il en va de même pour *Black Mirror*, qui, si elle n'aborde parfois

⁵⁵⁵ Margaret Atwood. "Margaret Atwood on What '*The Handmaid's Tale*' Means in The Age of Trump." *The New York Times*, *op.cit.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*

pas de sujets ouvertement politiques, met toujours en tension des possibles catastrophiques contenus dans la société qui nous entoure :

Charlie [Brooker] and Annabel [Jones] were incredibly animated about telling one-off tales about a world that could be just around the corner. They had an entirety of vision about what a modern *Twilight-Zone*-esque anthology series could tackle. They would identify a social media trend or piece of technology and do a 'What if?' extreme cautionary tale with it.⁵⁵⁷

Il revient à la forme sérielle de montrer les problématiques intimes à la fois pour attester leur importance mais également en souligner la fragilité, dans ce qui se rapproche d'un avertissement. Ainsi, la fiction sérielle constitue le « black mirror » des écrans, quelque peu déformé, à l'aune duquel les spectateurs peuvent se réfléchir. Le genre dystopique apporterait alors au public des outils de résistance face à la réalité et aux dangers qu'elle contient, au sens quasi-mythologique décelé par Georges Didi-Huberman :

Persée affronte malgré tout la Gorgone, et ce malgré tout – cette possibilité de fait en dépit d'une impossibilité de droit – se nomme image : le bouclier, le reflet ne sont pas seulement sa protection, mais son arme, sa ruse, son moyen technique pour décapiter le monstre.⁵⁵⁸

Face aux menaces qui pèsent à la fois sur les sujets féminins et sur la sphère intime, toujours menacée d'être contrôlée, assujettie ou confisquée, le genre dystopique s'oppose lui-même en tant que forme de résistance politique. Qu'il soit considéré comme une expérience intime de visionnage sur le temps long, au travers d'épisodes successifs qui happent le spectateur dans un univers fantastique, ou bien comme une fable ou une parabole politique, le genre dystopique constitue indéniablement un bouclier fictionnel contre de possibles dérives technologiques et politiques.

Politisation de l'esthétique, esthétisation du politique

Nous devons toutefois mentionner que la fonction politique des séries télévisées et sa théorisation sont envisagées de façon diverse selon les critiques et les philosophes. Ce questionnement émerge avec l'importance nouvelle accordée au

⁵⁵⁷ Jason Arnopp, Charlie Brooker, Annabel Jones. *Inside Black Mirror*, *op.cit.*, p. 11.

⁵⁵⁸ Georges Didi-Huberman. *Images malgré tout*, *op.cit.*, p. 223.

médium télévisuel comme dispositif de surveillance et de retransmission des évènements mondiaux dans les sociétés contemporaines, un élément repéré et analysé par Sébastien Lefait, qui suggère que les contenus télévisuels sont des outils précieux d'accès démocratisé aux informations⁵⁵⁹. Pour certains chercheurs comme Sandra Laugier ou Dominique Moïsi, la série est non seulement un miroir tendu aux spectateurs pour donner un sens à la réalité qui les entoure, mais également une grille herméneutique qui les aide à effectuer un apprentissage moral et éthique. Le médium sériel est selon Dominique Moïsi essentiel à la compréhension des mouvements socio-culturels, économiques et politiques qui structurent nos sociétés :

[à] l'heure de la mondialisation, la série télévisée est devenue une, sinon 'la' référence culturelle universelle, incontournable même, pour qui s'attache à analyser les émotions du monde. De même que l'on ne peut comprendre le monde sans y intégrer la dimension des émotions, de même peut-on vraiment comprendre aujourd'hui les émotions du monde en ignorant les séries télévisées ?⁵⁶⁰

Cette compréhension se double selon Moïsi d'un engagement émotionnel, liant ainsi l'histoire géopolitique à une histoire des émotions, particulièrement retransmise dans le médium sériel grâce à l'enchevêtrement de l'intime et du politique. Pour Sandra Laugier, la mise en visibilité accrue des problématiques intimes est l'occasion de se plonger dans de nouvelles manières d'être :

[l]es séries télévisées nous ont éduqués à l'attention aux formes de vie : elles sont des façons d'initier, un peu comme des parents, des familles et des sociétés, à ce que Wittgenstein définit comme *Lebensformen* – ces formes vitales ou configurations de *co-existence* humaine, dont la texture est faite des pratiques ou actions qui les produisent, les modifient. Elles sont aussi le lieu privilégié

⁵⁵⁹ Il déclare à ce sujet : « TV appears to be closer to reality and even to interact with it, which is why it is often considered to give the power back to the many [...]. This apparently privileged link with reality, combined with the 'mass' element in the medium, helps restore a form of direct relationship to the truth in a context of massive distrust in the powers-that-be. This results in a reversal of the panoptic surveillance scheme into a synoptic one, in which, according to Dietmar Kammerer, 'the TV audience...is watching the high society.' This is exemplified in the new approach to investigative journalism offered by TV programs that provide the masses with information they would supposedly be deprived of if TV did not exist ». Nous élargissons son propos, qui vise principalement les contenus journalistiques retransmis à la télévision, et proposons que la dimension documentaire de la fiction sérielle en fait un outil démocratique tout aussi central que le travail journalistique. Sébastien Lefait. *Surveillance On Screen. Monitoring Contemporary Films and Television Programs*. Lanham : Scarecrow Press, 2013, pp. 93-94.

⁵⁶⁰ Dominique Moïsi. *La Géopolitique des séries, ou le triomphe de la peur*, op.cit., pp. 10–11.

de la perception des *façons d'être* – des personnes, des relations et leurs airs de famille.⁵⁶¹

Le médium sériel s'inscrit pour Laugier dans une tradition éthique déjà repérée par Marielle Macé, qui invite à emprunter temporairement les façons et les gestes d'autres personnes, leurs formes de vie. Le lien intime créé avec les personnages s'effectue alors par la fréquentation répétée, grâce au format spécifique de la série, à la fois long et fragmenté. En observant la vie des personnages féminins, on pourrait alors voir à travers leurs yeux, et comprendre les situations fictionnelles auxquelles elles font face. La ritualisation du visionnage des séries télévisées participe d'un attachement émotionnel au contenu télévisuel, grâce à la succession des épisodes à heures ou dates fixes, mais aussi à la nouvelle qualité d'évènement publicitaire que revêt la sortie des nouvelles saisons de séries, comme par exemple dans le cas de *Game of Thrones* ou de *Dark* à l'été 2020. La fréquentation renouvelée des personnages de séries comme Peggy Olson ou Lacie Pound aiderait selon Laugier le spectateur ou la spectatrice à se projeter dans des choix moraux :

[c]e qui fait la force et l'innovation des séries est l'intégration dans la vie quotidienne, la fréquentation ordinaire des personnages qui deviennent des proches, non plus sur le modèle classique de l'identification et de la reconnaissance, mais sur ceux de la fréquentation, voire de l'affection. C'est leur capacité à nous éduquer et nous faire progresser, à travers l'attachement à des personnages au long cours de leur vie et à des groupes dont les interactions nous incluent et nous animent. Les personnages de série, qui constituent leur apport 'ontologique' premier et qui créent l'attachement à ces œuvres, sont des entités particulières, qui articulent (entre autres) la narration, l'acteur et notre vie. Ce sont les supports ou les suppôts de cette conversation que le spectateur engage constamment avec ses propres conceptions morales en regardant ce qu'il regarde.⁵⁶²

Il y aurait donc une moralisation de l'esthétique, une dimension éminemment intime de la réception des contenus sériels qui mènerait le public à former de nouvelles opinions, ou tout du moins à emprunter des chemins de pensée qui pouvaient leur être étrangers. Plus qu'un miroir, comme le proposait Georges Didi-Huberman, la série constitue une simulation fictionnelle pour les spectateurs, afin de les exercer à effectuer des choix éthiques, une hypothèse fortement renforcée par la sortie de « *Bandersnatch* » (*Black Mirror*). L'épisode spécial déroule en effet un scénario ponctué

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁶² Sandra Laugier. *Nos vies en séries*, *op.cit.*, p. 16.

de décisions qui peuvent être effectuées par le public et qui viennent influencer sur le développement narratif, et mènent à la réalisation immédiate des conséquences de ces choix à l'écran.

Il est toutefois difficile de réduire la série télévisée à un dispositif moral ou éthique destiné à guider les spectateurs dans leur apprentissage personnel. En effet, comme nous avons tenté de le démontrer tout au long de ce travail, il y a une dimension immédiatement politique et éthique dans l'organisation esthétique des séries télévisées, mais celle-ci ne découle pas forcément de son contexte de réception, mais plutôt directement de son agencement. La « politisation de l'esthétique »⁵⁶³ repérée par Laurent Mellet, qu'elle procède de l'élaboration de nouveaux systèmes politiques dans les univers fictionnels, ou bien de l'agencement de nouveaux temps, de nouveaux espaces et de nouvelles capacités pour les personnages sériels, est pour Rancière une donnée de toute forme d'art. Selon le philosophe :

[l]e problème [...] ne concerne pas la validité morale ou politique du message transmis par le dispositif représentatif. Il concerne ce dispositif lui-même. Sa fissure laisse apparaître que l'efficacité de l'art ne consiste pas à transmettre des messages, donner des modèles ou contre-modèles de comportements ou apprendre à déchiffrer les représentations. Elle consiste d'abord en dispositions des corps, en découpage d'espaces et de temps singuliers qui définissent des manières d'être ensemble ou séparés, en face de ou au milieu de, dedans ou dehors, proches ou distants.⁵⁶⁴

Pour l'étude du féminin, la forme sérielle ne peut délivrer de message ou de modèle d'action face à l'expérience de l'asymétrie genrée, elle organise en fait des temps et des espaces dans lesquels ces problèmes sont mis en visibilité et explorés.

Ce que l'on pourra avancer néanmoins, c'est que cette politisation de l'esthétique s'inverse parfois en esthétisation du politique. En effet, la série télévisée demeure un produit culturel, soumis à des contextes spécifiques de production et de commercialisation, comme le souligne Gérard Wajcman :

[u]n autre trait marquant de la série est que la frontière entre culture, commerce et industrie y est effacée, quel que soit le degré de qualité d'une série. Elle est un produit. C'est un fait, tout objet, toute production

⁵⁶³ Laurent Mellet. *Jonathan Coe. Les politiques de l'intime*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015, p. 24.

⁵⁶⁴ Jacques Rancière. *Le Spectateur émancipé, op.cit.*, p. 61.

aujourd'hui est un produit. Les discours indignés et autres protestations vertueuses qui se font entendre autour du rapport de l'art et de l'argent ne sont plus de saison. Non seulement c'est trop tard, mais quand on parcourt l'histoire de l'art et des artistes, en remontant y compris assez loin, on peut vraiment se demander s'ils l'ont jamais été, si art et argent ont jamais été opposés ou simplement séparés.⁵⁶⁵

En attirant l'attention sur l'aspect économique inhérent à la création des séries télévisées, Wajcman nous aide à comprendre les intérêts économiques qui président à la naissance ou à la commande d'un contenu sériel. En effet, il semble avisé de considérer que si une cause politique remporte un soutien important de la part de la population, ce public politique peut se transformer en un public médiatique. Nous proposons alors de parler d'une esthétisation du politique, c'est-à-dire d'une récupération marchande des sujets et des mouvements politiques par les industries de production de contenu culturel, et notamment de leur reprise par la forme sérielle.

Loin de proposer une division entre des contenus dont l'organisation esthétique laisserait émerger des considérations politiques et d'autres qui n'auraient de politique qu'une façade liée en grande partie au divertissement, nous soulignons ici la polémique persistante quant à la fonction du médium sériel. Si Sandra Laugier voit la série télévisée comme un exercice pratique et une mise en situation éthique du public, Giorgio Agamben alerte pour sa part sur une « désobjectivation » contemporaine liée aux nouvelles formes d'art et de communication. Selon le philosophe, les séries télévisées font partie du groupe des dispositifs :

[j]'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. Pas seulement les prisons donc, les asiles, le *panoptikon*, les écoles, la confession, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et, pourquoi pas, le langage lui-même.⁵⁶⁶

Or, selon lui, les dispositifs modernes comme les séries télévisées ne permettent pas d'aider le spectateur ou la spectatrice à devenir un sujet moral ou éthique à part entière, mais contribuent au contraire à l'effacement de son identité politique et sociale :

⁵⁶⁵ Gérard Wajcman. *Les Séries, le monde, la crise, les femmes*, op.cit., p. 90.

⁵⁶⁶ Giorgio Agamben. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* op.cit., p. 31.

[c]e qui définit les dispositifs auxquels nous avons à faire dans la phase actuelle du capitalisme est qu'ils n'agissent plus par la production d'un sujet, mais bien par des processus que nous pouvons appeler des processus de désubjectivation. [...] Qui se laisse prendre dans le dispositif du 'téléphone portable', et quelle que soit l'intensité du désir qui l'y a poussé, n'acquiert pas une nouvelle subjectivité, mais seulement un numéro au moyen duquel il pourra, éventuellement, être contrôlé ; le spectateur qui passe sa soirée devant la télévision ne reçoit en échange de sa désubjectivation que le masque frustrant du zappeur, ou son inclusion dans un indice d'audience.⁵⁶⁷

En ce sens il est possible de penser l'esthétisation du politique, c'est-à-dire sa récupération dans un but de divertissement et de commercialisation, comme l'un des exemples de ces processus de désubjectivation décrits par Agamben, qui effacent la singularité du spectateur au profit d'une incorporation dans un public défini par son identité de consommateur de contenus. Pour Walter Benjamin, l'esthétisation du politique et la transformation des masses en spectateurs de leur propre vie, au prisme des moyens et du contexte de son époque, peuvent être les instruments privilégiés pour asseoir des pouvoirs totalitaires :

[l]'humanité, qui jadis avec Homère avait été objet de contemplation pour les Dieux Olympiens, l'est maintenant devenue pour elle-même. Son aliénation d'elle-même par elle-même a atteint ce degré qui lui fait vivre sa propre destruction comme une sensation esthétique 'de tout premier ordre'. Voilà où en est l'esthétisation de la politique perpétrée par les doctrines totalitaires. Les forces constructives de l'humanité y répondent par la politisation de l'art.⁵⁶⁸

Le médium cinématographique, principalement visé par Benjamin, qui écrit en 1935, intervient comme un élément qui aliène les spectateurs d'eux-mêmes, dans ce mouvement de désubjectivation théorisé par Agamben. La contemplation de spectacles proches du réel, dans leur reprise des sujets politiques ou leur anticipation dystopique du futur, équivaut, dans une perspective benjaminienne, à une actualisation constante des forces politiques qui tentent d'asservir les masses. L'esthétisation du politique apparaît dans ce cas comme une forme de propagande politique et commerciale, ce qui était certainement le cas pour certaines œuvres contemporaines de Benjamin dans son Allemagne natale, et qui reste une piste légitime d'interprétation

⁵⁶⁷ *Ibid.*, pp. 43–45.

⁵⁶⁸ Walter Benjamin. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia, 2011 [1935], p. 66.

des techniques de récupération commerciales des sujets politiques dans nos sociétés.

Jacques Rancière envisage quant à lui l'esthétisation du politique comme suit :

l'esthétisation de la politique [...] identifie la révolution politique - quelle qu'en soit la forme – à une réalisation esthétique de la communauté elle-même identifiée au principe d'une vie magnifiée : chant du peuple, grandes messes wagnériennes, splendeur de la machine, vitesse de l'électricité, collectif du travail pionnier devenu œuvre d'art collective.⁵⁶⁹

Le processus d'esthétisation équivaudrait selon Rancière à une volonté de sceller les avancées politiques par des rituels artistiques, parmi lesquels le philosophe cite les œuvres musicales ou les avancées technologiques, mais qui pourraient tout aussi bien prendre la forme de dispositifs sériels. L'esthétisation du politique revêt un caractère illusoire, voire totalitaire pour certains penseurs. Il apparaît toutefois que l'œuvre sérielle est intrinsèquement politique, puisqu'elle est déjà en elle-même la matérialisation sensible d'une organisation politique :

[l]a notion d'esthétisation du politique est ambiguë, car elle laisse supposer une antécédence du politique sur l'esthétique, réduite alors à une fonction instrumentale de mise en forme de la décision politique à l'usage de ses sujets. Or l'esthétique n'est pas d'abord la pensée ou la pratique de l'art qui viendrait se mettre au service de la politique.⁵⁷⁰

Rejetant l'idée d'un domaine politique préexistant au domaine esthétique, qui pourrait donc l'instrumentaliser, Rancière propose de penser l'art et le politique comme deux sphères traversées des mêmes enjeux. Ces enjeux politiques ne sont toutefois pas monolithiques, comme nous avons tenté de le démontrer tout au long de ce travail. Gilles Deleuze et Félix Guattari abordent la nécessité de faire dialoguer les approches macro et micropolitiques :

[t]out est politique, mais toute politique est à la fois macropolitique et micropolitique. Soit des ensembles du type perception, ou sentiment : leur organisation molaire, leur segmentarité dure, n'empêche pas tout un monde de micropercepts inconscients, d'affects inconscients, segmentations fines, qui ne saisissent ou n'éprouvent pas les mêmes choses, qui se distribuent autrement, qui opèrent autrement. Une micro-politique de la perception, de l'affection, de la conversation, etc. Si l'on considère les grands ensembles binaires, comme les sexes, ou les classes, on voit bien qu'ils passent aussi dans des agencements moléculaires d'une autre nature, et qu'il y a double dépendance réciproque. Car les deux sexes renvoient à de multiples

⁵⁶⁹ Jacques Rancière. « Esthétique du politique et poétique du savoir », *op.cit.*, p. 85.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 81.

combinaisons moléculaires, qui mettent en jeu non seulement l'homme dans la femme et la femme dans l'homme, mais le rapport de chacun dans l'autre avec l'animal, la plante, etc. : mille petits-sexes.⁵⁷¹

A l'intérieur de la catégorie du féminin que nous nous sommes employés à étudier, nous pouvons constater qu'il est difficile d'établir des contours clairs, de remarquer des caractéristiques communes, et que, conformément à ce qu'avancent Deleuze et Guattari, « les deux sexes renvoient à de nombreuses combinaisons moléculaires », et les frontières entre eux sont poreuses. L'exemple de Sophia Burset, femme transgenre, nous montre que la féminité n'a pas forcément de fondement biologique ; Peggy Olson démontre qu'un personnage féminin peut revêtir des postures masculines, tandis que Lol (*This Is England*) attire l'attention sur la possibilité intime d'un dépassement des stéréotypes genrés. La démarche macropolitique de l'étude du genre féminin dans le corpus ne peut pas se départir de son pendant micropolitique, qui nous a menés à recenser les contradictions et les porosités avec le masculin. Le phénomène de « double dépendance réciproque » évoqué par les philosophes correspond aux perméabilités que nous avons repérées entre le masculin et le féminin dans l'espace riverain de l'écran.

Cette approche duelle de la fonction politique de la série se retrouve autant dans les diégèses télévisuelles que dans les dynamiques de visionnage qui les déterminent. En effet, les séries permettent de faire dialoguer l'individuel et le collectif en établissant des communautés de spectateurs. Le rythme du visionnage, la durée des épisodes et des saisons, ainsi que les possibilités de conversations offertes par la forme sérielle sont autant d'éléments qui dessinent des communautés spectatoriennes. Le format de la série crée des rythmes de visionnage imposés pour la plupart des spectateurs, alternant temps de visionnage et temps d'attente entre les épisodes, ou tout au moins entre les différentes saisons. Ces temps d'interruption sont l'occasion pour certains spectateurs de renforcer leur lien avec la communauté spectatorielle⁵⁷²,

⁵⁷¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980, p. 260.

⁵⁷² Comme le souligne Jason Mittell dans son analyse des séries télévisées contemporaines : « The Internet's ubiquity has enabled fans to embrace a 'collective intelligence' for information, interpretations, and discussions of complex narratives that invite participatory engagement ». Jason Mittell. *Complex TV : The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, op.cit., p. 35.

tandis que l'allongement significatif des arcs narratifs, effectué au détriment des structures strictement épisodiques dans notre corpus, contribuent à attiser la curiosité du public, comme le souligne Jason Mittel :

[c]ontemporary complex television can draw out curiosity over a longer span of screen time than in previous modes of prime time programming, as producers are much more willing to rely on viewers' sustained interest and memory.⁵⁷³

La forme sérielle fait ainsi dialoguer l'individu avec sa communauté, dans une expérience qui rassemble le public autour d'une narration et d'une activité de visionnage. La popularité des séries et la multiplication des supports, la variété des lieux et des contenus qui sont proposés assurent une hégémonie croissante de la forme dans nos sociétés. Selon Wajcman, c'est à la structure de la série que l'on doit cette popularité, qui entrerait en adéquation avec les préoccupations contemporaines : « plus que toute autre forme, mieux que toute autre forme, la série se présente comme la bonne forme pour temps de crise, de la crise en série »⁵⁷⁴. Le caractère idoine de la série ne réside pas seulement dans son format, mais également dans sa fonction esthétique et politique. Walter Benjamin proposait déjà en 1935 de penser le cinéma comme un art qui ralliait les masses :

[l]a circonstance décisive y est en effet celle-ci : les réactions des individus isolés, dont la somme constitue la réaction massive du public, ne se montrent nulle part ailleurs plus qu'au cinéma déterminées par leur multiplication imminente [...]. Ici, la comparaison à la peinture s'impose une fois de plus. Jadis, le tableau n'avait pu s'offrir qu'à la contemplation d'un seul ou de quelques-uns. La contemplation simultanée de tableaux par un grand public, telle qu'elle s'annonce au XIX^e siècle, est un symptôme précoce de la crise de la peinture, qui ne fut point exclusivement provoquée par la photographie mais, d'une manière relativement indépendante de celle-ci, par la tendance de l'œuvre d'art à rallier les masses⁵⁷⁵.

La contemplation d'univers fictionnels amorcée au cinéma n'est nulle part plus visible et efficace que dans les séries télévisées. La « réaction massive du public » n'est jamais plus active qu'au cours des visionnages solitaires ou collectifs, suivis de discussions, parfois virtuelles, qui réunissent les spectateurs autour de l'œuvre sérielle.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 170.

⁵⁷⁴ Gérard Wajcman. *Les Séries, le monde, la crise, les femmes*, *op.cit.*, pp. 26–27.

⁵⁷⁵ Walter Benjamin. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité*, *op.cit.*, p. 58.

La fonction politique du médium sériel se dévoile alors dans sa puissance démocratique, c'est-à-dire sa capacité à se transmettre à tous, et à intégrer de manière croissante les réactions des spectateurs. La préoccupation politique présente en amont de la création de la série, par exemple pour Jenji Kohan, qui a pensé *Orange is the New Black* comme une discussion structurée du système carcéral américain, rejoint en aval l'aspect participatif et communautaire du visionnage des séries. On peut dire que

[p]our se rapprocher de sa perfection, chaque régime doit donc se corriger, s'appliquer, accueillir le principe contraire, se rendre dissemblable à lui-même. Il n'y a jamais de bon régime, seulement des régimes déviants pris dans un travail perpétuel d'autocorrection [...].⁵⁷⁶

Les œuvres du corpus participent alors de ce processus d'autocorrection des régimes politiques, dont les univers diégétiques permettent de questionner l'idéal démocratique, notamment les divisions genrées, et dont la réception, toujours plus étendue, tend à impliquer les spectateurs activement.

⁵⁷⁶ Jacques Rancière. *Aux bords du politique, op.cit.*, p. 80.

CONCLUSION

Les propos qui concluent l'ouvrage de Camille Froidevaux-Metterie nous aident à mettre en perspective les remarques développées tout au long de cette étude, et à les replacer dans le contexte d'une histoire longue des mouvements féministes et de la série télévisée, deux domaines en constante évolution :

les constats faits dans ces pages ne valent que pour le moment où nous sommes. Qu'advient-il quand les femmes auront acquis une maîtrise de leur propre corps telle qu'elles se seront débarrassées de toutes ses contraintes ? [...] Pourra-t-on encore réfléchir dans les termes du féminin et du masculin quand la binarité aura définitivement cédé la place à la fluidité des genres ? Le poids des corps sexués ne cesse de s'alléger et il arrivera bien un jour où les interprétations proposées paraîtront à leur tour d'un autre âge.⁵⁷⁷

Ces questions, qui invitent à penser le genre comme une construction sociale qui évolue au fil du temps, sont celles qui sont mises en tension dans la forme sérielle. La valeur du genre a changé au cours des dernières décennies : d'une identité de sexe imposée, biologique, la sexuation s'est muée en genre, identité choisie et construite. La principale révélation que les séries télévisées de notre corpus mettent au jour est ainsi la dimension acquise, et non innée, du genre. Elles montrent la pérennité et la cristallisation des conceptions essentialisantes du féminin, et en proposent des pistes de déconstruction.

Le médium sériel se manifeste de prime abord comme une enquête : il désigne une asymétrie genrée et souligne les survivances de modèles obsolètes de la féminité. Les personnages féminins ont une place bien déterminée dans les univers fictionnels à l'étude. La manière dont leurs corps s'avancent est fabriquée, autant par les règles des environnements diégétiques que par les espaces qu'ils occupent, ou les esthétiques qui les caractérisent. La focalisation sur les personnages féminins, permise par exemple par la voix-off dans *Orange is the New Black* et *The Handmaid's Tale*, ainsi que les gros plans, ou encore l'attention narrative dévolue aux femmes, invitent le public à emprunter temporairement, le temps du visionnage, les postures des personnages féminins. Si nous avons insisté sur les modes de réception de la série tout au long de ce travail, c'est parce que la forme sérielle se distingue en tant que dispositif de masse, dont les conditions de visionnage ne sont pas celles du médium cinématographique

⁵⁷⁷ Camille Froidevaux-Metterie. *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime*, op.cit., p. 156.

par exemple. La diversification des publics, leur augmentation numérique et l'invitation renouvelée qui leur est faite à prendre activement part à la création ou à l'orientation des narrations sérielles, fondent le caractère unique du médium.

La popularité des séries télévisées se double d'une nouvelle attention au genre, et notamment au genre féminin, comme le traduisent les séries du corpus, qui présentent toutes des protagonistes féminines. La conjugaison de ces deux spécificités sérielles (public de plus en plus large et attention dévolue au genre féminin) dessine un paysage genré, que peuvent alors s'approprier un grand nombre de spectateurs. L'enquête menée par la série sur les conditions et les contraintes qui touchent les femmes est ainsi communiquée à un large public. Ces œuvres sont influencées par la nouvelle recherche féministe, dite post-moderne, qui entend le genre non plus comme l'opposition des pôles masculins et féminins, innés, mais comme une performance, qui se situe, action après action, sur un spectre bien plus large. En retour, la popularité de ces récits influe sur les acceptions du sexe et du genre auxquelles les publics sont confrontés, et diversifie les représentations des femmes. L'efficacité politique de la série se situe au carrefour de ces deux pratiques : ni reflet du réel, ni outil de propagande, la forme sérielle se révèle être le laboratoire esthétique d'une exploration politique.

La série est un lieu de représentation de l'irreprésentable. Elle fait l'effort de proposer des formes esthétiques propres à illustrer de nouvelles idées politiques. Elle est donc une forme d'exploration, un espace commun de délibération, puisque disponible au plus grand nombre. Chaque série, en tant qu'elle enquête sur le genre, en propose des conceptions. Les personnages féminins se distinguent à l'écran selon des modalités qui expriment toujours des choix créatifs et politiques. Comme nous l'avons remarqué, les vêtements, les gestes qui sont permis aux femmes découlent toujours d'ordres politiques, qu'ils soient intra-diégétiques ou métafictionnels. Pourtant, le médium s'institue dans le même temps comme le lieu de l'éclatement de ces contraintes politiques. Pour chaque plan, chaque geste ou chaque parole qui contraint les femmes, la série offre en miroir la possibilité de reprendre le contrôle sur ces éléments.

Ce faisant, l'une des particularités de la série réside dans sa capacité à proposer des formes esthétiques qui n'avaient jamais été vues jusqu'alors, ou qui n'avaient pas été diffusées à un public si large. Ces particularités proviennent du format long et fragmenté de la série, mais aussi de ses possibilités techniques. Les femmes de *Paradise (Top of the Lake)* autorisent à penser la possibilité d'espaces exempts de règles patriarcales ou de violences sexistes. Les relations de Nick et June (*The Handmaid's Tale*), ou de Lol et Woody (*This Is England*), encouragent à envisager l'intime comme une force de dissidence, à l'égard des règles politiques et sociales imposées, et à l'encontre de catégories sociales trop rigides. La technique sérielle, notamment au travers de l'effacement des corps, au profit de l'avancement d'une figure, ou d'une posture (celle de GJ face au paysage ou de Peggy parvenue au niveau de son mentor) porte à conclure que la série questionne activement la légitimité des catégories de genre, voire les déconstruit. Gérard Wajcman propose de penser la spécificité de l'œuvre sérielle de la manière suivante :

[s]i la série doit être mise au rang des formes deleuziennes susceptibles de faire le récit d'un 'peuple universel', j'ai dit qu'elle nous met, comme toutes les autres formes, devant une équation à résoudre, celle d'un paradoxe ou de l'oxymore d'une forme impersonnelle et universelle qui serait en même temps singulière, qui ferait le récit du monde en parlant à chacun, voire de chacun.⁵⁷⁸

L'opération réussie par la forme sérielle est de se tenir exactement sur cette ligne de partage entre singulier et universel, et de démontrer que le personnage féminin n'est qu'une inflexion du personnage neutre ou générique, son actualisation locale dans un environnement diégétique donné. Ceci encourage donc à désigner le genre comme le trait d'une singularité, au même titre que l'âge, le statut socio-économique ou la couleur de peau, et non plus comme une détermination esthétique et politique immuable.

Il faut alors affirmer que l'ultime capacité de la série, c'est sa qualité de commentaire. Les œuvres sérielles sont, de par leur nature intermédiaire, aptes à formuler des commentaires esthétiques, politiques, sociaux ou culturels. L'esthétique composite de la forme autorise la reprise de motifs ou de techniques issus des autres

⁵⁷⁸ Gérard Wajcman. *Les Séries, le monde, la crise, les femmes, op.cit.*, p. 78.

formes d'art, bien souvent pour les détourner, ou les subvertir, comme dans le cas d'« U.S.S Callister » (*Black Mirror*, 4.01), qui pointe du doigt le sexisme des œuvres fictionnelles des années 1960. Brett Martin décrit la fonction commentative comme une caractéristique centrale de la « complex TV »⁵⁷⁹ :

[t]he creators of this new television found that the inherent features of their form—a vast canvas, intertwining story lines, twists and turns and backtracks in characters' progress—happened to be singularly equipped not only to fulfil commercial demands, but also to address the big issues of a decadent empire: violence, sexuality, addiction, family, class. These issues became the defining tropes of cable drama. And just like the Victorian writers, TV auteurs embraced the irony of critiquing a society overwhelmed by industrial consumerism by using precisely that society's most industrialized, consumerist media invention. In many ways, this was TV *about* what TV had brought.⁵⁸⁰

En effet, à mi-chemin entre objet culturel et produit commercial, la série télévisée profite de son statut hybride et de son audience grandissante pour formuler des commentaires et attirer l'attention du public sur certains sujets. A ceux que liste Martin (« violence, sexuality, addiction, family, class »), nous ajoutons le genre et l'intime.

Ces deux sujets centraux, qui orientent les narrations sérielles de cette décennie (2010-2020), sont directement liés. L'intérêt que les séries portent au genre ne se départit jamais d'un discours sur l'intime. En montrant l'artificialité des catégories de genre, il faut toujours montrer en quoi celles-ci se construisent dans la sphère intime (comme le font *This Is England* ou *The Handmaid's Tale*). De même, lorsque le médium se propose de déconstruire les représentations genrées, il demeure essentiel de démontrer l'importance du geste ou de la relation intimes, qui ouvrent de nouveaux possibles. Cet engagement à toujours lier genre et intime est une forme d'activisme propre au médium sériel. Il est en lui-même un commentaire sur la nécessité de ne pas passer sous silence le caractère intime des constructions de genre, ou des violences que ces dernières engendrent, de ne pas les laisser hors-champ. Ce qui demeurerait théorique est illustré par les séries comme étant singulier, intime : les récits sériels servent d'exemples pour démontrer la rigidité de certaines visions du féminin, et le

⁵⁷⁹ Nous empruntons ce terme à Jason Mittel. Jason Mittel. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, *op.cit.*

⁵⁸⁰ Brett Martin. *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, *op.cit.*, p. 7.

danger intime qu'elles peuvent représenter pour les personnages. L'efficacité politique de la série atteint son apogée avec le genre dystopique, qui est déjà en lui-même une forme de commentaire. Similaires aux séries de satire politique comme *The West Wing*, *The Crown* ou *House of Cards*, les œuvres dystopiques fondent leur narration sur l'exploration des possibles catastrophiques en germe dans nos sociétés. Dans *Black Mirror* comme dans *The Handmaid's Tale*, en imaginant des versions contre-utopiques de notre réalité, on formule une critique des organisations politiques et technologiques en place.

Tout ceci nous amène à affirmer que la série peut avoir une dimension géopolitique, et s'établir parfois comme une forme de contre-pouvoir culturel, qui s'est hissé au même rang que les médias, une hypothèse étayée par la publication récente d'ouvrages géopolitiques sur les séries⁵⁸¹. Dispositif culturel influent, le médium sériel est l'un des principaux milieux où se construisent les archétypes de genre. Pourtant, comme le mentionne Jane Campion⁵⁸², la série télévisée est dorénavant le lieu d'une grande liberté créative, ainsi que le confirment les nombreuses incursions, voire migrations, des réalisateurs de cinéma vers le médium sériel, comme David Lynch (*Twin Peaks*) ou Martin Scorsese (certains épisodes de *Vinyl* et *Boardwalk Empire*). Si Gérard Wajcman désigne dans ses travaux le cinéma comme le médium fondateur de la masculinité contemporaine⁵⁸³, c'est la série télévisée qui prend en charge l'élargissement des acceptions du féminin dans nos sociétés. Pour certains, les séries

⁵⁸¹ La référence principale à laquelle nous avons fait appel dans ce travail est le travail de Dominique Moïsi sur la géopolitique des séries.

⁵⁸² Voir *supra*, p. 20.

⁵⁸³ Il présente notamment l'impossibilité de penser le cinéma américain sans les héros, masculins, qui l'ont construit : « En 1962, John Wayne, James Stewart, John Ford ont autour de soixante ans. C'est aussi l'âge du cinéma. Le premier est né en 1908, le second en 1907, John Ford, lui, est né en 1894, un an juste avant la naissance officielle du cinéma, en France. [...] Ils sont le cinéma qui a inventé la jeune nation dont le film raconte la naissance ». Gérard Wajcman. *Les Séries, le monde, la crise, les femmes*, *op.cit.*, p. 12.

ne proposent que des tentatives, parfois décevantes⁵⁸⁴, de montrer de nouvelles figures féminines. L'efficacité politique du médium n'en demeure pas moins réelle, puisque toute l'organisation esthétique des séries du corpus tend vers un questionnement constant des catégories de genre, et vers un élargissement des possibles accordés aux femmes, dans l'attente d'une normalisation de l'aspect fluide et aléatoire du genre, voire de l'obsolescence de ce concept.

⁵⁸⁴ Nous citons à ce propos une des principales critiques formulées à l'encontre de *The Handmaid's Tale*, et de l'insistance de la série sur la souffrance endurée par les personnages féminins : « Atwood is a producer on the show, and she has noted that racial dynamics have changed since she wrote the book. Bruce Miller, the adaptation's showrunner, has said that he saw little difference between 'making a TV show about racism and making a racist TV show.' That's an odd line to draw, given the series' willingness—its requirement and mission, really—to be unpleasant. Season 3 features a scene in which June has to patiently persuade her new Commander to rape her. The difference between making a TV show about female punishment and making a TV show that punishes women may also be smaller than Miller thought ». Jia Tolentino. « Margaret Atwood expands the world of *The Handmaid's Tale* ». *The New Yorker*, 5 septembre 2019, document en ligne consulté le 11 août 2020, <https://www.newyorker.com/magazine/2019/09/16/margaret-atwood-expands-the-world-of-the-handmaids-tale>.

BIBLIOGRAPHIE

a. BIBLIOGRAPHIE GENERALE

Corpus

Black Mirror, Saisons 1 et 2. 4dvd, février 2015.

–, Saison 3. Dazzler, novembre 2017.

Mad Men, Saisons 1 à 7. Metropolitan Video, octobre 2016.

Orange Is The New Black, Saisons 1 à 5. Sony Pictures, septembre 2018.

The Handmaid's Tale, Saisons 1 à 3. MGM, février 2020.

This Is England '86, '88, '90. 4dvd, novembre 2015.

Top of the Lake. Arte éditions, novembre 2013.

Top of the Lake: China Girl. 2entertain, septembre 2017.

L'ensemble des nouvelles saisons de *Black Mirror* et *Orange Is The New Black* est distribuée par la plateforme de visionnage en ligne Netflix.

Sources critiques

Ouvrages

BATCHELOR, Bob, Keith BOOKER. *Mad Men: A Cultural History*. Lanham : Rowman and Littlefield, 2016.

BEAIL Linda, Lilly J. GOREN (dirs.). *Mad Men and Politics: Nostalgia and The Remaking of Modern America*. New York : Bloomsbury Academic, 2015.

BESSIERE, Irene, Alistair FOX. *Jane Campion: Cinema, Nation, Identity*. Détroit : Wayne State University Press, 2009.

BRONFEN, Elisabeth. *Mad Men, Death and the American Dream*. Chicago : University of Chicago Press, 2016.

BROOKER, Charlie. Annabel JONES, Jason ARNOPP. *Inside Black Mirror*. Londres : Ebury Press, 2018.

CARVETH Rod, James B. SOUTH (dirs.). *Mad Men and Philosophy: Nothing Is as It Seems*. Hoboken : John Wiley & Sons, 2010.

- CIMENT, Michel. *Jane Campion par Jane Campion*. Paris : Cahiers du Cinéma, 2014.
- CIRUCCI, Angela, Barry VACKER. *Black Mirror and Critical Media Theory*. Lanham : Lexington Books, 2018.
- CHESHIRE, Ellen. *In the Scene: Jane Campion*. Twickenham : Supernova Books, 2018.
- DEAN, Will (dir.). *The Ultimate Guide to Mad Men*. Londres : Guardian Books, 2010.
- ENGSTROM Enrika, Tracy LUCHT, Jane MARCELLUS, Kimberly WILMOT VOSS. *Mad Men and Working Women. Feminist Perspectives on Historical Power, Resistance and Otherness*. New York : Peter Lang, 2014.
- FRADLEY, Martin, Sarah GODFREY, Melanie WILLIAMS (dirs.). *Shane Meadows: Critical Essays*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013.
- GREENE, Richard (dir.). Rachel ROBINSON-GREENE (dir.). *Orange Is The New Black and Philosophy: Last Exit From Litchfield*. Chicago : Open Court Publishing, 2015.
- IRWIN, William, David Kyle JOHNSON. *Black Mirror and Philosophy: Dark Reflections*. Hoboken : Wiley-Blackwell, 2019.
- KALOGEROPOULOS HOUSEHOLDER, April, Adrienne TRIER-BIENIEK (dirs.). *Feminist Perspectives on Orange is the New Black. Thirteen Critical Essays*. Jefferson : McFarland & Company, 2016.
- LEBLANC Damien. *Les Révolutions de Mad Men*. Levallois-Perret : Playlist Society, 2017.
- MARTIN, Brett. *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. New York : Penguin, 2013.
- NEWMAN, Stephanie. *Mad Men on the Couch. Analyzing the Minds of the Men and Women of the Hit TV Show*. New York : Thomas Dunne, 2012.
- ROBINSON, Andrea. *The Art and Making of The Handmaid's Tale*. Londres : Titan Books, 2019.
- VARGAS-COOPER, Natasha. *Mad Men Unbuttoned. A Romp Through 1960s America*. New York : HarperCollins, 2010.
- ZOLLER SEITZ, Matt. *Mad Men Carousel: The Complete Critical Companion*. New York : Abrams Press, 2017.

Articles ou chapitres d'ouvrages

- AÏDAN, Thomas. « Une héroïne ambivalente ». *La Septième obsession*, Numéro 20, janvier-février 2019, pp. 34-37.
- ATWOOD, Margaret. « Haunted by *The Handmaid's Tale* ». *The Guardian*, 20 janvier 2012, document en ligne consulté le 11 octobre 2019, <https://www.theguardian.com/books/2012/jan/20/handmaids-tale-margaret-atwood>.
- . « Margaret Atwood on What '*The Handmaid's Tale*' Means in the Age of Trump ». *The New York Times*, 10 mars 2017, document en ligne consulté le 10 novembre 2019, <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>.
- BASTIEN, Angelica Jade. « In Its First Season, *The Handmaid's Tale's* Greatest Failing Is How It Handles Race ». *Vulture*, 14 juin 2017, document en ligne consulté le 5 avril 2020, <https://www.vulture.com/2017/06/the-handmaids-tale-greatest-failing-is-how-it-handles-race.html>.
- BELLAFANTE, Ginia. « A Pioneer in a *Mad Men's* World ». *The New York Times*, 8 juin 2012, document en ligne consulté le 16 mars 2013. <http://www.nytimes.com/2012/06/10/fashion/mary-wells-lawrence-took-on-the-mad-men.html? r=0>.
- CAMPION, Benjamin. « Sexe et dystopie : *The Handmaid's Tale*, du repli patriarcal à l'abrogation de l'érotisme ». *Libération*, 19 mars 2018, document en ligne consulté le 14 avril 2018. <http://feuilletons.blogs.liberation.fr/2018/03/19/sexe-et-dystopie-the-handmaids-tale-du-repli-patriarcal-a-labrogation-de-lerotisme/>.
- CHRISTOPHER, Rebecca. « The Dramatic Backstory of Red in *The Handmaid's Tale* ». *Man Repeller*, 25 avril 2018, document en ligne consulté le 24 août 2018, <https://www.manrepeller.com/2018/04/red-in-the-handmaids-tale-costumes.html>.
- COLBY, Tanner. « *Mad Men* and race: The series' handling of race has been painfully accurate ». *Slate*, 14 mars 2012, document en ligne consulté le 30 décembre 2018, <https://slate.com/culture/2012/03/mad-men-and-race-the-series-handling-of-race-has-been-painfully-accurate.html>.

- ESTEVEVES, Olivier, Sébastien LEFAIT. « 'Tribal, not racist?'. Expérience du suffrage ethnique et réflexes identitaires dans *Orange is the New Black* ». *La Question raciale dans les séries américaines*. Paris : Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 2014, pp. 116-136.
- FITZGERALD, Louise, Sarah GODFREY. « 'Them Over There': Motherhood and Marginality in Shane Meadows' Films ». Martin Fradley, Sarah Godfrey, Melanie Williams (dirs.). *Shane Meadows. Critical Essays*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013, pp. 155-170.
- FORREST, David. « Twenty-first-Century Social Realism: Shane Meadows and New British Realism ». Martin Fradley, Sarah Godfrey, Melanie Williams (dirs.). *Shane Meadows. Critical Essays*, Edinburgh : Edinburgh University Press, pp. 35-49.
- FRAMKE, Caroline. « *Orange is the New Black* has become an irredeemable mess. To save itself, it needs to start over ». *Vox*, 20 juin 2017, document en ligne consulté le 18 août 2020, <https://www.vox.com/culture/2017/6/20/15826266/orange-is-the-new-black-season-5-is-bad-just-so-bad-yikes>.
- HATTENSTONE, Simon. « Jane Campion: 'The clever people used to do film. Now they do TV' ». *The Guardian*, 22 juillet 2017, document en ligne consulté le 20 août 2020, <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/22/jane-campion-clever-people-film-tv-top-of-the-lake>.
- HAUSER, Christine. « A Handmaid's Tale of Protest ». *The New York Times*, 30 juin 2017, document en ligne consulté le 6 septembre 2018, <https://www.nytimes.com/2017/06/30/us/handmaids-protests-abortion.html>.
- JIHHEE BARKMAN, Ashley. « Mad Women: Aristotle, Second-Wave Feminism, and The Women of *Mad Men* ». Rod Carveth, James B. South (dirs.). *Mad Men and Philosophy. Nothing Is As It Seems*. Hoboken : John Wiley and Sons, pp. 203-216.
- JUNG, E. Alex. « From the Handmaid's To the Marthas, How Each Handmaid's Tale Costume Came Together ». *Vulture*, 28 avril 2017, document en ligne consulté le 20 août 2018. <http://www.vulture.com/2017/04/handmaids-tale-costumes-how-they-came-together.html>

- MANLEY, Christopher. « Christopher Manley ASC on “*Mad Men*» », *Arri*, 5 septembre 2016, document en ligne consulté le 4 juillet 2019, <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2016/christopher-manley-asc-on-mad-men->.
- MAPLE, Taylor. « The Handmaids’ Real Names on ‘*The Handmaid’s Tale*’ Give Them a Subtle Source of Defiance and Camaraderie ». *Bustle*, 30 mai 2018, document en ligne consulté le 5 août 2019, <https://www.bustle.com/p/the-handmaids-real-names-on-the-handmaids-tale-give-them-a-subtle-source-of-defiance-camaraderie-9224200>.
- MARCKS, Iain. « *The Handmaid’s Tale*: Rules of Engagement ». *The American Cinematographer*. 22 juin 2017, document en ligne consulté le 1er novembre 2019, <https://ascmag.com/articles/the-handmaids-tale-rules-of-engagement>.
- MARCOTTE, Amanda. « What *Mad Men* says about women ». *The Guardian*, 5 avril 2013, document en ligne consulté le 15 mai 2013, <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2013/apr/05/what-mad-men-says-about-women>.
- McNALLY, Victoria. « The Song Offred’s Music Box Plays In ‘*The Handmaid’s Tale*’ Sends a Haunting Message ». *Bustle*, 2 juin 2017, document en ligne consulté le 11 octobre 2019, <https://www.bustle.com/p/the-song-offreds-music-box-plays-in-the-handmaids-tale-sends-a-haunting-message-61731>.
- MOORE, Anne. « Anatomy of a Binge. Abject Intimacy and the Televisual Form ». April Kalogeropoulos Householder, Adrienne Trier-Bieniek (dirs.). *Feminist Perspectives on Orange is the New Black. Thirteen Critical Essays*. Jefferson : McFarland & Company, 2016, pp. 157-173.
- MOORE, Jade. « The Shane Meadows interview ». *The Beestonian*, 21 juin 2016, document en ligne consulté le 11 août 2020, <https://beestonian.com/2016/06/21/the-shane-meadows-interview/>.
- NICHOLSON, Rebecca. « OITNB’S Jenji Kohan: ‘T’d be far richer if I had stayed on *Friends*’ ». *The Guardian*, 21 juillet 2019, document en ligne consulté le 11 août 2020, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/jul/30/orange-is-the-new-black-jenji-kohan-friends-interview>.

- MILLER, Bruce. « Un cœur qui bat. Entretien avec Bruce Miller ». *La Septième obsession*, N°20, Janvier-février 2019, pp. 38–41.
- MILLER, Julie. « *Mad Men's* Janie Bryant on Costume Designing Don, Joan and Peggy's Final Moments ». *Vanity Fair*, 24 avril 2015, document en ligne consulté le 20 octobre 2018, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2015/04/mad-men-last-season-fashion>.
- NUSSBAUM, Emily. « Joan's Decision ». *The New Yorker*. 29 mars 2012, document en ligne consulté en ligne le 11 mars 2018, <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/joans-decision>.
- PARHAM, Jason. « Why *Black Mirror's* Most Controversial Episode is Its Most Important ». *Wired*, 6 janvier 2018, document en ligne consulté le 10 avril 2019, <https://www.wired.com/story/black-mirror-black-museum/>.
- PATTIEU, Sylvain. « *Mad Men*, à la recherche du temps perdu ». *Vingtième Siècle*, N° 109 (Janvier – Mars 2011), pp. 229–232.
- PRESS, Joy. « *Orange is the New Black*: Jenji Kohan on That Devastating Final Season ». *Vanity Fair*, 26 juillet 2019, document en ligne consulté le 10 juin 2020, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/07/orange-is-the-new-black-season-7-spoilers-jenji-kohan-interview>.
- ROBERTSON, Adi. « *Black Mirror's* Black Museum is packed with Easter Eggs ». *The Verge*, 3 janvier 2018, document en ligne consulté le 19 août 2020, <https://www.theverge.com/2018/1/3/16829438/black-mirror-easter-eggs-black-museum-season-4>.
- ROCHE, David. « 'You know, when you suspect something, it's always better when it turns out to be true' : Mémoire et média dans l'épisode « The Entire History of You » (S01E03) de *Black Mirror* (2011-) ». *TV/Séries*. « Posthumains en séries », N°14, 2018, document en ligne consulté le 20 août 2020, <https://journals.openedition.org/tvseries/3094>.
- RODRIGUEZ, Gregory. « The *Mad Men* Mystique ». *The LA Times*, 14 février 2012, document en ligne consulté le 20 mars 2013. <http://articles.latimes.com/2011/oct/10/opinion/la-oe-rodriguez-mad-men-20111010>.

- RUSTAD, Gry, Thimotheus VERMEULEN. « ‘Did You Get Pears?’ Temporality and Temps Mortality in *The Wire*, *Mad Men*, and *Arrested Development* ». Melissa Ames (dir.). *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First Century Programming*. Jackson : University Press of Mississippi, 2012, pp. 153-164.
- SANCHEZ RENIEBLAS, Susana. « Women at Home and Women in the Workplace in Matthew Weiner’s *Mad Men* ». *Investigaciones Feministas*, 2012, pp. 33–42.
- SERISIER, Pierre. « Don VS Peggy ». *Le Monde*, 8 septembre 2010, document en ligne consulté le 12 janvier 2013, <http://seriestv.blog.lemonde.fr/2010/09/08/mad-men-don-vs-peggy/>.
- STEANS, Jill. « No More Heroes: The Politics of Marginality and Disenchantment in *TwentyFourSeven* and *This Is England* ». Martin Fradley, Sarah Godfrey, Melanie Williams (dirs.). *Shane Meadows. Critical Essays*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2013, pp. 68–81.
- STRAUSE, Jackie. « ‘Orange is the New Black’: Director Matthew Weiner on ‘Choreographing the Chaos’ of the Tragic End ». *The Hollywood Reporter*, 27 juin 2016, document en ligne consulté le 17 octobre 2019, <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/orange-is-new-black-matthew-weiner-poussey-episode-906434>.
- TOLENTINO, Jia. « Margaret Atwood expands the world of *The Handmaid’s Tale* ». *The New Yorker*, 5 septembre 2019, document en ligne consulté le 11 août 2020, <https://www.newyorker.com/magazine/2019/09/16/margaret-atwood-expands-the-world-of-the-handmaids-tale>.
- V, Renée. « How ‘*The Handmaid’s Tale*’ Uses Shallow Focus to Show Oppression ». *No Film School*. 9 septembre 2017, document en ligne consulté le 30 octobre 2019, <https://nofilmschool.com/2017/09/handmaids-tale-how-use-shallow-focus>.
- ZOLADZ, Lindsay. « Jane Campion’s Emotional Landscapes ». *The Ringer*, 10 septembre 2017, document en ligne consulté le 11 août 2020, <https://www.theringer.com/tv/2017/9/10/16281488/top-of-the-lake-china-girl-jane-campion-interview>.

Emissions de radio

« 'Orange' Creator Jenji Kohan: 'Piper Was My Trojan Horse' ». *Fresh Air*, émission de radio animée par Terry Gross, diffusée sur NPR le 13 août 2013.

Sources théoriques

Les séries télévisées

Ouvrages

AKASS, Kim. Janet McCABE. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. Londres : I.B Tauris & Co Ltd., 2007.

AUBRY, Danielle. *Du roman-feuilleton à la série télévisée. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Berne : Peter Lang, 2006.

BEYLOT, Pierre. *Le Récit audiovisuel*. Paris : Armand Colin, 2005.

BLOT, Aurélie. Alexis PICHARD (dirs.). *Les séries américaines : la société réinventée*. Paris : L'Harmattan, 2013.

BREY, Iris. *Sex and the series*. Paris : L'Olivier, 2018.

CREEBER, Glen. *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. Londres : BFI Publishing, 2004.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?* Paris : Armand Colin, 2014.

–. *Mythologie des séries télé*. Paris : Le Cavalier Bleu, 2009.

– (dir.). *Ecrans. L'analyse des séries télévisées*. Paris : Garnier, 2016.

ESTEVEVES, Olivier, Sébastien LEFAIT. *La Question raciale dans les séries américaines*. Paris : Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 2014.

HATCHUEL, Sarah. *Rêves et séries américaines : la fabrique d'autres mondes*. Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2015.

HUDELET, Ariane. *Pour une esthétique sérielle : intermédialité et séries télévisées américaines du troisième âge d'or à la Peak TV*. Document de synthèse d'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Paris-Diderot, 2019.

JOST, François (dir.). *Repenser le récit avec les séries télévisées*. Paris : CNRS éditions, 2016.

- . *Télévision*. « Le spectateur numérique », N°11, 2020.
- LAUGIER, Sandra. *Nos vies en séries*. Paris : Flammarion, 2019.
- LEFAIT, Sébastien. *Surveillance On Screen. Monitoring Contemporary Film and Television Programs*. Lanham : Scarecrow Press, 2013.
- MITTEL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York : New York University Press, 2015.
- MOÏSI, Dominique. *La géopolitique des séries, ou le triomphe de la peur*. Paris : Stock, 2016 [2017].
- PASQUIER, Renaud (dir.). *Des séries et des vies : dossier*. Paris : Hermann, 2011.
- PINAUD, Cécile. *Femmes en séries*. Le Rheu : LME, 2012.
- WAJCMAN, Gérard. *Les séries, le monde, la crise, les femmes*. Lagrasse : Verdier, 2018.
- WELLS-LASSAGNE, Shannon. *Television and Serial Adaptation*. New York : Routledge, 2017.
- WINCKLER, Martin. *Les miroirs de la vie : histoire des séries américaines : essai*. Paris : Le Passage, 2001.

Articles ou chapitres d'ouvrages

- BARTHES, Séverine. « Le kitsch, c'est chic. Rhétorique du kitsch dans les séries du basic cable américain ». *Le Kitsch : définitions, poétiques, valeurs*, Août 2017, Cerisy-la-Salle, France, document en ligne consulté le 3 mars 2020. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01688324/document>.
- BONI, Marta. « Mondes sériels et complexité ». Jean-Pierre Esquenazi (dir.). *Ecrans. L'analyse des séries télévisées*. Paris : Garnier, 2016, pp. 55–68.
- CHAPUS, Jean-Vic, Raphaël CLAIREFOND, Fernando GANZO. « Où vont les séries ? ». *SoFilm*, n°69, Avril 2019, pp. 39-49.
- DEROIDE, Ioanis. « Les séries historiques entre la fiction et le réel : quand les scénaristes rivalisent avec les historiens ». *TV/Series*. « Les séries télévisées américaines contemporaines : entre la fiction, les faits et le réel », N°1, 2012, document en ligne consulté le 10 mars 2020, <https://journals.openedition.org/tvseries/1038>.
- HATCHUEL, Sarah. « Malléabilité du personnage. Entretien avec Sarah Hatchuel ». *La Septième obsession*, N°20, janvier-février 2019, pp. 26–29.

- HUDELET, Ariane, Sophie VASSET. « Préface ». *TV/Series*. « Les séries télévisées américaines : entre la fiction, les faits, et le réel », N°1, 2012, document en ligne consulté le 19 mars 2018, <https://journals.openedition.org/tvseries/1032>.
- LIFSCHUTZ, Vladimir. « La triple configuration du temps chronique dans les séries télévisées ». Jean-Pierre Esquenazi (dir.). *Ecrans. L'analyse des séries télévisées*. Paris : Garnier, 2016, pp. 153-166.
- LUDOT-VLASAK, Ronan. « Les séries télévisées au prisme de l'intertextualité : quelques perspectives sur les frontières du littéraire ». *TV/Series*, N°12, 2017, document en ligne consulté le 3 février 2020, <http://journals.openedition.org/tvseries/>.
- . « Canon Trouble: Intertextuality and Subversion in *Queer as Folk* ». *TV/Series*, N°2, 2012, document en ligne consulté le 30 juillet 2020, <http://journals.openedition.org/tvseries/1479>.
- MARION, Philippe. André GAUDREAU. « Un média naît toujours deux fois... ». Communication au colloque du CRI (Centre de Recherche sur l'Inter Médialité) à Montréal, 3 mars 1999, document en ligne consulté le 12 juin 2018. <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/sphere1/definitions.htm>.
- MCCABE, Janet. « And Not That It Matters, but I'm 5 F**king 2 and I Will Rock This Dress?: Ageing and Its (Re)Imagining of the Female Body in HBO's *Sex and The City*, with Samantha Jones ». *Revue française d'études américaines*. « Women and feminisms in performance », N°158, 2019, pp. 53–70.
- TARANGER, Marie-Claude. « Un huitième art « ? Formes et fonctions du discours sur l'art télévisuel ». *MEI « Médiation et information »*, n°16, 2002, pp. 63–73.

Le genre et le féminisme

Ouvrages

- AUMONT, Jacques (dir.). *La Différence des sexes est-elle visible ? Les Hommes et les femmes au cinéma*. Paris : Cinémathèque française, 2000.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York : Routledge, 1993.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1990.

- CADALEN, Sophie. *Les femmes de pouvoirs : des hommes comme les autres ?* Paris : Seuil, 2008.
- COLLIN, Françoise. *Le Différend des sexes*. Mayenne : Pleins Feux, 1999.
- CHOLLET, Mona. *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*. Paris : La Découverte, 2015 [2012].
- DE BEAUVOIR, Simone. *Le Deuxième Sexe I. Les Faits et les mythes*. Paris : Gallimard, 2010 [1949].
- . *Le Deuxième Sexe II. L'Expérience vécue*. Paris : Gallimard, 2003 [1949].
- DELPHY, Christine. *L'Ennemi principal 2. Penser le genre*. Paris : Syllepse, 2001.
- DETREZ, Christine. Anne SIMON. *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral*. Paris : Seuil, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I. La Volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.
- . *Histoire de la sexualité II. L'Usage des plaisirs*. Paris : Gallimard, 1997 [1984].
- . *Histoire de la sexualité III. Le Souci de soi*. Paris : Gallimard, 1997 [1984].
- FRAISSE, Geneviève. *Les Excès du genre. Concept, image, nudité*. Paris : Lignes, 2014.
- FROIDEVAUX-METTERIE, Camille. *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime*. Paris : Philosophie magazine, 2018.
- FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. Londres : Penguin Books, 1963.
- MICHELI-RECHTMAN, Vannina. Jean-Jacques MOSCOVITZ (dirs.). *Du cinéma à la psychanalyse : le féminin interrogé*. Toulouse : Erès, 2013.
- NAHOUM-GRAPPE, Véronique. *Le Féminin*. Paris : Hachette, 1996.
- SCHNEIDER, Monique. *Le Paradigme féminin*. Paris : Flammarion, 2003.
- STOLLER, Robert. *Sex and Gender. On the Development of Masculinity and Femininity*. New York : Science House, 1968.
- VERGES, Françoise. *Un féminisme décolonial*. Paris : La Fabrique, 2019.

Articles ou chapitres d'ouvrages

- ASPE, Bernard. Muriel COMBES. « Transparitions/L'intime partagé ». Jacques Aumont (dir.). *La Différence des sexes est-elle visible ? Les Hommes et les femmes au cinéma*. Paris : Cinémathèque française, 2000, pp. 15 – 36.

- AUMONT, Jacques. « Hommes et femmes : le cinéma ». Jacques Aumont (dir.). *La Différence des sexes est-elle visible ? Les Hommes et les femmes au cinéma*. Paris : Cinémathèque française, 2000, pp. 7–11.
- BADIOU, Alain. « La capture cinématographique des sexes ». Jacques Aumont (dir.). *La Différence des sexes est-elle visible ? Les Hommes et les femmes au cinéma*. Paris : Cinémathèque française, 2000, pp. 127–137.
- BOZON, Michel, Juliette RENNES. « Histoire des normes sexuelles : l'emprise de l'âge et du genre ». *Clio. Femmes, genre, histoire*. Vol. 42, numéro 2, 2015, pp. 7–23.
- FROIDEVAUX-METTERIE, Camille. « L'avènement d'un commun déssexualisé ». *SociologieS*. Dossiers, Des communs au commun : un nouvel horizon sociologique ?, 19 octobre 2016, document en ligne consulté le 7 avril 2020, <https://journals.openedition.org/sociologies/5684>.
- GUERIN, Marie-Anne. « Ladies & Gentlemen (lieux-dits, espaces riverains, le cinéma comme espace de rivalité et de non-réciprocité entre les sexes) ». Jacques Aumont (dir.). *La Différence des sexes est-elle visible ? Les Hommes et les femmes au cinéma*. Paris : Cinémathèque française, 2000, pp. 37–56.
- HANISCH, Carol. « The Personal is Political ». Shulamith Firestone, Anne Koedt. *Notes From the Second Year: Women's Liberation*, 1970, document en ligne consulté le 10 août 2016, <https://www.rapereliefshelter.bc.ca/sites/default/files/imce/The%20Personal%20is%20Political.pdf>.
- LAUZEN, Martha M. « Boxed In 2018 – 2019: Women On Screen and Behind The Scenes in Television ». Women in Film & Television UK, septembre 2019.
- LECHNER, Elisabeth. « The Popfeminist Politics of Body Positivity: Creating Spaces for 'Disgusting' Female Bodies in US Popular Culture ». *Revue d'études française américaines*. « Women and Feminisms in Performance ». N°158, 2019, pp. 71–94.
- LEVY, Denis. « Hollywood et l'androgynie ». Jacques Aumont (dir.). *La Différence des sexes est-elle visible ? Les Hommes et les femmes au cinéma*. Paris : Cinémathèque française, 2000, pp. 71–84.

- RANCIERE, Jacques. « Sur l'histoire des femmes au XIX^e siècle ». Georges Duby, Michelle Perrot (dirs.). *Femmes et histoire*. Paris : Plon, 1993, pp. 49-61.
- WALLACH-SCOTT, Joan. « Gender: A Useful Category of Historical Analysis ». *The American Historical Review*. Vol. 91, N° 5, Décembre 1986, pp. 1053-1075.

L'intime

Ouvrages

- BROUILLET, Marie-France. *Éloge de l'intimité*. Paris : Payot, 2002.
- CLAM, Jean. *L'intime : genèses, régimes, nouages : contributions à une sociologie et une psychologie de l'intimité contemporaine*. Paris : Ganse Arts et Lettres, 2007.
- COUDREUSE, Anne, Françoise SIMONET-TENANT (dirs.). *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*. Paris : L'Harmattan, 2009.
- DORION, Hélène. *Les Retouches de l'intime*. Montréal : Noroît, 1987.
- FOESSEL, Michaël. *La Privation de l'intime. Mises en scènes politiques des sentiments*. Paris : Seuil, 2008.
- IBRAHIM-LAMROUS, Lila. Séveryne MULLER (dirs.). *L'intimité*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2005.
- JULLIEN, François. *De l'intime. Loin du bruyant Amour*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2013.
- . *Vivre en existant. Une nouvelle éthique*. Paris : Gallimard, 2016.
- LACAN, Jacques. *Le Séminaire (livre XVI). D'un Autre à l'autre*. Paris : Seuil, 2006 [1969].
- LEBOVICI, Elisabeth. *L'intime*. Paris : Ecole Nationale des Beaux-Arts, 1998.
- MELLET, Laurent. Jonathan Coe. *Les politiques de l'intime*. Paris : Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015.
- NEUBURGER, Robert. *Les Territoires de l'intime*. Paris : Odile Jacob, 2000.
- REBOUL, Pierre (dir.). *Intime, intimité, intimisme*. Lille : éditions universitaires de Lille, 1976.
- TISSERON, Serge. *L'intimité surexposée*. Paris : Hachette Littératures, 2001.

Articles ou chapitres d'ouvrages

- BAILLY, Jean-Christophe. « Contour ouvert ». Arlette Farge, Clémentine Vidal-Naquet (dirs.). *Sensibilités*. « Les paradoxes de l'intime », N°6, 2019, pp. 69-71.
- FOESSEL, Michaël. « Partager l'intime ». Arlette Farge, Clémentine Vidal-Naquet (dirs.). *Sensibilités*. « Les paradoxes de l'intime », N°6, 2019, pp. 12-19.
- MONTEMONT, Véronique. « Dans la jungle de l'intime : enquête lexicographique et lexicométrique (1606-2008) ». *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*. Anne Coudreuse, Françoise Simonet-Tenant (dirs.). Paris : L'Harmattan. 1992, pp. 15–38.
- LUIS-DIAZ, Brigitte. José LUIS-DIAZ. « Le Siècle de l'intime ». *Pour une histoire de l'intime et de ses variations*. Anne Coudreuse, Françoise Simonet-Tenant (dirs.). Paris : L'Harmattan, 1992, pp. 117-146.
- VIDAL-NAQUET, Clémentine. « Habité, l'intime ? ». Arlette Farge, Clémentine Vidal-Naquet (dirs.). *Sensibilités*. « Les paradoxes de l'intime », N°6, 2019, pp. 7-10.

Cinéma et esthétique

Ouvrages

- AMIEL, Vincent. *Le corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.
- BADIOU, Alain. *Petit manuel d'inesthétique*. Paris : Seuil, 1998.
- BARNARD, Malcolm. *Fashion As Communication*. Londres : Routledge, 2002 [1996].
- BENJAMIN, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia, 2011 [1935].
- BRUZZI, Stella. *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies*. Londres : Routledge, 1997.
- BURCH, Noël, Geneviève SELLIER. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris : Vrin, 2009.
- CHION, Michel. *La voix au cinéma*. Paris : L'étoile / Les cahiers du cinéma, 1993 [1982].

- COMOLLI, Jean-Louis. *Corps et cadre. Cinéma, éthique, politique*. Lagrasse : Verdier, 2012.
- DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris : Minuit, 2003.
- GAME, Jérôme (dir.). *Images des corps/corps des images au cinéma*. Lyon : ENS, 2010.
- HOOBS, bell. *Black Looks. Race and Representation*. New York : Routledge, 2015 [1992].
- PASTOUREAU, Michel. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2000.
- . *Vert. Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2013.
- . *Rouge. Histoire d'une couleur*. Paris : Seuil, 2016.
- PINSON, Jean-Claude. *Habiter la couleur*. Nantes : Cécile Defaut, 2011.
- RANCIERE, Jacques. *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique, 2008.
- . *Le Partage du sensible*. Paris : La Fabrique, 2000.
- . *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004.
- . *Les Bords de la fiction*. Paris : Seuil, 2017.
- . *Les Temps modernes. Art, temps, politique*. Paris : La Fabrique, 2018.
- RABATE, Dominique. *Le roman et le sens de la vie*. Paris : José Corti, 2010.
- VAILLANCOURT, Claude. *Hollywood et la politique*. Saint-Laurent : Ecosociété, 2020 [2012].

Articles ou chapitres d'ouvrages

- BADIOU, Alain. « Du cinéma comme emblème démocratique ». *Critique*, vol. 692 – 693, n°1, 2005 : pp. 4–13.
- . « Dialectiques de la fable ». Alain Badiou, Thomas Benatouil, Elie During, Patrice Maniglier, David Rabouin, Jean-Pierre Zarader. *Matrix, machine philosophique*. Paris : Ellipses, 2003, pp. 120–129.
- BARTHES, Roland. « En sortant du cinéma ». *Communications*, n°23, 1975, pp. 104–107.
- BEUGNET, Martine. « La forme et l'informe : de la dissolution du corps à l'écran ». Jérôme Game (dir.). *Images des corps/corps des images au cinéma*. Lyon : ENS, 2010, pp. 49–68.

- CALEFATO, Patrizia. « Fashion as Cultural Translation: Knowledge, Constrictions and Transgressions on/of the Female Body ». *Social Semiotics*, vol. 20, n°4, 2010, pp. 343–355.
- GEORGES, Fanny. « 'A l'image de l'homme' : cyborgs, avatars, identités numériques ». *Le Temps des médias*, vol. 18, n°1, 2012, pp. 136–147, document en ligne consulté le 6 juin 2020, <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2012-1-page-136.htm>.
- HATHERLEY, Frances. « A Working-Class Anti-Pygmalion Aesthetics of the Female Grotesque in the Photographs of Richard Billingham ». *European Journal of Women's Studies*. Vol. 25 (3), 2018, pp. 355-370.
- JOST, François. « Narration(s): en-deçà et au-delà ». *Communications*. « Énonciation et cinéma », N°38, 1983, pp. 192-212.
- MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen*, pp. 438–448.

Philosophie et philosophie politique

Ouvrages

- AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris : Payot & Rivages, 2002 [1995].
- . *La Communauté qui vient*. Paris : Seuil, 1990.
- . *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Payot & Rivages, 2014 [2007].
- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957.
- BADIOU, Alain. *L'Éthique. Essai sur la conscience du mal*. Caen : Nous, 2019 [2003].
- . *L'Être et l'évènement*. Paris : Seuil, 1988.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *The Dialogic Imagination : Four Essays*. Austin : University of Texas Press, 1981.
- BARTHES, Roland. *Journal de deuil*. Paris : Seuil, 2009.
- DARDOT, Pierre, Christian LAVAL. *Commun. Essai sur la révolution au XXI^e siècle*. Paris : La Découverte, 2014.
- DELECROIX, Vincent. *Non ! De l'esprit de révolte*. Paris : Autrement, 2018.

- DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. Paris : Minuit, 1980.
- EHRENBERG, Alain. *L'individu incertain*. Paris : Calmann-Lévy, 1995.
- GARCIA, Tristan. *Nous*. Paris : Grasset & Fasquelle, 2016.
- JABLONKA, Ivan. *Le Corps des autres*. Paris : Seuil, 2015.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *The Violence of Language*. Londres : Routledge, 1990.
- MACE, Marielle. *Styles. Une critique de nos formes de vie*. Paris : Gallimard, 2016.
- OGIEN, Albert, Sandra LAUGIER. *Le Principe démocratie. Enquête sur les nouvelles formes du politique*. Paris : La Découverte, 2014.
- RANCIERE, Jacques. *La haine de la démocratie*. Paris : La Fabrique, 2005.
- . *Aux bords du politique*. Paris : Folio, 2004 [1990].
- ROMANO, Claude. *L'Évènement et le monde*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.
- ROSNVALLON, Pierre. *La Société des égaux*. Paris : Seuil, 2011.
- . *Le Parlement des invisibles*. Paris : Seuil, 2014.

Articles ou chapitres d'ouvrages

- BLITZER, Jonathan. « Get Out. Stephen Miller says he's following Trump's orders on immigration. But who's really in charge? ». *The New Yorker*, 2 mars 2020, pp. 44–53.
- LESCOP, Gildas. « Skinhead : du reggae au Rock Against Communism ». *Volume !* N°9, 2012, document en ligne consulté le 14 mars 2018, <http://volume.revues.org/2963>.
- RANCIERE, Jacques. « Esthétique du politique et poétique du savoir ». *Espaces Temps*. « Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales », 1994, p

INDEX

A

AGAMBEN, Giorgio. 133, 134, 137, 138, 146, 208,
227, 241, 254, 265, 271, 427, 440
ASPE, Bernard 68, 69, 89, 108, 111, 119, 133,
163, 164, 195, 250, 319, 320, 355, 419
ATWOOD, Margaret..... 5, 17, 22, 42, 54, 120, 128,
152, 153, 154, 156, 157, 237, 268, 351, 352,
378, 379, 382, 403, 432, 435, 454, 459, 463
AUMONT, Jacques..... 56, 57, 64, 68, 69, 111, 467,
468

B

BACHELARD, Gaston 307, 308, 423
BADIOU, Alain..... 91, 92, 93, 100, 110, 111, 113,
114, 165, 242, 243, 248, 249, 287, 355, 379,
391, 433, 471
BARTHES, Roland 101, 324, 332, 333
BARTHES, Séverine..... 360, 403, 405
BENJAMIN, Walter..... 441, 444
BEUGNET, Martine..... 140, 165, 166, 415, 420
BREY, Iris 24, 25, 30, 43, 51, 53, 54, 216, 219,
235, 306, 370, 377, 405, 406, 431
BROOKER, Charlie... 17, 27, 28, 35, 36, 37, 38, 39,
98, 436
BUTLER, Judith 24, 42, 62, 63, 115, 117, 203,
205, 219, 229, 273, 323

C

CAMPION, Jane.. 13, 17, 27, 30, 31, 180, 181, 229,
237, 325, 378, 385, 453, 457, 458, 460, 463
CHION, Michel 268, 269
CHOLLET, Mona 71, 125, 126, 221, 275, 276, 280,
281, 289
COLLIN, Françoise 57, 60, 66, 67, 68, 282, 283,
410

COMBES, Muriel..... 68, 69, 89, 108, 111, 119, 131,
133, 163, 164, 195, 250, 319, 320, 355, 419
COUDREUSE, Anne..... 74, 75, 470

D

DARDOT, Pierre..... 320, 343
DE BEAUVOIR, Simone..... 62
DELECROIX, Vincent 263, 264, 265
DELEUZE, Gilles..... 334, 442, 443
DELPHY, Christine..... 59, 66, 84, 171
DIDI-HUBERMAN, Georges..... 197, 402, 403, 436,
438

E

EHRENBERG, Alain ... 79, 80, 82, 84, 97, 284, 336,
363
ESQUENAZI, Jean-Pierre... 40, 90, 94, 96, 98, 100,
101, 102, 103, 465, 466
ESTEVE, Olivier 33

F

FITZGERALD, Louise 36, 220, 221, 222, 236, 325,
327, 328, 330, 399, 400
FOESSEL, Michaël 42, 74, 79, 81, 82, 83, 84, 85,
86, 105, 283, 421, 422, 425, 428
FORREST, David 36, 37, 333, 334, 402
FOUCAULT, Michel..... 56, 61, 62, 191, 192, 430
FRADLEY, Martin 36, 37, 220, 401, 460, 463
FRAISSE, Geneviève..... 63, 64, 134, 139, 144
FRIEDAN, Betty..... 83, 86, 87, 205, 221, 325
FROIDEVAUX-METTERIE, Camille 52, 72, 84,
230, 239, 240, 255, 261, 325, 338, 341, 343,
374, 375, 376, 398, 399, 401, 414, 425, 427,
428, 449

G

GAME, Jérôme..... 134, 135, 142, 471
GARCIA, Tristan..... 54, 55, 58, 60, 65, 67, 70, 84,
171, 260, 321, 323
GAUDREULT, André99, 249, 390, 391
GODFREY, Sarah..... 37, 220, 221, 222, 236, 325,
327, 328, 330, 399, 400, 401, 460, 463
GUATTARI, Félix.....442, 443

H

HATCHUEL, Sarah ..104, 313, 348, 349, 405, 409,
465
Hooks, bell..... 151, 367
HUDELET, Ariane..... 26, 93, 96, 102

J

JONES, Annabel..... 17, 28, 37, 38, 39, 98, 436
JOST, François..... 105, 353
JULLIEN, François.....82, 85, 86, 87, 104, 105, 228,
229, 242, 278, 286, 299, 302, 307, 309, 428

K

KALOGEROPOULOS HOUSEHOLDER, April..... 29,
32, 33, 461
KOHAN, Jenji .17, 22, 33, 336, 397, 445, 461, 462,
464

L

LAUGIER, Sandra 295, 305, 313, 355, 365, 380,
427, 437, 438, 440
LAVAL, Christian 320, 343
LEFAIT, Sébastien.....33, 436
LIFSCHUTZ, Vladimir 103
LUDOT-VLASAK, Ronan..... 40, 391, 392

M

MACE, Marielle..... 107, 112, 118, 124, 133, 134,
145, 189, 192, 199, 205, 269, 282, 287, 340,
438

MARION, Philippe.....99, 249, 390, 391
MARTIN , Brett.... 28, 36, 227, 228, 235, 236, 238,
386, 387, 397, 398, 452
MEADOWS, Shane 17, 36, 37, 220, 222, 236, 262,
279, 325, 327, 328, 334, 345, 378, 389, 400,
401, 402, 458, 460, 461, 463
MELLETT, Laurent..... 7, 294, 439
MILLER, Bruce 17, 149, 155, 305, 454, 462
MITTEL, Jason40, 94, 95, 96, 97, 98, 154, 237,
252, 349, 353, 364, 365, 404, 443, 444, 452
MOÏSI, Dominique ... 164, 165, 395, 427, 437, 453
MONTEMONT, Véronique 73, 74, 76, 78, 84
MOORE, Anne29, 428
MULVEY, Laura..... 183, 185

P

PASTOUREAU, Michel..... 127, 129

R

RABATE, Dominique 354
RANCIERE, Jacques.21, 23, 31, 32, 105, 106, 109,
110, 112, 113, 114, 118, 130, 147, 161, 162,
168, 173, 177, 196, 197, 203, 205, 206, 247,
255, 257, 264, 265, 359, 365, 366, 377, 378,
380, 381, 397, 400, 439, 441, 442, 445
ROCHE, David 28
ROMANO, Claude 239, 240, 241, 246, 251, 253,
306
ROSANVALLON, Pierre131, 195, 294, 375, 434

S

SIMONET-TENANT, Françoise 74, 75, 470

T

TISSERON, Serge71, 75, 79, 84, 88, 143, 174
TRIER-BIENIEK, Adrienne 29, 32, 33, 461

V

VARGAS-COOPER, Natasha34, 387

VERGES, Françoise.....149, 150, 385, 414

W

WAJCMAN, Gérard.. 157, 178, 186, 207, 215, 221,
222, 240, 252, 277, 312, 409, 439, 440, 444,
451, 453

WEINER, Matthew...17, 21, 34, 40, 252, 325, 386,
392, 397, 463

WELLS-LASSAGNE, Shannon40, 156, 157, 348

Résumé

Des billets de blogs aux travaux critiques, jusqu'à la conception de récits de *fanfiction*, qui viennent prolonger le récit sériel, la forme sérielle s'établit depuis les années 1990 comme un dispositif culturel de masse. L'utilisation des costumes de *The Handmaid's Tale* pour des manifestations dans le monde a également prouvé l'efficacité politique des séries, grâce à l'emprunt de leur imagerie dans les mouvements politiques contemporains. Ce travail a pour but de prouver que l'efficacité politique des séries réside avant tout dans leur organisation esthétique. La manière dont elles mettent en visibilité les corps, et découpent des capacités et des incapacités dans le monde sensible qu'elles ont créé, nous renseigne sur leur dimension intrinsèquement politique. L'étude du genre féminin dans les séries *Black Mirror*, *Mad Men*, *Orange is the New Black*, *The Handmaid's Tale*, *This is England* et *Top of the Lake* permet de montrer que la série est le lieu d'une exploration politique. Les conceptions de la féminité varient selon les univers diégétiques, et se traduisent par un découpage des espaces et des temps fictionnels singulier, révélant ainsi que le médium sériel est le lieu de la construction et de la déconstruction des identités de genre. La série s'érige en fabrique de la féminité, puisque les personnages féminins se distinguent à l'écran selon des modalités qui expriment toujours des choix créatifs et politiques. Face aux limitations intra-diégétiques ou métafictionnelles qui pèsent sur le genre féminin, le geste ou la relation intimes viennent faire dissidence. L'établissement de relations qui ne sont pas régies par les règles des univers diégétiques autorise en effet une interchangeabilité des postures genrées. L'efficacité politique des séries du corpus tient alors à leurs capacités esthétiques à proposer de nouvelles versions de la féminité.

Mots clés : séries télévisées ; genre ; intime ; esthétique ; politique ; féminité ; stéréotype ; déconstruction ; démocratie ; commun ; intermédialité.

Abstract

From blog posts to critical work, to the writing of fanfiction narratives, that extend the serial narrative, the serial form has established itself since the 1990s as a mass cultural device. The use of costumes from *The Handmaid's Tale* in demonstrations across the world has proved the political efficiency of TV series, through the borrowing of their imagery in contemporary political movements. This work aims to prove that the political efficiency of the serial form lies above all in its aesthetic organization. The way in which series make bodies visible, and cut out abilities and inabilities in the sensitive world they have created, points out their intrinsically political dimension. The study of female gender in *Black Mirror*, *Mad Men*, *Orange is the New Black*, *The Handmaid's Tale*, *This is England* and *Top of the Lake* shows that the series is a place of political exploration. Conceptions of femininity can indeed vary according to the diegetic universes, and are shown through a singular division of fictional time and space, revealing that the serial medium is the site of the construction and deconstruction of gender identities. The series sets itself up as a factory of femininity, since female characters always stand out onscreen according to modalities that translate creative and political choices. In reaction to the intra-diegetic or metafictional limitations that weigh on female characters, the intimate gesture or relationship amount to a form of dissent. The establishment of relationships that are not governed by the rules of the diegetic universe indeed authorizes an interchangeability in gendered postures. The political efficiency of the series under study lies in their aesthetic capacities to foster new versions of femininity.

Keywords: TV series; gender; intimacy; aesthetics; politics; femininity; stereotype; deconstruction; democracy; community; intermediality.