



HAL
open science

Séries TV, déplacement des rapports de genre

Sandra Laugier

► **To cite this version:**

Sandra Laugier. Séries TV, déplacement des rapports de genre. *Multitudes*, 2020, 79, pp.251-257. 10.3917/mult.079.0251 . hal-03755013

HAL Id: hal-03755013

<https://paris1.hal.science/hal-03755013>

Submitted on 20 Jun 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

SÉRIES TV, DÉPLACEMENT DES RAPPORTS DE GENRE

[Sandra Laugier](#)

Association Multitudes | « Multitudes »

2020/2 n° 79 | pages 251 à 257

ISSN 0292-0107

DOI 10.3917/mult.079.0251

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2020-2-page-251.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Association Multitudes.

© Association Multitudes. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Acknowledgements: This article has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement N° 834759).

Cette publication a reçu un financement du Conseil européen de la recherche (CER) dans le cadre du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne (convention de subvention N° 834759).

Mineure 79
supplément web
Le patriarcat
bouge encore

**Les séries TV, déplacement
des rapports de genre**

252 Sandra Laugier

**La démocratie
d'Aung San Suu Kyi
Persistance d'un système
ethnonationaliste
et militariste en Birmanie**

258 Julie Laviaille-Prélois

Séries TV, déplacement des rapports de genre

Sandra Laugier

Dans ses représentations comme dans ses narrations l'univers cinématographique a consacré jusqu'à présent la prédominance masculine, malgré les prestations magnifiques des actrices femmes. Dans son industrie, seules une poignée de femmes ont émergé pour les fonctions symboliquement valorisées comme celle de metteur de scène. Les protestations féministes au moment des événements rituels de la profession, aux USA au moment des Oscars, et plus particulièrement cette année en France, avec l'humiliation ressentie par les cinéastes femmes du fait de la mise à l'honneur de Polanski, sacré « meilleur réalisateur » par la communauté du cinéma français... révèlent la minceur des progrès accomplis au XXI^e siècle pour la place des femmes au cinéma, dans un domaine encore dominé par la rhétorique viriliste de « l'auteur », entretenue par la critique y compris savante.

Les séries TV ont connu une trajectoire différente. Comme les femmes, elles sont un genre dévalorisé – en témoignent les fréquents commentaires méprisants des cinéphiles patentés envers les séries et leurs

publics.¹ Sans doute par une réception qui s'est construite non dans les salles mais dans l'univers domestique, où la TV est un meuble et le public, plutôt des spectatrices. Dans la longue durée des vies ordinaires, une série peut faire partie de l'expérience durant 5, 8 voire 15 ans. La série est historiquement un médium *mineur*, pour jeunes et pour femmes, qui met en scène l'univers familial et permet l'installation durable de personnages féminins : les exemples abondent, dans la seconde moitié du XX^e siècle de *Ma Sorcière bien aimée* (1964-1972), *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977), *Kate & Allie* (1984-1989) *Golden Girls* (1985-1992), à *Dr Quinn* (1993-1998) ou *Ally McBeal* (1997-2002), de séries durables qui sont fondées sur des personnages féminins forts, alors que le cinéma n'offrait que très peu de films équivalents. Mais le tournant féministe des séries a lieu au tournant du siècle, avec la série culte *Buffy contre les vampires* (1997-2004) et l'arrivée au premier plan de la chaîne câblée HBO.

¹ Voir S. Laugier, *Nos Vies en séries*, Climats Flammarion, 2019.

L'irruption de l'esthétique féministe

Joss Whedon avait explicitement conçu *Buffy* (1997-2004) comme une œuvre féministe destinée à transformer moralement un public adolescent mixte, en montrant une jeune fille, apparemment ordinaire, capable de se battre. *Buffy* impose à l'écran une fille ordinaire qui pulvérise aussi bien les vampires... que les stéréotypes : celui de la petite blonde qui se fait découper au premier quart d'heure des films d'horreur, ou celui de l'ado des *shows genre « high school »*. La transgression permanente, à l'écran, de la domination masculine par la vision de cette jeune femme brutale permet explicitement à Whedon de promouvoir aux yeux des adolescents une autre vision des femmes : « Le phénomène principal auquel j'espérais prendre part, c'est une modification de la culture populaire, une acceptation de l'idée d'une héroïne féminine, pas simplement une protagoniste, mais une véritable héroïne ». Cet enjeu éthique traverse les 7 saisons de *Buffy*. *Buffy* n'est pas, comme d'autres tueuses qu'on croise dans la série (Faith), une héroïne solitaire, elle est dans l'interaction avec un groupe d'amis, dont elle se soucie. Quand *Buffy*, à son entrée à l'université, se sent isolée, minable, et perd confiance, son ami Xander la console : « Laisse-moi te dire quelque chose. Quand il fait noir ou que je suis seul ou que je panique ou autre, je me demande toujours : Que ferait *Buffy*? Tu es mon héros ».

Buffy est un modèle moral pour tous et là est son innovation ; il ne s'agit plus d'être un *role model* pour les filles, mais. L'héroïsme qu'incarne *Buffy* est aussi l'affirmation d'une autre éthique, fondée sur l'attention à l'autre et la protection du proche : le *care*, éthique ordinaire proposée par Carol Gilligan². Contrairement aux superhé-

roïnes, *Buffy* a un cercle intime, *une vie privée*. Les liens faibles et forts, la vulnérabilité, l'amitié, l'amour sont essentiels à la dynamique de la série. Cette connexion à autrui fait de *Buffy* une exception parmi les Tueuses. Dans la mythologie du *Buffyvers*, la Tueuse est *Elue*. Il n'en existe qu'une au monde : dès qu'une Tueuse meurt, une autre est activée. La Tueuse vit par la violence et meurt seule, son seul lien social étant une soumission hiérarchique à son Observateur, personnage patriarcal qui la supervise, l'entraîne et lui assigne ses missions. Ce pouvoir est vu par *Buffy* au départ comme une malédiction, qui l'empêche de mener une vie normale d'ado, puis la conduira régulièrement à se sacrifier pour sauver le monde.

Ce qui permet à *Buffy* de *se conclure*, et de rompre la prophétie, c'est sa transgression du modèle de la Tueuse. *Buffy* n'est pas seule : elle a des amies et amis. *Buffy* est une redoutable tueuse, mais elle est aussi dans le souci des autres, pas seulement celui de l'humanité mais celui de chacun et chacune. Le *care* est une force, une « vocation », celle de la justice, qui met l'héroïsme à la portée de tou.te.s. Whedon indique : « C'est cela qui, en réalité, fait d'elle la meilleure Tueuse qui ait jamais existé ».

Buffy à la fin de la dernière saison, pour une fois en réelle difficulté contre un ennemi invincible, prend son destin, et celui de la série, en mains. L'épisode final consiste à changer les règles du *Buffyvers*, à en réécrire le mythe. Pour vaincre, il faut changer les règles d'une société explicitement patriarcale.

« À chaque génération une Tueuse est née », parce qu'une *bande de mecs* qui vivaient il y a des milliers d'années ont inventé cette règle. C'étaient des hommes puissants. Alors je dis qu'on change les règles. Je dis que *mon* pouvoir devrait être *notre* pouvoir. À partir de maintenant, chaque fille dans le monde qui pourrait

² Voir C. Gilligan, *Une voix différente*, tr. fr. Flammarion 2008. Voir aussi de Gilligan *Pourquoi le patriarcat*, 2019.

être une Tueuse, sera une Tueuse. Chaque fille qui pourrait avoir le pouvoir, aura le pouvoir. Chacune d'entre nous. Faites votre choix.» Aujourd'hui une seule série a la même radicalité *The Handmaid's Tale – La servante écarlate*, qui a une puissance esthétique comparable, l'inscription des «servantes» en rouge sur fond blanc créant le même choix esthétique que l'irruption de Buffy sur les écrans.

Des femmes de tous âges et toutes conditions

HBO donne la provocatrice *Sex and the City* à partir de 1998, avec un casting quasi entièrement féminin de 4 femmes indépendantes (en principe) à la recherche de la vie sexuelle idéale à New York. La chaîne cablée a produit une série d'œuvres majeures qui ont fait reconnaître les séries comme des œuvres cinématographiques à part entière, et ont installé les femmes dans un dialogue égalitaire avec les hommes : *les Sopranos*, *Six Feet Under*, *the Wire* ont mis en lumière la fragilité masculine. Dans cette veine, d'autres networks ont fait concurrence à HBO, comme AMC avec *Mad Men*, (2007-2015) dans le monde publicitaire new-yorkais des années 1960, ou *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012) consacrée aux femmes au foyer dans une banlieue chic, ou *L Word* (Showtime, 2004-2009) première et dernière série 100 % sur la vie des lesbiennes à Los Angeles.

Depuis, les séries, délibérément féministes, qui présentent souvent en guise de héros un ensemble de femmes, dominent quasiment le marché et sont régulièrement récompensées aux *Emmys* et autres *Golden Globes*. Elles ont leurs marqueurs, comme la présence de Elizabeth Moss, qu'on a vue dans *Mad Men*, *Top of the Lake*, *The Handmaid's Tale*. En France, une série – sous estimée – comme *Engrenages* a pour

héroïne une femme flic de la PJ, cheffe ultra compétente, par ailleurs célibataire et instable sur le modèle des personnages masculins standard des séries policières : elle est pour beaucoup dans la réussite de la série.

La puissance esthétique des séries télévisées s'est très bien ajustée à la progressive mise en avant physique et éthique des femmes. Le caractère polyphonique des séries favorise la pluralité des expressions singulières, la mise en scène des disputes, débats et incompréhensions. L'inscription dans une temporalité de plusieurs années, le retour des saisons, permet aux femmes de mieux s'installer dans le paysage. L'accent sur les familles donne une place nouvelle à la vie privée ; l'accent est aussi mis sur des métiers plus féminins, tels que la santé ou la justice. Cette méthodologie de la série, non seulement sa narrativité mais avant tout l'introduction et la construction des personnages, conduit à voir la morale non dans des règles et principes de décision mais dans l'attention aux conduites ordinaires, aux styles d'expression des individus. Avec ces femmes on sort d'une réflexion morale trop abstraite et méprisante des sentiments privés. Le matériau des séries télévisées permet une contextualisation, une historicité (régularité, durée), une familiarisation, une inscription dans la vie ordinaire différente du cinéma sur grand écran.

Stanley Cavell dans *À la recherche du bonheur*³ affirmait l'importance de l'écriture collective du film, de la fonction du scénariste, mais aussi des actrices et acteurs, dans l'élaboration de la *signification* et de la valeur du film. Avec les séries la télévision hérite sous une forme nouvelle de l'enjeu d'éducation morale du cinéma populaire. Un téléspectateur qui suit une série

3 À la recherche du bonheur, tr. fr. Vrin 2017.

depuis le début peut vivre avec ses personnages pendant 5 ou 7 années voire plus. C'est considérable : il y a peu de personnes, dans la réalité, que l'on accompagne aussi longtemps. Que des femmes aient ainsi une présence durable dans la vie des spectateurs hommes et femmes est essentiel à la transformation de la représentation du genre dans la société. Les séries féministes ont été les premières à afficher l'intersectionnalité, même si on a reproché à *Sex and The City* son casting de femmes blanches. L'étape suivante dans la représentativité des séries a été la présence des femmes racisées (Kerry Washington star de *Scandal*), et des femmes plus âgées : Pam Grier dans *the L-Word*, Meryl Streep rejoignant le groupe de *Big Little Lies*.

Les amateurs de la sitcom *How I Met Your Mother* se souviennent d'un épisode culte de la saison 2 où un des personnages principaux, Barney Stinson (Neil Patrick Harris), veut donner un coup de main à son ami Marshall, terrorisé par sa professeure de droit constitutionnel. Intrigué, Barney va observer la Professeure (Jane Seymour) et détecte la cougar, espèce dont il détaille les traits fondamentaux pour l'éducation du spectateur : quarante-cinquantaine, crinière stylée, décolleté profond, griffes rouge vif, attirée par les hommes jeunes : apparemment une proie facile pour Barney... qui se retrouve pris au piège d'une relation sexuelle épuisante où il sera loin d'être à la hauteur : la professeure note sa performance C-, et refuse de prolonger son éducation. Ce retournement signale bien la nouvelle emprise des « vieilles » sur les écrans ; probablement la dernière étape à franchir dans la lutte contre le patriarcat.

Les héroïnes des séries télé ne sont plus très jeunes ni même très mignonnes, elles ont d'abord pour caractéristiques l'intelligence, l'ambition, l'obsession professionnelle, le désir de perfection personnelle. Elles conduisent leur

vie sans attendre le prince charmant. Elles ont leur propre agenda et pas de temps à perdre. On est loin de l'héroïne de série jeune-jolie-sympa-blanche-hétéro comme Rachel (Jennifer Aniston) dans *Friends*, ou même Carrie dans *Sex and the City*... personnalités attachantes et fortes mais dont l'attente de la rencontre idéale structure l'arc de la narration. *Downton Abbey*, *House of Cards*, et *Game of Thrones*... nous présentent des « vieilles » à la fois admirables et méchantes qui concurrencent les jeunes filles, à la différence de la vision patriarcale qui peuple le cinéma d'hommes mûrs et de femmes juvéniles.

Certes les fans de *Friends* ont pris trente ans et on pourrait dire que les séries suivent leur public. Mais pas seulement. Tout comme les classiques hollywoodiens des décennies 1930-1940 ont donné une voix et une place aux femmes grâce à une génération d'actrices remarquables, de Katharine Hepburn à Barbara Stanwyck, les séries du XXI^e siècle créent de nouveaux modèles et, par leur diffusion massive, forment l'intelligence collective et ébranlent les représentations hiérarchisées. Après *les Soprano* qui ont mis les mafieux à l'honneur et complexifié la morale, au tour des femmes d'acquiescer la dignité de Méchante, nouveau stade d'émancipation et moyen radical de sortir des rôles maternels et sexuels que leur réservait le cinéma. L'arrivée dans des rôles de premier plan des vieilles, sans but de procréation ni de mariage et pourtant résolument orientées vers un avenir est une étape dans la subversion du patriarcat dans les productions culturelles.

« La femme est le nègre du monde »

Pour comprendre la puissance pédagogique des séries en matière d'intersectionnalité on peut s'intéresser aux personnages de femmes

dans la belle série *American Crime* (ABC, John Ridley, 2015-2017) qui cumulent pauvreté, absence d'éducation, et oppression raciale et parfois religieuse... La série garde le même casting sur les trois saisons, avec des variations radicales des positions sociales et des profils des personnages d'une saison à l'autre. Il ne s'agit pas d'alterner des points de vue : c'est la construction des personnages dans de nouveaux contextes qui crée la compréhension et l'ébranlement, et révèle mieux que toute analyse le poids inéluctable et la violence de la discrimination. C'est un outil, qui fait voir des formes extrêmes, mais ordinaires de discrimination et de vulnérabilité ; et tout particulièrement celles subies par les femmes noires aux Etats-Unis. *American Crime* mais aussi *Orange is the New Black* et tout un ensemble de séries mettant en scène de jeunes blacks (*Insecure*, *Blackish*...) permettent au public de comprendre que l'intersectionnalité ne renvoie pas seulement à un système complexe d'oppressions multiples (relevant de la race, de la classe, du genre...) cumulées. Il renvoie au cœur d'une société à la fois injuste, patriarcale et raciste, indissolublement. Le slogan du *Black Feminism* dans les années 1980 était « Toutes les femmes sont blanches, tous les Noirs sont hommes, mais nous sommes quelques-unes à être courageuses⁴ ». Il dénonçait la double exclusion des femmes noires d'un féminisme blanc et bourgeois et d'un nationalisme noir sexiste. Les femmes noires sont désormais en première ligne dans les nouveaux combats contre un trumpisme qui cumule, lui aussi toutes les haines (de classe, sexiste, raciste, âgiste).

⁴ Dorlin, E. (ed.) *Black feminism: Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, L'Harmattan, 2008.

Dans la série *Better Things* (Pamela Adlon, 2016-2019) l'héroïne, Sam Fox, une actrice de Los Angeles, court les castings et multiplie les petits rôles miteux tout en élevant seule ses trois filles. *Better Things* présente en première personne le quotidien d'une femme cinquantenaire totalement sans illusions sur le sexisme de sa société. Un épisode particulièrement marquant de la première saison est intitulé "Woman Is the Something of the Something" allusion au titre d'une chanson de 1972 de John Lennon et Yoko Ono : « Woman is the nigger of the world ». L'agente et amie de Sam, Tressa, lui cache soigneusement la possibilité qui s'ouvre à elle d'un premier rôle dans une nouvelle série branchée. Les deux créateurs jeunes et mâles de la série, Danny and Zach, ont eux-même l'idée excitante de donner le rôle à Sam. Mais ils laissent une autre femme, leur collègue Jen, s'appuyer toute la négociation avec les responsables de la chaîne (alors qu'elle-même est sceptique sur les chances de Sam). Suite à une longue négociation comme prévu par Tressa et Jen, on leur propose une actrice plus « fraîche », Rachel McAdams, pour le rôle. L'épisode se conclut à un meeting auquel Sam accompagne sa cadette, Frankie. Sur fond des paroles d'une oratrice : "Nous ne sommes pas misandres mais il faut en finir avec le patriarcat", Frankie cite : « Woman is the nigger of the world » et Sam dit que l'expression ne colle pas, mais que les femmes sont « le quelque chose de quelque chose », traduisant ainsi une nouvelle forme incertaine d'analyse du patriarcat.

Matriarcat

Un moment particulièrement instructif de *Star Wars VIII: les Derniers Jedi* est celui où le pilote d'élite Poe Dameron (Oscar Isaac) s'excite – et les spectateur·trice·s avec lui – à l'idée de prendre la tête du combat de la résistance

au Premier Ordre. Attention, *spoiler*. Tout le commandement a été perdu lors de la dernière attaque contre le vaisseau des rebelles, la générale Leia Organa (Carrie Fisher) est dans le coma... Las, c'est la vice-amirale Holdo, sœur d'armes de Leia et cheffe des forces navales de la Résistance, qui la remplace. Poe découvre une femme mûre, dégingandée, cheveux teints lavande, robe mauve qui colle étrangement, et se demande s'il ne serait pas mieux à sa place – d'autant que Holdo, assez abrupte, accueille avec le plus grand mépris les conseils qu'il lui prodigue.

Le doute persiste jusqu'au moment où le film s'amuse de révéler au public que oui cette vieille peau est une héroïne de la résistance et meilleure stratégie que Poe. Comme si le personnage de Holdo était créé pour donner cette leçon au spectateur et l'éduquer à un nouvel univers. C'est Laura Dern, star mythique découverte chez David Lynch dès 1986, qui incarne Holdo, et cette figure éphémère de *Star Wars* est de celles qui nous marquent, comme son apparition en 2002 dans *The West Wing* (l'épisode de la rencontre entre Toby Ziegler et la poétesse et activiste Tabitha Fortis), ou en 2018 dans *Big Little Lies* et *Twin Peaks 3* ou en 2019 dans *Marriage Story*. Elle résume la capacité des séries de valoriser tous les âges de la vie des femmes en suivant leurs transformations au fil des ans, en se donnant le plaisir de les voir vieillir, comme on le fait pour Henry Fonda, Marlon Brando ou Harrison Ford.

La plus forte leçon de ces œuvres qui mettent en avant les femmes dans la diversité des phases de la vie est l'importance de la solidarité de genre – qui a tant manqué lors de la présidentielle américaine de 2016. Mais c'est aussi l'amitié entre femmes (déjà au cœur de *Sex and the City*) qui émerge comme sujet

moral central dans *Big Little Lies*; comme dans la série de Zabou Breitman, *Paris, etc.* – qui rattrape le retard français en séries groupales féminines et qui a suscité, pour cela même, les ricanements sexistes des critiques locaux; comme dans *Fleabag* ou *Killing Eve*, plus ambigu... *Big Little Lies* met en valeur dans ses deux saisons un groupe de femmes différentes mais toutes unies *in fine* pour aider deux d'entre elles à se venger d'un mari criminel. Avant même la vague #MeToo, *Big Little Lies* proposait aux femmes de *se défendre* toutes ensemble contre l'ennemi – y compris en le balançant dans l'escalier.

Faisons l'hypothèse que les séries modernes sont nées avec le passage, dans les années 1980 et 90, du héros unique à des duos: *Amicalement vôtre*, *Starsky et Hutch*, *2 flics à Miami*, *NYPD Blue*. Aujourd'hui ce sont les couples de femmes qui dominent. Elizabeth Moss (June) et Yvonne Strahovski (Serena) dans *The Handmaid's Tale*, série littéralement portée par leur relation: Rachel Brosnahan et Alex Borstein dans la féministe et merveilleuse *Mrs. Maisel* qui décrit la lutte d'une jeune femme pour devenir *stand up comedian*; Sandra Oh (Eve) et Judie Comer (Villanelle) extraordinaires dans *Killing Eve*.

L'amitié virile a longtemps été le moteur de l'esthétique et de l'éthique cinématographiques – avec les genres privilégiés qu'ont été le film de guerre, le western, la bio historique, le polar. Une première conquête aura été l'amitié entre hommes et femmes, née sur le terrain de comédies hollywoodiennes classiques à la Cavell, et romantiques, comme *Quand Harry rencontre Sally* – même si elles n'excluaient pas l'amour: une seconde conquête, propre au XXI^e siècle, est bien la mise à l'honneur de l'amitié entre femmes dans le cadre du «petit écran», lieu de grandes transformations.