Sextant

Revue de recherche interdisciplinaire sur le genre et la sexualité

36 | 2019

No children, no cry

How to get away with gender : l'héroïne sans enfant pour bousculer l'approche binaire du personnage de série TV mainstream

Barbara Dupont

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/sextant/395>

DOI : 10.4000/sextant.395

ISSN : 2795-8736

Éditeur

Éditions de l'Université de Bruxelles

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2019

Pagination : 135-171

ISBN : 978-2-8004-1705-9

ISSN : 1370-267X

Référence électronique

Barbara Dupont, « *How to get away with gender : l'héroïne sans enfant pour bousculer l'approche binaire du personnage de série TV mainstream* », *Sextant* [En ligne], 36 | 2019, mis en ligne le 01 novembre 2021, consulté le 08 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/sextant/395> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/sextant.395>

La revue *Sextant* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

How to get away with gender : l'héroïne sans enfant pour bousculer l'approche binaire du personnage de série TV mainstream

Barbara DUPONT

Résumé :

*En écho à la réalité sociale dans laquelle ils s'inscrivent, les personnages sériels et leur cadre narratif se complexifient, notamment en termes de représentations genrées. Pourtant, les outils méthodologiques à disposition en études médiatiques et en sciences de l'information et de la communication (SIC) ne permettent pas toujours de capturer les nouvelles intrications du masculin et du féminin. L'héroïne non-mère est mobilisée dans cette recherche comme une figure particulière, intrinsèquement porteuse d'une subversion des normes de genre et donc apte à révéler ces limites. À travers la caractérisation implicite et explicite du personnage d'Annalise Keating, héroïne de la série américaine *How to get away with murder* et activement construite comme non-mère par le récit, l'analyse visera à cartographier les déplacements du personnage sur l'axe normatif masculin-féminin, mais aussi hors de celui-ci, dans un « en-dehors » difficilement identifiable par les outils actuels.*

Abstract:

*Echoing the social reality that they draw from, TV series characters and narrative frames become more complex, including in regard to the representations of gender. However, the methodological tools available in media studies and in communication studies do not always allow to understand the new interweavings of masculinity and femininity. To shed light on those limits, the childless heroine is used in this research as a special case, inherently subversive in terms of gender norms, therefore particularly able to reveal the blind spots of our tools. Based on the explicit and implicit characterisation of Annalise Keating, the main character of the US series *How to get away with murder*, actively shaped as a childless woman by the series' narrative, the analysis seeks to map the heroine's movements within the masculine-feminine binary, but also out of it, in an « outsideness » that our current tools struggle to grasp.*

Répondant à un public de plus en plus exigeant et à une réalité sociale qui se complexifie elle aussi, les personnages sériels et leur cadre narratif sont de plus en plus travaillés, élaborés et nuancés, notamment en termes de représentations genrées¹. Pourtant, les outils à disposition en études médiatiques et en sciences de l'information et de la communication (SIC) ne permettent pas toujours de capturer les nouvelles intrications du masculin et du féminin. À travers cet article, ce sont les limites des outils actuels que je souhaite pointer, en tournant l'éclairage vers les espaces qu'ils ne permettent pas d'investir. L'héroïne non-mère est mobilisée dans cette recherche comme une figure particulière, intrinsèquement porteuse d'une subversion des normes du genre comme je l'expliquerai, et donc particulièrement apte à révéler ces limites, et à éclairer les angles morts des outils actuels.

Si les études académiques émanant de différentes disciplines traitant de la figure fictionnelle de l'héroïne sans enfant comme sujet principal existent², sans toutefois être abondantes, celles traitant spécifiquement du thème dans les séries TV sont rares³. Par ailleurs, aucune étude francophone n'a été trouvée sur le sujet dans le cadre de cette recherche. L'étude des protagonistes non-mères au sein des séries télévisées représente pourtant un enjeu de taille, car la fiction sérieuse demeure un locus incontournable des discours tant descriptifs que prescriptifs qui « fabriquent la norme »⁴ sur le genre, en opérant « un véritable travail de mise en lisibilité de la réalité sociale »⁵.

À travers le personnage d'Annalise Keating, héroïne de la série américaine *How to get away with murder* et activement construite comme non-mère par le récit, l'analyse visera à montrer la double subversion que permet la caractérisation du personnage : d'une part, elle se déplace sur l'axe normatif allant du féminin au masculin.

¹ J.-P. ESQUENAZI et S. BOISVERT, « Des séries de mouvements aux images du temps dans les séries, ou l'art d'analyser les fictions audiovisuelles », *Communiquer*, 23, 2018 ; M. BOUTET, « La féminisation de la figure héroïque dans la saison 7 de *24 heures chrono* », *TV/Séries*, 9, 2016 ; Ch.-A. COURCOUX, « À l'Ouest, quelque chose de nouveau ? Féminité et sexualité dans les séries américaines contemporaines », *Genre en séries*, 2, 2015, p. 73-97.

² Voir notamment, au cinéma : A. M. SMITH, « Monstrously barren: The horror of the childless mother in Peruvian thriller *El vientre* », *Mise-en-scène*, 2/2, 2017, p. 5-18 ; en littérature : S. VANDEGRIFT ELDRIDGE, « Confessions of a childless woman: Fictional autobiography around 1800 », *Goethe yearbook XXI*, 2014, p. 79-102 ; E. LIGGINS, *Odd women? Spinsters, lesbians and widows in British women's fiction, 1850s-1930s*, Manchester, Manchester UP, 2016 ; E. HANSEN, *Mother without child: Contemporary fiction and the crisis of motherhood*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1997 ; dans différents discours médiatiques américains : J. MOORE et P. GEIST-MARTIN, « Mediated representations of Voluntary Childlessness », in D. CASTANEDA (ed.), *The essential handbook on women's sexuality*, Santa Barbara, Praeger, 2013, p. 233-252.

³ Voir B. D. KAKLAMANIDOU, « The voluntarily childless heroine: A postfeminist television oddity », *Television & New Media*, 2018, p. 1-19 ; à certains égards A. Horbury, *Post-feminist impasses in popular heroine television*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2015.

⁴ M. COULOMB-GULLY, « Féminin/masculin : question(s) pour les SIC. Réflexions théoriques et méthodologiques », *Questions de communication*, 17, 2010, p. 12.

⁵ S. CHALVON-DEMERSAY, « Le deuxième souffle des adaptations », *L'Homme*, 2005, p. 851-852.

Bien qu'effectués par de nombreuses héroïnes sérielles actuelles, ces déplacements encouragent un élargissement des définitions utilisées pour reconnaître le féminin et le masculin. D'autre part, et c'est l'originalité de ce personnage, elle évolue par moments hors de cette polarité, dans un « ni l'un ni l'autre », un « en-dehors » difficilement identifiable par les outils actuels, davantage construits pour reconnaître le masculin et le féminin dans leur dimension dichotomique. Dans une démarche inductive, il s'agira ensuite de faire remonter ces déplacements et résistances à la binarité vers la réflexion en cours, en études médiatiques et en SIC, sur le remaniement des grilles d'analyse utilisées pour approcher les représentations de genre dans les séries TV *mainstream*. Ces grilles d'analyse dont je participe ici à constater l'usure, consistent à classifier les caractéristiques des personnages en fonction des stéréotypes liés au masculin et au féminin, à l'expression dominante, hégémonique de ces deux catégories. Sarah Sepulchre insiste sur l'intérêt qu'a longtemps présenté une telle approche pour l'analyse de séries TV – elle permet par exemple d'appréhender de larges corpus, ou de constater l'évolution des stéréotypes de genre dans le temps – mais aussi sur la concomitante difficulté de se départir d'un cadre marqué par une binarité pourtant dépassée depuis longtemps par les études de genre⁶.

Séries *mainstream* et dissidence de genre

C'est bien en sa qualité de production *mainstream* que *How to get away with murder* m'intéresse particulièrement dans le présent article, car cette caractéristique demande une approche méthodologique spécifique. Avant d'étayer cette affirmation, il convient d'explicitier la nature du *mainstream* dont les lignes ont immanquablement bougé ces dernières années : les nouvelles plateformes, dont plusieurs ne divulguent pas leurs scores d'audience, la complexification de ces mêmes scores due aux possibilités nouvelles de visionnage, la multiplication et diversification des canaux diffusant et produisant des séries TV ou encore la concomitante fragmentation des publics, sont autant de facteurs qui rendent le *mainstream* moins saisissable qu'auparavant. Deux indicateurs ont été sélectionnés pour affirmer le caractère *mainstream* de *How to get away with murder*. D'abord, sa popularité : issue de la maison de production de Shonda Rhimes, créatrice-productrice largement discutée dans la presse⁷ autant que dans le monde académique⁸, *How to get away with murder* est propulsée sur

⁶ S. SEPULCHRE, « La fluidité des identités genrées : comment améliorer les outils d'analyse des séries télévisées ? », *Identités et rapports de genre dans les télévisions de la francophonie*, Congrès de l'ACFAS, Montréal, 09-11 mai 2016.

⁷ J. KOBLIN, « Shonda Rhimes describes her grand Netflix ambitions », *The New York Times*, 20 juillet 2018 ; R. RORKE, « What TV needs now is the next Shonda Rhimes », *New York Post*, 27 février 2019, qui la désigne comme « la voix féminine la plus populaire des networks ».

⁸ C. WILSON-BROWN, et S. SZCZUR, « Working in ShondaLand : representations of African-American women in leadership », in C. ELLIOTT et al. (eds.), *Gender, media and organization: Challenging (mis)representations of women leaders and managers*, Charlotte, Information Age Publishing, 2016, p. 225-242 ; C. R. MURRAY, « Thank God It's Thursday: The power of Shondaland, gender, and leadership », in C. R. MURRAY (ed.), *Leadership through the lens: Interrogating production, presentation, and power*, Lanham, Lexington Books, 2018, p. 25-30.

une tribune regardée par des millions de spectateur·rice·s. Ensuite, les conditions de production de la série forment un indicateur pertinent de sa nature *mainstream*, tant celles-ci colorent le discours de la fiction⁹.

Lorsqu'elle est issue d'une chaîne dite *network* (ABC dans ce cas), la série est en effet soumise à un modèle de production largement basé sur la publicité, et à des normes fédérales restrictives quant à ce qui peut y être dit et montré¹⁰. De ce fait, son discours se doit d'être suffisamment audacieux pour attirer le public, mais suffisamment consensuel pour répondre aux obligations que lui impose son cadre. Dès lors, ce contexte institutionnel impose *de facto* aux séries TV issues des *networks* de ne pas aller « aussi loin dans la transgression morale »¹¹ que les séries de niche, diffusées notamment sur des chaînes payantes. Ainsi, ce qui distingue essentiellement la fiction de niche et la fiction *mainstream* des *networks*, est « le principe autonome de la production restreinte, et le principe hétéronome de la production à grande échelle »¹².

Contrairement aux séries de niche, que leur autonomie rend plus promptes à proposer des personnages transgressant activement et explicitement les normes, y compris celles émanant de la conception binaire du genre¹³, les séries *mainstream* sont donc prises dans un cadre dominant, qui les encourage à formuler les éventuelles déstabilisations des modèles dominants sous forme de « traces », de « résistances locales »¹⁴, logées dans les interstices d'un discours hégémonique, qu'elles participent d'ailleurs parfois à maintenir¹⁵. Ainsi, articulant des discours forcément hégémoniques, mais également dissidents, ces textes culturels *mainstream* ne peuvent

⁹ A. LOTZ, « If it's not TV, what is it? The case of U.S. subscription television », in S. BANET-WEISER, C. CHRIS et A. FREITAS (eds.), *Cable visions: television beyond broadcasting*, New York et Londres, New York University Press, 2007, p. 100.

¹⁰ S. BARTHES, « Production et programmation des séries télévisées », in S. SEPULCHRE (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 49-50.

¹¹ M. BOUTET, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *Revue de recherche en civilisation américaine*, 2, 2010, para. 50.

¹² K. AKASS et J. McCABE, « HBO and the aristocracy of contemporary TV culture: affiliations and legitimatising television culture, post-2007 », *Mise au point*, 10, 2018, para. 10 (traduction de l'auteure).

¹³ S. SEPULCHRE, « Représentations genrées et personnages des séries télévisées : Impasse et renaissance du héros sériel » [conférence], *Atelier Genre(s) et Sexualité(s)*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 2017 ; B. DUPONT, « Les corps emprisonnés d'*Orange is the New Black* comme lieux privilégiés de débinarisation du genre » [working paper], *Unruly Bodies. Gender \ Norms \ Resistance*, Bruxelles, Sophia, 2015.

¹⁴ N. QUEMENER, « Au-delà des binarismes : l'analyse du genre dans les représentations médiatiques », *Les cahiers de la SFSIC*, 9, 2014, p. 45.

¹⁵ *Ibid.*, p. 49. Voir notamment D. MARSHALL, « Reading queer television: Some notes on method », *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, 38/1, 2016, p. 85-101, pour une discussion sur les représentations *mainstream* de la jeunesse LGBT et A. McROBBIE, « Post-Feminism and Popular Culture », *Feminist Media Studies*, 4/3, 2004, p. 255-264, qui tisse les liens entre les représentations *mainstream* de l'indépendance féminine (entre autres à travers l'exemple du personnage de Bridget Jones) et le *backlash* de Susan Faludi.

être appréhendés hors des rapports de pouvoir qui les sous-tendent¹⁶ : ils demandent donc un cadre théorique et méthodologique spécifique, capable d'identifier ces résistances locales aux dimensions normatives du genre, tout en les comprenant dans le contexte particulier du système dominant qui leur permet d'exister. C'est donc une tension entre articulation et perturbation des scripts dominants qui doit animer cette réflexion méthodologique, afin d'imaginer des outils capables d'approcher des textes issus de la culture de masse dans ce qu'elle « suppose de répressif mais aussi de marge de manœuvre [...] dont la dynamique est à la fois déterminée et ouverte »¹⁷. En d'autres mots, au cœur de ce débat (tout comme dans cet article), le genre gagne à être envisagé « comme une question ouverte portant sur la manière dont ces significations [du féminin et du masculin] sont établies »¹⁸, sans faire fi de la définition binaire qu'en donnent encore largement les séries *mainstream*. Or, comme l'observe Laetitia Biscarrat, les terrains en mesure d'expérimenter de nouvelles approches sont rarement investigués : les propositions concrètes de nouvelles démarches méthodologiques relatives aux séries TV s'articulent généralement autour de récits issus de la culture de niche¹⁹. C'est pourquoi la dimension *mainstream* de *How to get away with murder* fait de la série un corpus particulièrement riche pour la question épistémologique qui m'occupe, en plus de représenter un enjeu politique, celui « d'accorder la même attention aux productions culturelles populaires qu'à celles issues des marges »²⁰.

L'héroïne non-mère, intrinsèquement subversive

Avocate de haut-vol et professeure d'un cours de Droit dont le surnom donne son titre à la série, *How to get away with murder*, Annalise Keating est d'emblée inscrite dans la figure de l'héroïne non-mère, suggérant des raisons médicales quant à l'absence d'enfant au sein du couple :

My husband and I have been talking about having a baby for a long time, now. [...] It's put a lot a pressure on us and our marriage²¹ (S01, E01).

It makes me grateful for the miscarriages. [...] Imagine having a child like that (S01, E07).

Grâce à ces mots, prononcés par Annalise elle-même, sa non-maternité est directement et explicitement pointée : elle n'est pas une héroïne dont il se trouve qu'elle n'a pas d'enfant ; l'absence d'enfant fait, dès le premier épisode, partie intégrante des dialogues, et donc du personnage. Ainsi, l'une des rares héroïnes noires et bisexuelles de la télévision *prime-time* est également l'une des rares héroïnes non-mères à l'écran :

¹⁶ L. BISCARRAT, « Fiction, genre et pouvoir politique : L'État de Grace et la "République des mâles" », *Études de communication*, 48, 2017, p. 152.

¹⁷ M. COULOMB-GULLY, « Féminin/masculin : question(s) pour les SIC. Réflexions théoriques et méthodologiques », *loc. cit.*, para. 25.

¹⁸ J. SCOTT, « Le genre : une catégorie d'analyse toujours utile ? », *Diogène*, 1, 2009, p. 14.

¹⁹ L. BISCARRAT, « Fiction, genre et pouvoir politique : L'État de Grace et la "République des mâles" », *loc. cit.*, p. 152.

²⁰ *Ibid.*, p. 152.

²¹ Par souci de précision, les dialogues sont conservés dans la langue dans laquelle ils ont été écrits tout au long de l'article.

les représentations culturelles actuelles véhiculent en effet une forme de promotion de la maternité, laquelle opère, d'après Betty-Despoina Kaklamanidou²², comme un « thème dominant de la culture médiatique »²³ qui érige la maternité en norme et, dans le même mouvement, représente les femmes non-mères comme « anormales ou présentant des problèmes émotionnels »²⁴. En privilégiant une représentation de la non-maternité inhabituelle et problématique, le paysage sériel participe à la dimension normative de la maternité, intimement associée au féminin au plan social, culturel et même politique²⁵, et contribue ce faisant à « la naturalisation de la vocation féminine à la maternité » qui assimile au féminin une maternité naturelle, forcément souhaitée et souhaitable²⁶. Dès lors, contourner cette injonction à la maternité perturbe non seulement le rôle social perçu prioritairement comme celui des femmes, le rôle de mère, mais aussi le féminin lui-même. L'héroïne sans enfant brouille *de facto* la bi-catégorisation du genre, car elle s'inscrit d'emblée en faux contre l'un de ses pôles, le féminin normatif.

Le seul usage du terme « non-mère » dans cet article est d'ailleurs problématique autant qu'il est révélateur de cette difficulté d'envisager la non-maternité autrement que dans son rapport à la norme : englobant en même temps qu'il gomme une diversité d'expériences (à commencer par le caractère volontaire ou non de la non-maternité), il verbalise ces expériences uniquement dans leur contradiction de la norme. L'appellation « non-mère » indique littéralement la négation de la norme maternelle, tandis que « sans enfant » porte la connotation de l'absence, du manque. Autrement dit, ces termes « ne racontent pas uniquement qu'une femme n'est pas mère ; ils nous racontent qu'un vide existe »²⁷.

C'est d'ailleurs cette norme qui infuse les propos d'Annalise lorsqu'elle apprend que la maîtresse de son mari (entretemps assassinée) était enceinte. Elle explose :

How many times was it ? Seven ? That's all it took for you to knock her up ? And this is what I get. This is what happens when you screw somebody else's husband. You become sad, barren. And even a dead girl is more of a woman than you (S01, E08).

L'héroïne fait référence au fait que son couple fait lui-même suite à une relation extraconjugale amorcée alors que son époux, Sam, était marié. Alors qu'elle condamne

²² Pour une analyse de la maternité dans le contexte français, voir S. LÉCOSSAIS, « Les mères ne sont pas des parents comme les autres. Genre et parentalité dans les séries télévisées françaises », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 4, 2014.

²³ B. D. KAKLAMANOUDOU, *loc. cit.*, p. 2 (traduction de l'auteure).

²⁴ J. MAHER et L. SAUGERES, « To be or not to be a mother? Women negotiating cultural representations of mothering », *Journal of sociology*, 43/5, 2007, p. 14 (traduction de l'auteure).

²⁵ T. BLÖSS, « Travail domestique et responsabilités parentales : présupposés et paradoxes de l'action publique », *Informations sociales*, 4, 2009, p. 50-59.

²⁶ D. MEMMI, « Une discrète naturalisation de la maternité : le for intérieur féminin face aux aléas de la reproduction », *Sociologie*, 4/7, 2016, p. 413.

²⁷ C. M. MORELL, *Unwomanly conduct: The challenges of intentional childlessness*, Londres et New York, Routledge, 2014, p. 21 (traduction de l'auteure). À défaut de néologismes ne s'inscrivant pas dans ce « vide » (à l'image du vocable « célibataire » au lieu de « non-mariée »), j'utilise ces termes dans l'article.

la tromperie de son mari, Annalise semble y lier sa responsabilité personnelle de n'être ni mère, ni femme. Elle évoque en effet ce qu'elle récolte (*this is what I get*) de cet adultère : la stérilité (*barren*) – bien que celle-ci soit plus symbolique que strictement factuelle, étant donné les fausses couches déjà évoquées par Annalise. Vécue comme une punition, cette stérilité est d'ailleurs considérée par Annalise comme faisant d'elle une femme moins accomplie, en contraste avec le personnage fertile de la maîtresse qui, même morte, serait davantage une femme qu'elle (*even a dead girl is more of a woman than you*).

Alors qu'Annalise exprime ainsi son propre sentiment de disqualification de la catégorie « femme » par manque de fertilité, le récit auréole pourtant Annalise d'un éthos maternel, en lui prêtant un rôle de protectrice de son entourage. D'une part, ses employés, Bonnie et Frank, correspondent tous deux à l'archétype du chien errant qu'Annalise a extirpé d'une vie misérable. D'autre part, pour les étudiant·e·s qu'elle a choisi·e·s pour l'épauler dans ses affaires, Annalise remplit un rôle d'enseignante autant que de sauveuse quand, à de nombreuses reprises, elle s'engage à couvrir coûte-que-coûte les actions criminelles menées par le groupe (« *She's taking care of us* », S01, E11). Protectrice et éducatrice providentielle au sein de sa propre équipe, Annalise a beau formuler son exclusion de la catégorie « femme », la série ne la prive pas du bagage social maternel associé à la norme du féminin.

Dans une série TV, « à chaque personnage et à chaque séquence correspondent des versions actualisées du genre »²⁸, autant de possibilités d'adhérence, de conflit et de reformulation vis-à-vis de la bi-catégorisation du genre. On l'a vu, sur le terrain des séries *mainstream*, ces résistances se cherchent dans les interstices. Ainsi, si au cours de la première saison, le statut de femme d'Annalise n'est pas remis en question à une autre occasion que ce dialogue évoquant la non-maternité de l'héroïne, cette occurrence suffit à perturber l'alignement « sexe féminin et féminité »²⁹ propre à la conception binaire du genre : la construction du personnage d'Annalise Keating permet, sans interroger la bi-catégorisation de façon trop frontale, d'amorcer « le désarrimage des deux couples de notions »³⁰. La non-maternité d'Annalise à présent définie, ce sont bien ces occurrences qu'il s'agit de repérer afin de cartographier les déplacements de l'héroïne dans et autour de l'axe féminin-masculin, en étudiant la façon dont elle est décrite à travers la série.

L'analyse porte sur la caractérisation du personnage d'Annalise Keating, pour laquelle je m'appuie sur la proposition de Sarah Sepulchre d'appliquer les travaux de Philippe Hamon au personnage de fiction sérielle, en appréhendant celui-ci « non comme une personne, mais comme une représentation »³¹ construite progressivement au fil du texte, suivant « l'activité d'un narrateur [...] qui attribue (graduellement) des

²⁸ N. QUEMENER, « Au-delà des binarismes : l'analyse du genre dans les représentations médiatiques », *loc. cit.*, p. 46.

²⁹ S. BOURCIER, cité dans M. COULOMB-GULLY, *loc. cit.*, para. 24.

³⁰ *Ibid.*, para. 24.

³¹ S. SEPULCHRE, *Le héros multiple dans les fictions télévisuelles à épisodes : Complexification du système des personnages et dilution des caractérisations* [thèse de doctorat], Département de communication, Université catholique de Louvain-la-Neuve, 2007, p. 82.

caractéristiques [au] personnage »³². Pour saisir ces activités descriptives, j'utilise deux types de caractérisation, directe et indirecte, qui structureront l'analyse en deux parties. Le niveau direct de caractérisation nomme les attributs du personnage, il concerne les descriptions de ce dernier explicitées par le discours des personnages ; le niveau indirect illustre les attributs sans les nommer et se cherche dans les descriptions implicites du personnage telles que ses actions, son environnement ou encore son statut social³³. Par ailleurs, cette analyse s'intéressera exclusivement à la première saison de la série, soit la période de présentation des personnages et de fidélisation du public, lors de laquelle la cohérence et la lisibilité que Sabine Chalvon-Demersay³⁴ prête aux personnages fictifs est la plus évidente.

Descriptions au masculin et hors du féminin

L'analyse de la description directe, fruit d'une récolte systématique des descriptions d'Annalise par tous les personnages y compris elle-même, révèle deux registres principaux. Le premier se manifeste essentiellement dans l'épisode pilote, et peut être qualifié de registre masculinisant, dans lequel de nombreuses occurrences inscrivent Annalise dans des attributs traditionnellement masculins : elle est qualifiée, dès les premières secondes, de « *ball buster* », mais aussi de « *shooter* » – dans l'expression « *You don't want to be a sitting duck when the shooter gets here* » – ou encore de terroriste (« *Has she gone full terrorist on you yet ?* »). Ces expressions placent d'emblée le personnage dans un espace à la fois masculin et menaçant.

Cette première catégorisation, empreinte d'une masculinité agressive, laisse ensuite la place dans le reste de la saison à un second registre prédominant : une fois passé le premier épisode, l'héroïne est à de nombreuses reprises décrite par négation, en explicitant non ce qu'elle est, mais ce qu'elle n'est pas.

« It's not because I'm heartless, although that's up for debate » (S01, E02)

« She's not exactly warm » (S01, E03)

« You don't trust people. [...] Nobody ? Not even your husband ? » (S01, E04)

Ainsi associée à un manque de chaleur, de confiance envers les autres ou encore de cœur, la description d'Annalise s'opère largement en creux, par l'omission, par l'absence, et plus spécifiquement par l'absence de ce qui constitue la forme hégémonique du féminin. En effet, ces qualités appartiennent à l'identité sociale traditionnellement associée au pôle féminin, selon la distinction largement explorée dans le domaine de la psychologie sociale, et résumée par Sanchez-Mazas et Casini, entre les orientations instrumentale/masculine et expressive/féminine, cette dernière

³² K. TEMMERMAN (DE), « Caractérisation et discours direct : le cas de Plangon », *Discours et débats dans l'ancien roman. Actes du colloque de Tours, 21-23 octobre 2004*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2006, p. 66.

³³ Shl. RIMMON-KENAN, *Narrative fiction: Contemporary poetics*, Londres, Routledge, 1983, p. 59-60 ; M. PAWLIEZ, « Narratologie et étude du personnage : un cas de figure. Caractérisation dans *Dis-moi que je vis* de Michèle Mailhot », *International journal of Canadian studies*, 43, 2011, p. 192 et p. 59-60.

³⁴ S. CHALVON-DEMERSAY, « Le deuxième souffle des adaptations », *loc. cit.*, p. 851-852.

renvoyant davantage « à l'attachement, l'expression des sentiments, la communion avec autrui »³⁵.

Un court échange (S01, E10) concernant Annalise épaissit davantage cette caractérisation par la négation. La scène montre l'héroïne sortant du tribunal où elle défendait sa cliente, Rebecca Sutter, accusée du meurtre de la maîtresse de Sam, l'époux d'Annalise. Afin de mener à bien sa défense, cette dernière pointe un faisceau de preuves contre son propre mari, ce qui a pour effet de le propulser en suspect numéro un de l'enquête, tandis que Rebecca, innocentée, est libérée sur-le-champ. Secouée par son propre choix stratégique, Annalise se réfugie dans les toilettes. Deux femmes entrent alors et discutent de son cas, ignorant qu'Annalise les entend :

- Personne 1 She's not like you or me.
 Personne 2 You're defending the woman who just sold out her husband to win a case?
 Personne 1 God, no. I'm just saying she's not a person like the rest of us are people.
 Personne 2 What is she, then? An animal?
 Personne 1 Not even an animal's that heartless.

Dans cet échange, c'est à nouveau le défaut d'une compétence valorisée comme féminine (la compassion, qui plus est pour son propre mari), qui vaut à Annalise d'être disqualifiée de la catégorie des personnes (et même des animaux), un motif que l'on retrouve lorsqu'un autre personnage lui enjoint : « I am asking you to be a real person » (S01, E11), suggérant qu'être une vraie personne n'est pas un état spontané pour l'héroïne. Exclue de certaines catégories, au détour de plusieurs items du discours, Annalise semble donc par moments littéralement inqualifiable.

Ainsi, après une entrée en matière décrivant l'héroïne au sein d'un imaginaire collectif masculin, c'est un motif « a-féminin » qui s'introduit, dans lequel le a-privatif indique la suspension, même fugace, du féminin. Plusieurs occurrences en effet explicitent le manque, chez ce personnage, des caractéristiques féminines attendues. Mais plutôt qu'une opposition au féminin normatif qui, suivant la logique binaire du soit l'un/soit l'autre voudrait que l'héroïne soit renvoyée à l'opposé, donc au masculin normatif, Annalise, parfois, *n'incarne pas* certains attributs associés à la féminité promue par le système binaire du genre. L'originalité de cette suspension du féminin normatif réside dans le fait que cette caractérisation n'est pas systématiquement requalifiée par la série en termes propres aux normes masculines, qui correspondrait par exemple aux personnages de femmes masculinisées des séries policières françaises identifiées par Geneviève Sellier³⁶ ou Taline Karamanoukian³⁷, voire à une forme

³⁵ M. SANCHEZ-MAZAS et A. CASINI, « Égalité formelle et obstacles informels ? L'ascension professionnelle : les femmes et l'effet "plafond de verre" », *Social science information : information sur les sciences sociales*, 44/1, 2005, p. 156.

³⁶ G. SELLIER, « Les séries policières françaises : de nouveaux rapports hommes/femmes ? », *Médiamorphoses*, 2007, p. 118-121.

³⁷ T. KARAMANOUKIAN, « Féminités et masculinités dans *Les Bleus, premiers pas dans la police*. Entre remise en cause et réaffirmation des normes de genre », *Genre en séries*, 1, 2015, p. 49-72.

de masculinité féminine telle que conceptualisée par Jack Halberstam³⁸. En usant d'un langage qui renvoie à une forme d'absence de féminité, sans la traduire par une expression masculine, ces instants déplacent Annalise, ne serait-ce que furtivement, dans un « en-dehors », où elle n'est ni féminine, ni masculine.

Pour autant, cela ne signifie pas qu'Annalise soit continuellement inscrite hors de la binarité, mais que son éloignement de la norme féminine (lorsque le récit la soustrait explicitement à certains traits liés à la norme féminine) se traduit occasionnellement par une « inqualifiabilité » énoncée par la série elle-même *via* le discours prêté à ses personnages. Ces occurrences, qui placent occasionnellement Annalise hors du genre binaire, en côtoient d'autres qui tantôt la caractérisent dans un rapport au masculin (c'est le cas du discours de l'épisode pilote), tantôt la présentent dans un alignement femme/féminité plus traditionnel. Ce sont précisément ces déplacements qui appellent d'une part, à poursuivre l'élargissement des catégories féminin/masculin utilisées en études médiatiques et en SIC (en considérant qu'un comportement ou attribut considéré comme moins ou non-féminin ne renvoie pas automatiquement le personnage vers le pôle masculin), d'autre part en imaginant un espace – qui reste à conceptualiser – permettant d'appréhender la possibilité pour un personnage de n'être, même de façon provisoire, ni féminin, ni masculin.

Le genre dans l'espace

Outre la caractérisation directe du personnage d'Annalise Keating détaillée jusqu'à présent, sa caractérisation indirecte permet d'appréhender la construction de l'héroïne à un autre niveau, celui du *montré* plutôt que du *dit*. Cette approche supplémentaire permet d'enrichir la compréhension du personnage, car elle permet d'identifier d'éventuels recoupements ou discordances, entre les caractérisations explicite et implicite. Les indices de caractérisation indirecte se retrouvent en de multiples endroits de l'univers fictionnel : les actions posées par la protagoniste, sa façon de s'exprimer, ses relations avec les autres personnages, son apparence ou encore son environnement³⁹. C'est ce dernier qui a été choisi comme point d'appui pour différentes raisons.

D'abord, le décor physique dans lequel évolue l'héroïne présente l'avantage d'être facilement identifiable et relativement stable : il reste le même au fil des épisodes, ce qui n'est pas négligeable pour l'analyse d'un corpus d'une dizaine d'heures. Ensuite, l'organisation et l'occupation de l'espace, en particulier la division sphère domestique/sphère professionnelle est au cœur de la construction sociale du genre, qu'elle permet donc de commenter. En effet, dans son acception binaire, le genre se manifeste largement en termes géographiques entre le public et le privé, l'extérieur et l'intérieur, le professionnel et le domestique, le premier terme de chaque couple étant traditionnellement associé au masculin, le second au féminin⁴⁰. Enfin, le décor fonctionne pour Philippe Hamon comme « une sorte de “métonymie narrative” :

³⁸ J. HALBERSTAM, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998.

³⁹ Shl. RIMMON-KENAN, *Narrative fiction: Contemporary poetics*, op. cit., p. 61-67.

⁴⁰ L. McDOWELL, *Gender, identity and place: Understanding feminist geographies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 12.

le tout pour la partie, le décor pour le personnage »⁴¹ et remplit donc une fonction de redondance descriptive de la narration. Dès lors, l'environnement de l'héroïne, envisagé en deux espaces abstraits (domestique et professionnel), peut être lu comme une traduction visuelle de la façon dont se manifeste la dualité féminin/masculin, et son éventuelle subversion, dans la construction du personnage.

L'une des difficultés de taille de ce rapprochement entre genre et espace est résumée par Martina Löw, pour qui « [t]oute recherche qui entend analyser la relation entre l'espace et le genre fait face à un obstacle stratégique et pratique : ne pas postuler l'une des dimensions (l'espace ou le genre) comme la base fixe, quasi-naturalisée, avec laquelle l'autre phénomène social peut être conceptuellement déterminé comme étant en relation »⁴². Pour atteindre l'objectif de cet article, faire apparaître les limites des outils binaires dans l'analyse des séries *mainstream*, entamer la réflexion – « lire » les représentations – autour des deux couples masculin/féminin, professionnel/domestique, semble incontournable, non dans une perspective de naturalisation de ces dualités, mais pour éprouver ces outils et identifier, dans un second temps, ce qu'ils peinent à reconnaître et à exprimer.

Du point de vue de l'organisation spatiale du récit, l'héroïne évolue essentiellement au sein de trois lieux : la salle de classe dans laquelle elle dispense ses cours de pratique du droit, le tribunal où elle défend ses client·e·s et réoriente ses stratégies, et son propre domicile qui fait également office de firme privée, dans laquelle sont préparées les enquêtes préliminaires aux procès. Les deux premiers espaces soulèvent une première particularité de *How to get away with murder*, celle d'inscrire son héroïne non pas dans un, mais bien deux cadres professionnels distincts, tous deux marqués par une majorité masculine : le monde académique⁴³, et le monde légal⁴⁴. Par ailleurs, elle ne se contente pas d'occuper ces sphères professionnelles : elle y excelle, comme le soulignent des occurrences régulières quant à son savoir-faire exceptionnel, et l'admiration des personnes qui l'entourent, aspirant à son efficience. L'une de ses étudiantes impressionnées lance, après un procès remporté, « I want to be her » (S01, E01), une autre renchérit quelques épisodes plus tard « If I wanted to be her before... » (S01, E06), tandis que Bonnie, l'associée d'Annalise qui se charge également d'une partie de l'apprentissage des étudiant·e·s, base ses conseils sur la certitude qu'ils/elles « want to be Professor Keating one day » (S01, E03). À la fois femme, noire, et au sommet de sa discipline, Annalise Keating est statistiquement minoritaire dans ces milieux dans lesquels elle incarne dès lors une « anomalie »⁴⁵.

Pour autant, cette « anomalie » ne fait plus figure d'exception dans les séries TV contemporaines qui, graduellement depuis les années 1970-1980, se peuplent de

⁴¹ P. HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 6, 1972, p. 108.

⁴² M. LÖW, « The Social Construction of Space and Gender », *European Journal of Women's Studies*, 13/2, 2006, p. 130 (traduction de l'auteure).

⁴³ En 2015, les femmes comptaient pour 32,4% des professeurs aux États-Unis, tandis que les femmes de couleur n'occupaient que 2,3% des titulariats (catalyst, 2017).

⁴⁴ D'après American Bar Association, en janvier 2017, les femmes représentaient 36% des avocats étasuniens (American Bar Association, 2017).

⁴⁵ A. PANAYIOTOU, « Spacing gender, gendering space: a radical "strong plot" in film », *Management Learning*, 46/4, 2015, p. 430 (traduction de l'auteure).

personnages féminins occupant différentes sphères professionnelles, y compris celles dominées par les hommes⁴⁶. Mais si les héroïnes de séries à caractère professionnel se multiplient, elles n'en perdent pas pour autant leur force idéologique. Pour Amanda Lotz, en se concentrant sur des questions et espaces professionnels, ces récits ont, contrairement à d'autres types de séries, « la motivation narrative la plus naturelle pour explorer l'inscription du genre dans une large structure systémique de pouvoir »⁴⁷. La série à caractère professionnel demeure ainsi un lieu essentiel pour comprendre « les scripts sociaux dominants »⁴⁸ en offrant, à chaque récit, une réactualisation des enjeux de genre autour de la sphère professionnelle. Ce qui justifie ici l'analyse et bouscule la binarité du genre n'est donc pas tant l'activité professionnelle d'Annalise Keating, ni son aspect statistiquement minoritaire, mais bien la spécificité de la réactualisation qu'elle propose et qui s'articule autour du troisième espace mentionné dans lequel est figurée l'héroïne : son domicile.

Réactualisation de la sphère domestique

Dès l'épisode pilote, la fiction prête en effet à la sphère domestique une ambiguïté particulière. Le dévoilement du domicile de l'héroïne au public est d'ailleurs opéré de façon significative : alors qu'Annalise conclut, pendant son cours, l'explication d'un dossier sensible sur lequel elle a travaillé, un étudiant demande le verdict rendu suite au procès de Gina Sadowski, l'accusée en question (S01, E01). Annalise répond : « Why don't you ask her yourself ? », introduisant ainsi le plan suivant qui emmène le·a spectateur·rice vers la porte de la maison de l'avocate devant laquelle trône un écriteau signifiant la présence de son cabinet professionnel. Annalise poursuit son explication au milieu de son salon, entourée d'étudiant·e·s : « I lied. This isn't a past case but one I took last week after Gina fired her previous lawyer ». *Via* cette ellipse, comme s'il s'agissait d'un espace-temps connexe, l'idée entamée dans le plan précédent dans un espace résolument professionnel (la salle de classe), est ainsi importée et prolongée vers la sphère domestique.

Ainsi, l'espace professionnel est présenté d'emblée comme envahissant la sphère domestique : qu'il s'agisse du bureau d'Annalise, du salon toujours occupé par les étudiant·e·s qui travaillent pour elle, ou même de la cuisine, les différents espaces de la maison sont tous chargés d'impératifs professionnels. Cette inondation de la sphère domestique est doublée par l'absence quasi-totale de travail domestique effectué par Annalise : par exemple, au cours de la première saison, seule une scène montre Annalise aux fourneaux. À cette occasion, son interlocutrice se fend d'ailleurs d'un « I can't remember the last time I saw you cook » (S01, E11), et l'héroïne de répondre « me neither ». Exempt de travail domestique – un tour narratif qui frôlerait vraisemblablement l'impossibilité si l'héroïne était mère – et assumant une fonction professionnelle, le foyer d'Annalise ouvre un espace de réflexion peu commun, dans lequel un personnage féminin s'extraie de la dualité espace domestique/espace professionnel, en revisitant l'usage du premier, où déborde le second.

⁴⁶ A. LOTZ, *Redesigning women: television after the network era*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 2006, p. 163.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 164 (traduction de l'auteure).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 163.

Il s'y joue donc une subversion de la binarité masculin/féminin car, qu'il s'agisse de la sphère professionnelle, traditionnellement constituée en espace masculin, ou de la sphère domestique, traditionnellement constituée en espace féminin, l'héroïne les investit à contre-pied. Son surinvestissement de la sphère professionnelle, au point que celle-ci inonde la sphère domestique, inverse le sens attendu de la contagion des espaces, contrairement par exemple aux personnages d'*executive women* qu'Alexia Panayiotou étudie dans les films *mainstream*, qui importent la sphère domestique dans la sphère professionnelle en organisant des espaces de travail « décorés, confortables, homey »⁴⁹ ⁵⁰. Dans le cas d'Annalise, c'est pourtant bien l'univers professionnel qui vient contaminer le foyer, tandis que le travail reproductif associé à cet espace – et dans le même temps au féminin – y est absent. En ce sens, l'étude du personnage d'Annalise révèle ses déplacements entre le masculin (l'héroïne étant décrite comme excellent dans des milieux professionnels labélisés au masculin) et une suspension d'éléments associés à la forme dominante du féminin (en niant l'usage largement associé au féminin de la sphère domestique, dont la fonction est redéfinie).

Une pièce de la maison, cependant, conserve sa fonction privée : la chambre à coucher, qui semble fonctionner comme un espace particulier, révélateur d'une forme d'authenticité de l'héroïne. Dans une scène notoire à cet égard (S01, E04), Annalise est seule dans sa chambre, face à son miroir. Elle enlève une à une ses bagues, ses autres bijoux, sa perruque (laissant ainsi apparaître ses cheveux naturels pour la première fois depuis le début de la série), ses faux cils et enfin son maquillage. Dans cette scène, Annalise se déleste littéralement « des accessoires de la féminité » et dévoile, ce faisant, la « mascarade » qu'ils composent quotidiennement⁵¹. Annalise y passe « de son soi professionnel à son soi privé »⁵² en enlevant progressivement son costume professionnel, autant constitué des atours normatifs de la féminité, que ceux de l'aisance financière et de la blanchité. Quelques épisodes plus tard, c'est le mouvement inverse qui est représenté : l'épisode (S01, E10) s'ouvre sur des plans serrés d'Annalise dessinant ses sourcils, appliquant du blush sur ses joues, son mascara, son rouge à lèvres, puis ajustant sa perruque. La chambre à coucher révèle donc à la fois le travail de performance qu'exigent autant l'espace professionnel que la féminité elle-même, et une forme d'authenticité de l'héroïne, qui y suspend par poignées de secondes, la mise en image de son corps glamourisé, maquillé, généralement moulé dans une robe et perché sur des hauts talons. Armée de ce costume, mais aussi, on l'a vu, de compétences définies dans leur a-féminité, lui permettant d'exceller dans

⁴⁹ Le terme « homey » peut se traduire par douillet, accueillant. La référence explicite du terme à la sphère domestique en anglais, *home*, résiste à mon sens à la traduction dans ce contexte.

⁵⁰ A. PANAYIOTOU, « Spacing gender, gendering space: a radical “strong plot” in film », *loc. cit.*, p. 433.

⁵¹ M.-A. DOANE, « Film and the masquerade: theorising the female spectator », *Screen*, 23/3, 1982, p. 82 (traduction de l'auteure).

⁵² C. WILSON-BROWN et S. SZCZUR, « Working in ShondaLand : Representations of African-American women in leadership », in C. ELLIOTT, V. STEAD, S. MAVIN, J. WILLIAMS (eds.), *Gender, media and organization: Challenging (mis)representations of women leaders and managers*, Charlotte, Information Age Publishing, 2016, p. 235 (traduction de l'auteure).

son métier, c'est le mouvement inverse que révèle cette pièce : alors qu'Annalise s'y déleste des artifices de la féminité normative, la chambre à coucher semble également représenter un espace d'investissement émotionnel, de relâchement quant aux injonctions d'autonomie notamment, traditionnellement associées au masculin⁵³ : c'est là qu'Annalise en sanglots répète à son mari infidèle « I need you. I need you. I need you. I need you. I need you. And I love you » (S01, E06). C'est également dans sa chambre qu'elle appelle sa mère, qu'elle implore en pleurant « Mama ? I need you » (S01, E12).

Conclusion : l'importance d'améliorer les outils d'analyse

Pour Elizabeth Hills, qui commente le personnage de Ripley de la franchise *Alien*, « les héroïnes d'action sont souvent décrites, au sein de la théorie féministe du cinéma, comme des "pseudo-hommes" ou comme n'étant pas de "vraies" femmes ». Elle estime dès lors que ce type de personnage « représente une sorte de crise méthodologique pour la théorie féministe du cinéma »⁵⁴. C'est de la même façon qu'est envisagée, dans le cadre de cet article, Annalise Keating et, plus largement, l'héroïne sans enfant : comme un cas particulier déstabilisant les outils des SIC et études médiatiques. Dès lors que la maternité ne peut y fonctionner comme marqueur de féminité dominante, *How to get away with murder* ouvre un espace de jeu autour des définitions du masculin et du féminin. Si l'injonction maternelle agit sur le féminin, en lui accolant une série de compétences, valeurs et comportements attendus, le personnage de non-mère interroge les perceptions du féminin et, dans le même temps, du système binaire : la tendance à assimiler femme et maternité, profondément ancrée dans une naturalisation de la différence sexuelle, consolide à son tour une division entre féminin et masculin, balisant « des normes contrastées régissant [les] sphères [publique et privée], des logiques différentes dans les relations, voire même des modèles d'individu contradictoires »⁵⁵. En proposant une représentation réfractaire au carcan pronataliste, le personnage d'Annalise Keating amorce également une réflexion sur la possible subversion de cette binarité féminin/masculin : l'étude de sa caractérisation directe et indirecte a en effet exigé une palette plus large et plus complexe pour la décrire.

Dans cette première saison de *How to get away with murder*, l'héroïne effectue en effet une série de déplacements dans et autour de l'axe masculin/féminin, dont les pôles représentent les définitions normatives du genre. Sa caractérisation, occasionnellement, révèle un désarrimage plus ou moins important du binôme femme/féminin : parfois, sans interroger son statut de femme, l'alignement de ce dernier avec la féminité qui en est attendue varie. C'est le cas quand Annalise est décrite en termes masculins ou inscrite dans des espaces professionnels majoritairement masculins, dont elle adopte les codes ; parfois c'est son statut même de femme qui

⁵³ L. McDOWELL, *Gender, identity and place understanding feminist geographies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 12.

⁵⁴ E. HILLS, « From "figurative males" to action heroines: further thoughts on active women in the cinema », *Screen*, 40/1, 1999, p. 39 (traduction de l'auteure).

⁵⁵ M. SANCHEZ-MAZAS et A. CASINI, « Égalité formelle et obstacles informels ? L'ascension professionnelle : les femmes et l'effet "plafond de verre" », *loc. cit.*, p. 154.

se désaccorde, tandis que le féminin rentre dans le rang. C'est le cas quand l'héroïne se demande si une personne morte mais enceinte est davantage une femme qu'elle, alors même que la série lui prête un rôle maternant ; parfois le couple femme/féminité s'aligne de façon plus traditionnelle. Il est notamment exprimé de cette façon à travers l'apparence de l'héroïne, conforme aux normes féminines lorsqu'elle évolue dans les différents espaces professionnels, mais dont la dimension performative est soulignée dans la chambre à coucher. C'est également là que l'alignement se prolonge, tant cet espace permet à l'héroïne des comportements perçus comme féminins qui ne lui sont pas autorisés ailleurs. Enfin, lorsque son personnage est défini par l'absence de caractéristiques féminines, Annalise est parfois définie par le biais d'un registre niant le féminin, sans la lier au masculin, la faisant dès lors évoluer même brièvement dans une catégorie tierce, un « ni l'un, ni l'autre » la rendant (à certaines occasions, littéralement) inqualifiable.

Ces déplacements entre les pôles, mais aussi la mise en évidence de cet « en-dehors », dans lequel les traits traditionnellement associés à chaque sexe sont suspendus, niés, appellent un questionnement épistémologique sur la façon dont les outils d'analyse, au croisement des études médiatiques et des SIC, et des études de genre, sont eux aussi souvent marqués par une appréhension binaire du genre qui reconnaît le féminin et le masculin, mais peine à organiser ces représentations autrement que dans une dynamique d'opposition et de complémentarité⁵⁶. Comme l'exprime Marlène Coulomb-Gully au sujet du défi méthodologique ainsi posé, il s'agit de résister à la tendance à « postuler une identité féminine et masculine, faite de défauts et de qualités, d'attributs et de manques, de contraintes et de possibilités, que l'analyse s'efforcera – s'empressera – de confirmer »⁵⁷. Ce que l'étude du personnage d'Annalise Keating expose, et que cet article soutient, est la nécessité, pour chaque personnage étudié, de considérer l'élargissement des caractéristiques liées à l'un des pôles en envisageant ceux-ci au-delà de leur définition dominante, et de laisser chaque série actualiser ses propres définitions du masculin et du féminin, en laissant émerger, le cas échéant, l'existence d'un « en-dehors ».

Pour autant, dans les séries *mainstream*, il est compliqué de se détacher de la binarité tant les subversions que proposent ces récits se logent dans les interstices d'un discours par ailleurs hégémonique, répondant à la logique de production plus frileuse qui leur est propre. Dès lors, se détourner totalement d'une dimension binaire dans la construction des outils d'analyse serait contre-productif : l'étude des modèles dissonants ne doit pas se faire « au détriment d'une attention portée à la permanence de stéréotypes et d'un sexisme systémique »⁵⁸. À cet égard, Amanda Lotz suggère par exemple que les critiques féministes redoublent de vigilance face « [au] fait que [l]es

⁵⁶ S. SEPULCHRE, « Policier/scientifique, féminin/masculin dans les séries télévisées : dépoliarisation des caractérisations et réflexion sur les outils d'analyse », *L'assignation de genre dans les médias : attentes, perturbations, reconfigurations. Actes de colloque*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 104.

⁵⁷ M. COULOMB-GULLY, « Féminin/masculin : question(s) pour les SIC. Réflexions théoriques et méthodologiques », *loc. cit.*, para. 25.

⁵⁸ N. QUEMENER, « Au-delà des binarismes : l'analyse du genre dans les représentations médiatiques », *loc. cit.*, p. 49.

représentations de femmes professionnelles sont aujourd'hui moins ouvertement contestées par les circonstances narratives » alors même que les circonstances réelles n'assurent pas encore la pleine égalité entre travailleurs et travailleuses⁵⁹. Autrement dit, la démarche épistémologique pour l'étude des séries TV *mainstream* dans une perspective de genre doit être en mesure de voir et reconnaître à la fois les résistances locales qui s'y déploient, et le maintien du discours dominant dans lequel ces résistances s'insèrent.

Proposer de déployer des outils méthodologiques pour travailler sur les représentations genrées s'inscrit dans la conviction que « "homme" et "femme" sont à la fois des catégories vides et débordantes parce que, même quand elles semblent fixées, elles recèlent malgré tout, en elles-mêmes, des définitions alternatives, niées ou réprimées »⁶⁰ qu'il s'agit, en améliorant ces outils, de pouvoir discerner. Les réflexions méthodologiques proposées dans cet article demandent à être affûtées en étant transposées à d'autres personnages de femmes non-mères. Plus largement, chaque personnage sériel pourrait être approché sous un éclairage nouveau, en cartographiant ses déplacements entre les catégories féminin et masculin, et en-dehors de celles-ci. Ce faisant, c'est aussi l'approche intersectionnelle qui devra y trouver sa place : uniquement survolée dans cet article, l'implication des représentations liées notamment aux catégories de classe et de race, et les interactions et interférences émergeant entre celles-ci et les représentations genrées, s'avèrent indispensables à une compréhension fine et nuancée des identités socio-discursives proposées par les séries TV, tout en apportant son lot de complexité méthodologique⁶¹. Afin d'aboutir à une nouvelle grille d'analyse opérante, la démarche entamée ici doit également être éprouvée dans les multiples dimensions du récit sériel, notamment à un niveau de lecture interne à l'univers de la série TV (pour appréhender un·e protagoniste donné·e au sein d'un réseau de personnages, ou encore pour évaluer la cohérence d'un personnage vis-à-vis de l'horizon d'attente posé par le genre – au sens typologique cette fois – dans lequel il s'inscrit) ou externe à celui-ci (en liant les déplacements identifiés aux spécificités du contexte de production, de diffusion, ou de réception d'un programme donné), dans le but d'appréhender une image nuancée de ce que les récits sériels *mainstream* racontent du genre.

⁵⁹ A. LOTZ, *Redesigning women: television after the network era*, op. cit., p. 163.

⁶⁰ J. SCOTT, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les cahiers du GRIF*, 37/1, 1988, p. 148.

⁶¹ M. DALIBERT, « Penser la représentation des identités médiatisées au-delà du genre : l'approche intersectionnelle », *Les Cahiers de la SFSIC*, 9, 2014, p. 51-56.

Bibliographie

- AKASS K. et McCABE J., « HBO and the aristocracy of contemporary TV culture: affiliations and legitimatising television culture, post-2007 », *Mise au point*, 10, 2018.
- BARTHES S., « Production et programmation des séries télévisées », in S. SEPULCHRE (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 47-73.
- BISCARRAT L., « Fiction, genre et pouvoir politique : *L'État de Grace* et la "République des mâles" », *Études de communication*, 48, 2017, p. 139-154.
- BLÖSS T., « Travail domestique et responsabilités parentales : présupposés et paradoxes de l'action publique », *Informations sociales*, 4, 2009, p. 50-59.
- BOUTET M., « La féminisation de la figure héroïque dans la saison 7 de *24 heures chrono* », *TV/Series*, 9, 2016.
- CHALVON-DEMERSAY S., « Le deuxième souffle des adaptations », *L'Homme*, 175-176, 2005, p. 77-111, <http://lhomme.revues.org/29509>.
- COULOMB-GULLY M., « Féminin/masculin : question(s) pour les SIC. Réflexions théoriques et méthodologiques », *Questions de communication*, 17, 2010, p. 169-194, <https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2010-1-page-169.htm>.
- COURCOUX Ch.-A., « À l'Ouest, quelque chose de nouveau ? Féminité et sexualité dans les séries américaines contemporaines », *Genre en séries*, 2, 2015, p. 72-97, <http://genreenseries.weebly.com/numeacutero-2.html>.
- DALIBERT M., « Penser la représentation des identités médiatisées au-delà du genre : l'approche intersectionnelle », *Les Cahiers de la SFSIC*, 9, 2014, p. 51-56.
- DOANE M.-A., « Film and the masquerade: theorising the female spectator », *Screen*, 23/3, 1982, p. 74-88.
- DUPONT B., « Les corps emprisonnés d'*Orange is the New Black* comme lieux privilégiés de débinarisation du genre » [conférence], *Unruly Bodies. Gender / Norms / Resistance*, Bruxelles, Sophia, 2015.
- ESQUENAZI J.-P. et BOISVERT S., « Des séries de mouvements aux images du temps dans les séries, ou l'art d'analyser les fictions audiovisuelles », *Communiquer*, 23, 2018.
- HALBERSTAM J., *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press, 1998.
- HAMON Ph., « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, 6, 1972, p. 88-110.
- HANSEN E., *Mother without child: Contemporary fiction and the crisis of motherhood*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1997.
- HILLS E., « From "figurative males" to action heroines: further thoughts on active women in the cinema », *Screen*, 40/1, 1999, p. 39.
- HORBURY A., *Post-feminist impasses in popular heroine television*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2015.
- KAKLAMANIDOU B. D., « The voluntarily childless heroine: A postfeminist television oddity », *Television & new media*, 2018, p. 1-19.
- KARAMANOUKIAN T., « Féminités et masculinités dans *Les Bleus, premiers pas dans la police*. Entre remise en cause et réaffirmation des normes de

- genre », *Genre en séries*, 1, 2015, p. 49-72, http://genreenseries.weebly.com/uploads/1/1/4/4/11440046/ges_n%C2%B01_karamanoukian.pdf.
- KOBLIN J., « Shonda Rhimes describes her grand Netflix ambitions », *The New York Times*, 20 juillet 2018.
- LÉCOSSAIS S., « Les mères ne sont pas des parents comme les autres. Genre et parentalité dans les séries télévisées françaises », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 4, 2014.
- LIGGINS E., *Odd women? Spinsters, lesbians and widows in British women's fiction, 1850s–1930s*, Manchester, Manchester University Press, 2016.
- LOTZ A., *Redesigning women: television after the network era*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 2006.
- LOTZ A., « If it's not TV, what is it ? The case of U.S. subscription television », in S. BANET-WEISER, C. CHRIS et A. FREITAS (eds.), *Cable visions: television beyond broadcasting*, New York et Londres, New York University Press, 2007, p. 85-102.
- LÖW M., « The Social Construction of Space and Gender », *European Journal of Women's Studies*, 13/2, 2006, p. 119-133.
- MAHER J. et SAUGERES L., « To be or not to be a mother? Women negotiating cultural representations of mothering », *Journal of sociology*, 43/5, 2007.
- MARSHALL D., « Reading queer television: Some notes on method », *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, 38/1, 2016, p. 85-101.
- MCDOWELL L., *Gender, identity and place understanding feminist geographies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- MCRROBBIE A., « Post-Feminism and Popular Culture », *Feminist Media Studies*, 4/3, 2004, p. 255-264.
- MEMMI D., « Une discrète naturalisation de la maternité : le for intérieur féminin face aux aléas de la reproduction », *Sociologie*, 4/7, 2016, p. 413-422.
- MOORE J. et GEIST-MARTIN P., « Mediated representations of Voluntary Childlessness », in D. CASTANEDA (ed.), *The essential handbook on women's sexuality*, Santa Barbara, Praeger, 2013, p. 233-252.
- MORELL C. M., *Unwomanly conduct: The challenges of intentional childlessness*, Londres et New York, Routledge, 2014.
- MURRAY C. R., « Thank god it's thursday: The power of Shondaland, gender, and leadership », in C. R. MURRAY (ed.), *Leadership through the Lens: Interrogating production, presentation, and power*, Lanham, Lexington Books, p. 25-30.
- NOWALK P. (créat.), *How to get away with murder*, New York, American Broadcasting Company, 2014 – présent.
- PANAYIOTOU A., « Spacing gender, gendering space: a radical “strong plot” in film », *Management Learning*, 46/4, 2015, p. 427-443.
- PAWLIEZ M., « Narratologie et étude du personnage : un cas de figure. Caractérisation dans *Dis-moi que je vis* de Michèle Mailhot », *International journal of Canadian studies*, 43, 2011, p. 189-204.
- QUEMENER N., « Au-delà des binarismes : l'analyse du genre dans les représentations médiatiques », *Les cahiers de la SFSIC*, 9, 2014, p. 45-50.
- RIMMON-KENAN Shl., *Narrative fiction: Contemporary poetics*, Londres et New York, Routledge, 1983.

- RORKE R., « What TV needs now is the next Shonda Rhimes », *New York Post*, 27 February 2019.
- SANCHEZ-MAZAS M. et CASINI A., « Égalité formelle et obstacles informels ? L'ascension professionnelle : les femmes et l'effet "plafond de verre" », *Social science information : information sur les sciences sociales*, 44/1, 2005, p. 155-156.
- SCOTT J., « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », *Les cahiers du GRIF*, 37/1, 1988, p. 125-153.
- SCOTT J., « Le genre : une catégorie d'analyse toujours utile ? », *Diogène*, 1, 2009, p. 5-14.
- SELLIER G., « Les séries policières françaises : de nouveaux rapports hommes/femmes ? », *Médiamorphoses*, 2007, p. 118-121.
- SEPULCHRE S., *Le héros multiple dans les fictions télévisuelles à épisodes : Complexification du système des personnages et dilution des caractérisations* [thèse de doctorat], Département de Communication, Université catholique de Louvain-la-Neuve, 2007.
- SEPULCHRE S., « Policier/scientifique, féminin/masculin dans les séries télévisées : dépoliarisation des caractérisations et réflexion sur les outils d'analyse », *L'assignation de genre dans les médias : attentes, perturbations, reconfigurations. Actes de colloque*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.
- SEPULCHRE S., « La fluidité des identités genrées : comment améliorer les outils d'analyse des séries télévisées ? », *Identités et rapports de genre dans les télévisions de la francophonie*, Congrès de l'ACFAS, Montréal, 9-11 mai 2016.
- SEPULCHRE S., « Représentations genrées et personnages des séries télévisées : Impasse et renaissance du héros sériel » [conférence], Atelier Genre(s) et Sexualité(s), Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 2017.
- SMITH A. M., « Monstrously barren: The horror of the childless mother in Peruvian thriller *El vientre* », *Mise-en-scène*, 2/2, 2017.
- TEMMERMAN (DE) K., « Caractérisation et discours direct : le cas de Plangon », *Discours et débats dans l'ancien roman. Actes du colloque de Tours, 21-23 octobre 2004*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2006, p. 63-75.
- VANDEGRIFT ELDRIDGE S., « Confessions of a childless woman: Fictional autobiography around 1800 », *Goethe yearbook XXI*, 2014, p. 79-102.
- WILSON-BROWN C. et SZCZUR S., « Working in ShondaLand : Representations of African-American women in leadership », in C. ELLIOTT, V. STEAD, S. MAVIN et J. WILLIAMS (eds.), *Gender, media and organization: Challenging (mis) representations of women leaders and managers*, Charlotte, Information Age Publishing, 2016, p. 225-242.