



Genre en séries

Cinéma, télévision, médias

14 | 2023

Images de sport : le jeu du genre

Anaïs Le Fèvre-Berthelot, *Speak up! Des coulisses à l'écran, voix de femmes et séries américaines à l'orée du XXI^e siècle*

Presses Sorbonne Nouvelle, 2020, 310 pages

Hélène Breda



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ges/3791>

DOI : [10.4000/ges.3791](https://doi.org/10.4000/ges.3791)

ISSN : 2431-6563

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Référence électronique

Hélène Breda, « Anaïs Le Fèvre-Berthelot, *Speak up! Des coulisses à l'écran, voix de femmes et séries américaines à l'orée du XXI^e siècle* », *Genre en séries* [En ligne], 14 | 2023, mis en ligne le 16 mai 2023, consulté le 07 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ges/3791> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ges.3791>

Ce document a été généré automatiquement le 7 juin 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Anaïs Le Fèvre-Berthelot, *Speak up! Des coulisses à l'écran, voix de femmes et séries américaines à l'orée du XXI^e siècle*

Presses Sorbonne Nouvelle, 2020, 310 pages

Hélène Breda

RÉFÉRENCE

Anaïs Le Fèvre-Berthelot, *Speak up! Des coulisses à l'écran, voix de femmes et séries américaines à l'orée du XXI^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2020, 310 pages

- 1 Tiré de sa thèse de doctorat en Études Anglophones soutenue en 2015, l'ouvrage d'Anaïs Le Fèvre-Berthelot s'inscrit dans le sillage de travaux pluridisciplinaires consacrés aux séries télévisées, qui ont émergé dans le champ académique hexagonal durant les années 2000 et ont pris un essor remarquable depuis le tournant des années 2010. L'originalité de cet opus réside dans le « pas de côté » qu'il effectue par rapport à la grande majorité des études filmiques et audiovisuelles qui donnent la priorité aux analyses formelles et sémiotiques de l'*image*, à laquelle le son est subordonné lorsqu'il est pris en compte. L'autrice, dont le parti est de renverser cette hiérarchie, place au cœur de son approche le procédé technique et narratif qu'est la voix *off* dans un corpus de quatre œuvres sérielles : *Ally McBeal* (Fox, 1997-2002), *Sex and the City* (HBO, 1998-2004), *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012) et *Gossip Girl* (CW, 2007-2012). En choisissant plus précisément de circonscrire ses travaux à des voix féminines, Le Fèvre-Berthelot ancre sa démarche dans l'héritage des *gender studies*. Elle apporte ainsi à ses analyses une dimension socio-politique indispensable fondée sur l'idée que « lorsqu'un média de masse comme la télévision fait entendre des voix, c'est également un discours idéologique qui est transmis » (p. 11).

- 2 La notion de « voix » est ici entendue dans une pluralité d'acceptions qui rend l'étude multidimensionnelle. Il faut en effet l'envisager conjointement comme matière, comme discours et comme pouvoir de ces discours, à la manière du terme anglais « *voice* » qui peut désigner des revendications politiques (exprimées par des minorités notamment). Cette polysémie permet à l'autrice de considérer les voix féminines comme un « fil d'Ariane » et d'articuler trois niveaux d'analyse complémentaires : celui des conditions de production des séries au sein de l'industrie télévisuelle états-unienne, celui des contenus en eux-mêmes et celui de la réception. La gageure d'une étude holistique des quatre œuvres choisies est tenue par Le Fèvre-Berthelot, qui signe un essai convaincant, structuré en trois parties équilibrées contenant chacune trois chapitres.
- 3 L'introduction, dense et bien menée, permet de poser les enjeux foisonnants du travail de l'autrice. Elle y déploie une indispensable mise en perspective historique des relations entre (voix de) femmes et productions audiovisuelles aux États-Unis, que ce soit en coulisses ou du point de vue des représentations. Ces évolutions depuis la deuxième moitié du xx^e siècle sont à mettre en lien avec les différentes périodes de luttes sociales pour les droits des femmes : ce que l'on considère traditionnellement comme la seconde et la troisième « vagues » du féminisme, mais également les phases de reflux et l'idéologie postféministe. De fait, dans les années 1970, la « deuxième vague » a amorcé « des transformations économiques et sociales concernant la place des femmes », dont les luttes se sont articulées à l'idée que « le personnel est politique ». Ces évolutions tendant vers une certaine émancipation (par le travail notamment) ont trouvé un écho dans la manière dont ont été représentés les personnages féminins dans les séries télévisées (*The Mary Tyler Moore Show* en constitue un bon exemple). Les héroïnes des années 1990/2000 récoltent pour leur part les fruits des combats de la génération précédente, qu'elles traduisent en un postféminisme libéral et individualiste. Dans les fictions télévisuelles de cette période, les mobilisations collectives sont délaissées au profit de la mise en scène de « femmes blanches et privilégiées dont la quête d'émancipation ne remet pas en cause les structures de la société patriarcale et capitaliste ». Anaïs Le Fèvre-Berthelot affirme ici sa propre inscription de chercheuse dans une tradition d'épistémologies féministes, et porte un regard critique sur les limites des représentations féminines au sein de son corpus.
- 4 La première partie de l'ouvrage est consacrée aux dispositifs et aux stéréotypes qui façonnent les voix des femmes dans les médias états-uniens, au sein de structures tout à la fois économiques, politiques et idéologiques.
- 5 Le chapitre 1 développe le panorama historique des médias audiovisuels états-uniens sous l'angle des rapports de genre : en abordant successivement la radio, le cinéma et la télévision, il met en lumière les manières dont les femmes ont été évincées sciemment de ces industries. L'approche par la voix est éclairante pour comprendre que l'exclusion des femmes des plateformes médiatiques a été justifiée dès le tournant des années 1920/30 à la radio, puis dans les années 1950 pour la télévision, par une supposée incompatibilité technique sur le plan sonore. Les voix féminines pâtissent de préjugés naturalisés qui les font percevoir comme moins agréables à l'oreille et moins puissantes que celles des hommes, idée fondatrice du mythe selon lequel elles seraient moins adaptées aux techniques d'enregistrement et de reproduction du son. Elles sont en outre associées dans les imaginaires à une plus grande émotivité qui connoterait un manque de sérieux et d'autorité. L'autrice met ici en exergue le fait que des arguments

à la fois essentialistes et pétris de différentialisme culturel ont permis d'asseoir, dès l'ère radiophonique, un refus idéologique de laisser les femmes accéder à la parole publique (ce qui explique qu'elles aient également été marginalisées dans les sphères de production). Lorsqu'elles sont représentées, elles sont cantonnées à des genres spécifiques considérés comme mineurs et peu légitimes : les *soap operas* radiophoniques puis télévisuels ainsi que les *women's films*, dont les « séries féminines » du corpus sont les héritières.

- 6 Le second chapitre se centre sur les rapports qu'entretiennent les évolutions des séries et les représentations des femmes sur les petits écrans états-uniens avec les transformations structurelles qu'a connues l'industrie télévisuelle à partir de la fin des années 1970. L'approche genrée offre un point d'entrée à une présentation détaillée des bouleversements économiques, légaux et technologiques qui ont entraîné le passage de l'ère des *networks* à celle de grands conglomérats médiatiques. En effet, la multiplication des réseaux a eu pour conséquence la fragmentation des publics, substituant à une logique de *broadcasting* celle de *narrowcasting*. Bien qu'elles représentent la moitié de la population, les femmes sont pensées comme une catégorie de niche, construites comme un public spécifique (contrairement au « spectateur par défaut masculin »). La stratégie des chaînes est d'élaborer des programmations qui leur sont destinées, dans la continuité de séries féminines préexistant depuis les *daytime soaps* des années 1950. Cela a une influence sur les formats et les thèmes des contenus ainsi produits, qui sont culturellement codés comme féminins. Les progrès sociaux en matière de droits des femmes, notamment sous l'impulsion de la seconde vague du féminisme dans les années 1970, ont une incidence sur les sujets traités et les personnages représentés comme sur la construction du segment démographique « femmes actives » vendu aux annonceurs. À cette époque, ce sont les femmes blanches issues des classes moyennes et supérieures qui sont les « téléspectatrices par défaut », au détriment des femmes noires, hispaniques, asiatiques, pauvres, etc., et les valeurs qui leur sont associées sont celles du féminisme libéral. Lors des périodes suivantes, l'ère *post-networks* des années 1990-2000 puis l'avènement des plateformes numériques, les niches au sein de la catégorie « téléspectatrices » vont progressivement se multiplier et le nombre de séries adressées aux femmes augmenter.
- 7 Le chapitre 3 revient sur la polysémie du terme « voix » (organe, prise de parole, de position et revendication) pour étudier les manières dont ces différents niveaux se manifestent dans les séries du corpus. Les voix participent de la construction et de la représentation du genre dans les récits médiatiques ; elles s'inscrivent dans des performances de genre au sens de Judith Butler¹. Dans une conception essentialiste, elles sont associées à certaines qualités, à des rôles sociaux et à des stéréotypes « féminins » : les voix maternelles calmes, rassurantes, porteuses d'émotions par exemple. Si certaines séries du corpus peuvent faire mine d'introduire un « trouble » dans la binarité de genre par le biais de la voix, aucune ne la subvertit réellement. Les quatre œuvres offrent en revanche une pluralité de voix féminines, mais leur diversité reste très relative. Les revendications dont elles sont porteuses sont toujours individuelles et incarnent un féminisme libéral qui ne remet jamais en cause les fondements de la société patriarcale.
- 8 La seconde partie examine le dispositif technique et narratif spécifique qu'est la voix *off*.

- 9 Le chapitre 4 remet sur le métier la question de la binarité de genre, cette fois-ci pour montrer comment les industries audiovisuelles ont eu recours à ce même procédé de manière différentielle pour les voix masculines et féminines. Les voix *off* masculines, associées à l'objectivité et au savoir, ont une portée générale et détiennent une position d'autorité. *A contrario* les voix *off* de femmes, moins fréquentes, sont l'expression de subjectivités et emploient souvent la première personne dans un registre intime. Le Fèvre-Berthelot note cependant qu'à la fin des années 2000, ce principe connaît des évolutions qui vont de pair avec le gain de complexité des séries télévisées. Dans les séries de son corpus, les voix *off* féminines délimitent un cadre narratif ; elles peuvent traduire une omniscience de la narratrice (dans *Desperate Housewives* notamment) ou faire entendre la voix intérieure d'un personnage comme Ally McBeal, sans qu'il n'y ait d'adéquation automatique avec ses actions ou ses prises de parole à haute voix. La série *Gossip Girl* joue pour sa part sur l'ambiguïté de la voix de la blogueuse éponyme, qui se révèle finalement être un homme dans l'ultime épisode.
- 10 Le cinquième chapitre creuse la notion d'intimité associée à la voix *off* féminine, qui constitue une « interface entre l'intime et le public » (p. 124). Les narratrices du corpus contribuent à une « publicisation de l'intime » (Froidevaux-Metterie, 2015), c'est-à-dire un brouillage des frontières entre privé et public, entre intériorité et extériorité. Leurs caractéristiques acoustiques, qui les distinguent des voix *in*, instaurent une proximité avec les téléspectateur·ices, comme si elles leur parlaient à l'oreille. Leur focalisation interne permet en outre une identification du public envers ces narratrices, porteuse d'une dimension introspective. L'empathie ainsi créée nourrit une forme de complicité associée à la féminité, notamment lorsque les commentaires revêtent une portée généralisante ; la connivence entre les personnages et les spectateur·ices tient de la relation entre confident·es.
- 11 Dans le chapitre 6, c'est la question du pouvoir qui est saisie au prisme de la voix. La voix *off* apparaît en effet comme un « dispositif de médiation d'un savoir [...] concernant les normes sociales » (p. 143). Au fil des épisodes, les voix des narratrices énoncent et réitèrent des normes genrées. Le dispositif de cadrage qu'elles mettent en place tend, d'un point de vue thématique et moral, à limiter les récits à des considérations traditionnellement associées à la féminité. Les voix *off* donnent le ton de la série et peuvent faire preuve d'une certaine distance pour adopter une démarche réflexive ; dans le même temps, elles contribuent à un investissement fort des publics dans la fiction. Elles créent en cela ce que Divina Frau-Meigs (2011) nomme des « récits engageants ». Les séries du corpus soulèvent des questions qui ne sont pas univoques ; les protagonistes proposent une palette d'émotions et de réactions pour y faire face. En accompagnant les processus de prise de décision dans leurs dilemmes, les voix des narratrices (ré-)affirment les cadres normatifs et les systèmes de valeurs dans lesquels leurs problèmes peuvent exister. Si l'aménagement d'une marge de négociation du sens est possible, les lectures « à rebours » restent limitées pour les récepteur·ices.
- 12 La troisième partie de *Speak up!* décentre le regard porté sur le corpus pour passer d'analyses de contenus à des questions de production et de réception.
- 13 Le chapitre 7 revient sur les conditions dans lesquelles chacune des séries choisies a pu être imaginée et développée au tournant des années 1990/2000, en montrant comment ces œuvres ont toutes contribué à la construction de l'identité et de l'image de marque de leurs réseaux de diffusion respectifs. Il est fondamental ici de comprendre l'important rôle joué à la fois par les mutations de l'industrie télévisuelle états-unienne

et par les progrès sociaux en matière de droits des femmes lors des décennies précédentes (notamment dans la sphère professionnelle), deux axes à la confluence desquels ces séries « féminines » dotées de voix *off* structurantes ont pu voir le jour. *Ally McBeal* a ainsi été pensée par la Fox comme une série de contre-programmation visant un public de femmes sur une chaîne plutôt regardée jusqu'alors par des hommes, dans le but de faire concurrence aux grands *networks* historiques. *Sex and the City* est l'un des programmes sur lesquels la chaîne câblée HBO a misé pour définir son identité originale et élitiste au début des années 2000, dans une logique de distinction à destination de publics exigeants peu adeptes du petit écran (« *It's not TV, it's HBO* »). *Desperate Housewives* a été, avec *Lost* et *Grey's Anatomy*, l'une des séries qui a permis à ABC de renouer avec le succès en 2004. Bien qu'elle ait été stratégiquement conçue pour un public féminin, comme en atteste sa reprise des codes du *soap opera*, elle a également été très suivie par un segment démographique masculin. Quant à *Gossip Girl*, plus spécifiquement adressée à des téléspectatrices adolescentes, elle a contribué à redéfinir l'identité de la CW qui a continué ensuite à miser sur des programmations de niche (*narrowcasting*).

- 14 Le huitième chapitre se tourne du côté des équipes créatives en coulisses des séries du corpus. Il met en lumière un constat paradoxal : les voix féminines précédemment analysées ont été majoritairement écrites par des hommes. De fait, les équipes de scénaristes dans l'industrie télévisuelle états-unienne sont loin d'être paritaires, y compris pour ce que l'on a nommé des « séries féminines », à destination de et mettant en scène des femmes. En s'appuyant sur de nombreux graphiques et sur des données statistiques ainsi que sur des témoignages, ce chapitre examine la constitution des *writer's rooms* des quatre œuvres du corpus, dont trois ont été créées par un homme (*Gossip Girl*, co-créée par Stephanie Savage, fait figure d'exception). Les logiques de recrutement par cooptation contribuent à expliquer le maintien d'un plafond de verre. Si des évolutions notables ont lieu au fil des saisons, avec la promotion de certaines scénaristes femmes, les hommes restent majoritaires et détiennent le plus souvent les postes décisionnaires. Anaïs Lefèvre-Berthelot constate en outre que lorsque des femmes se hissent à des positions de pouvoir, elles rejettent l'idée d'un différentialisme de genre (quand bien même celui-ci serait construit socialement et non essentialisé). Si la question des points de vue situés est pertinente pour analyser l'investissement des scénaristes dans les séries qu'ils et elles écrivent, elle semble ainsi peu prise en compte dans les équipes concernées.
- 15 Le neuvième et ultime chapitre aborde la question des réceptions des séries du corpus et l'élaboration de stratégies transmédiatiques dont elles ont fait l'objet. C'est à nouveau le fil conducteur de la voix qui est mobilisé à cet effet. Celle de la chanteuse Vonda Shepard traverse les épisodes d'*Ally McBeal*, au point que les titres qu'elle interprète ont été rassemblés et vendus sur CD en tant que bande originale ; ils jouent un rôle non négligeable dans l'attachement affectif que les *fans* éprouvent pour la série. La parole de Carrie Bradshaw, qui donne à *Sex and the City* une dimension auteuriste, se déploie selon une logique de franchise dans des romans (parfois antérieurs) et dans une série *spin off*, *The Carrie Diaries*. *Desperate Housewives* a pour sa part fait l'objet d'une adaptation en jeu vidéo pour laquelle l'actrice Brenda Strong, qui (dés)incarne la narratrice Mary Alice Young, a prêté sa voix. Enfin, *Gossip Girl* est la série la plus transmédiatique du corpus. Elle a mis à profit le développement des NTIC et en

particulier des réseaux sociaux pour déployer la parole de la blogueuse sur la Toile, dans une stratégie plus poussée que les opus précédents.

- 16 *Speak up!* tient ainsi son pari d'analyser de manière globale et sous l'angle du genre quatre séries « féminines » diffusées au tournant des années 1990/2000, dont le point commun est d'avoir recours à des voix *off* de femmes. Ce parti-pris théorique est efficace pour apporter un renouveau aux analyses des représentations genrées et des constructions identitaires à l'écran. Il permet notamment de contourner la notion limitante de *male gaze* pour mettre en exergue d'autres moyens qu'ont les figures féminines de s'exprimer, d'avoir une agentivité et de détenir un pouvoir, voire une autorité. En liant les analyses de contenus à des questions de production et de réception, l'ouvrage d'Anaïs Berthelot rappelle en outre à quel point les récits médiatiques, même lorsqu'ils sont fictionnels, sont résolument ancrés dans un contexte social et politique qui les irrigue et sur lequel ils peuvent avoir des effets en retour. L'une des pistes de prolongement de ses travaux serait de développer l'approche intersectionnelle amorcée dans l'ouvrage, en employant les outils et le cadre théorique qu'elle propose pour creuser des questions de race, de classe sociale et d'identités sexuelles minorisées dans la société. De ce point de vue, l'élargissement du corpus à des œuvres plus récentes² et supposément plus « diverses » permettrait de décentrer le regard porté ici, comme l'observe l'autrice elle-même, sur des figures de femmes blanches et privilégiées.
-

NOTES

1. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York et Londres : Routledge, 1990.

2. Ou tout simplement à la plus grande longévité. Nous pensons ici à *Grey's Anatomy*, créée en 2004 comme *Desperate Housewives* et toujours diffusée en 2021, dans laquelle la voix centrale de Meredith Grey a progressivement fait place à des discours *off* polyphoniques de personnages féminins et masculins dont certains sont racisés.