



HAL
open science

Fiction, genre et pouvoir politique : L'État de Grace et la “ République des mâles ”

Laetitia Biscarrat

► **To cite this version:**

Laetitia Biscarrat. Fiction, genre et pouvoir politique : L'État de Grace et la “ République des mâles ”. Études de communication - Langages, information, médiations, 2017, 48, pp.139-154. <hal-01998882>

HAL Id: hal-01998882

<https://hal.science/hal-01998882v1>

Submitted on 6 May 2022

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.



HAL Authorization

Fiction, genre et pouvoir politique : L'État de Grace et la « République des mâles »

Fiction, Gender and Political Power: The French Series L'État de Grace and the "Republic of Males"

Laetitia Biscarrat



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/6820>

DOI : 10.4000/edc.6820

ISSN : 2101-0366

Éditeur

Université Lille-3

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2017

Pagination : 139-154

ISBN : 978-2-917562-17-8

ISSN : 1270-6841

Référence électronique

Laetitia Biscarrat, « Fiction, genre et pouvoir politique : L'État de Grace et la « République des mâles » », *Études de communication* [En ligne], 48 | 2017, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 05 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/edc/6820> ; DOI : 10.4000/edc.6820

Fiction, genre et pouvoir politique :
L'État de Grace et la « République
des mâles »¹

*Fiction, Gender and Political Power:
The French Series L'État de Grace
and the "Republic of Males"*

Laetitia Biscarrat

Docteure en SIC, EA MICA, Université Bordeaux Montaigne
Ingénieure pédagogique, Arpège, Université Toulouse Jean Jaurès
laetitiabiscarrat@hotmail.com

1 Nous empruntons l'expression à Mariette Sineau (2001, 27).

Résumé / Abstract

La contribution étudie le système des personnages secondaires dans la série politique française *L'État de Grace* (France 2, 2006) afin de mettre au jour le travail idéologique de la fiction au regard du genre. L'analyse catégorielle et fonctionnelle des personnages révèle que la proposition narrative égalitaire de la série est contredite par une mise en récit qui propose d'autres grilles de lecture de la présidence féminine. L'incohérence des actions et caractérisations, mais aussi les ambivalences du genre sériel et du ton adopté, soulignent l'implicite masculin du pouvoir politique.

Mots-clés : pouvoir politique, genre, femme présidente, personnages secondaires, genre sériel, série française.

*In order to highlight the ideological underpinnings of fiction with regard to gender, this article explores the secondary characters in the French political television drama *L'État de Grace* (France 2, 2006). Functional analysis of the characters reveals that the proposed egalitarian narrative situation is contradicted by storytelling which offers alternative readings of the female presidency. Incoherencies in action and characterization, as well as ambiguities arising from the serial form and from the adopted tone underline an implicitly male conception of political power.*

Keywords: political power, gender, female president, secondary characters, serial form, French series.

En 2006, était diffusée sur la chaîne de service public France 2 la série *L'État de Grace* (France 2, 2006, 6 épisodes de 52 minutes). Alors que Ségolène Royal se profilait comme présidentiable, la série faisait alors à son public la promesse d'un « scénario de politique fiction qui anticipe peut-être sur la réalité »². Si ses audiences furent assez basses³ et majoritairement féminines⁴ (à l'instar de la grande majorité des productions sérielles françaises), la série a suscité une réception critique plutôt bienveillante, les journalistes reprenant le discours promotionnel sur son innovation scénaristique. Par exemple, *Le Figaro TV-Mag* évoque une « sympathique mini-série de six épisodes [qui] surfe sur une hypothèse largement évoquée ces derniers temps : l'avènement d'une femme au poste de présidente de la République française. L'idée d'en faire une fiction est audacieuse [...] »⁵. Chez *20 minutes*, on se réjouit du « brin d'audace » des productions françaises : « la Deux continue à défricher. L'atteste *L'État de Grace*, qui met en scène la première femme présidente de la République »⁶. Dans *L'Humanité*, la série a même été qualifiée (erronément) de « première fiction politique française »⁷.

Dix ans plus tard, alors que l'horizon des Présidentielles voit à nouveau se profiler une candidate, il s'avère qu'aucune autre série télévisée française n'est venue se saisir d'une figure présidentielle féminine. Grace Bellanger, interprétée par Anne Consigny, demeure à ce jour une exception dans le paysage fictionnel de la télévision française⁸. On le sait, « les médias jouent un rôle important, en particulier parce qu'ils objectivent, sur du papier, à travers des images ou du son, des définitions particulières de la réalité plus ou moins diffusées et, surtout, perçues comme influentes » (Legrave, 2005). Ils sont à la fois « performatifs, constructivistes et hyperréalistes » (Coulomb-Gully et Méadel, 2012, 26). Non seulement ils témoignent de la manière dont nos sociétés se représentent à elles-mêmes, mais ils participent de la construction sociale d'une réalité commune. En ce sens, ils sont une « technologie de genre » (De Lauretis, 2007) qui décrit et produit des identités et rapports de genre, attendu que le genre désigne un principe organisateur de l'asymétrie des rapports sociaux de sexe.

Au croisement du genre et de la fiction télévisuelle, cette contribution s'intéresse aux imaginaires nationaux du politique dans la série française *L'État*

2 D'après la fiche d'émission consultable dans les bases écrites de l'Inathèque.

3 Chaque épisode a attiré entre 2 242 400 et 3 139 360 téléspectateurs/rices, pour des parts de marché entre 9,10 % et 12,10 % (Médiamétrie).

4 53 % à 65 % du public de la série est féminin (Médiamétrie).

5 Nathalie Chuc, « *L'État de Grace*, une mini-série inclassable », *Le Figaro TV-Mag*, 26.09.2006.

6 Alice Coffin/Agence Page 30, « Les créations françaises enfin touchées par un brin d'audace », *20 minutes*, 14.09.2006.

7 Caroline Constant, « *L'État de Grace* », *L'Humanité*, 4.10.2006.

8 Au contraire les personnages de présidente ou vice-présidente se sont multipliés dès les années 2000 dans les séries américaines, par exemple *Commander in Chief*, *Veep*, *Battlestar Galactica*, *Scandal*, etc.

de Grace. Nous considérons que la fiction est un poste d'observation privilégié de la constitution des imaginaires et des représentations sociales du genre, qu'il s'agisse du pouvoir politique (Coulomb-Gully, 2012), des professions (Sepulchre, 2014) ou encore de la parentalité (Lécossais, 2014). Ce constat n'a d'ailleurs pas échappé aux pouvoirs publics. Le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel a publié en 2013 une étude sur la place des femmes dans les œuvres audiovisuelles (fiction TV) et le rapport du Haut Conseil à l'Égalité Femmes-Hommes relatif à la lutte contre les stéréotypes (2014) souligne le rôle de la fiction dans le maintien des inégalités de genre.

D'un point de vue méthodologique, cette étude de cas soulève par ailleurs plusieurs enjeux. D'abord, elle ambitionne de « prendre la fiction au sérieux » (Coulomb-Gully, 2012, 38) et considère que celle-ci est une thématization du social qui révèle en creux les mécanismes de la fabrique du genre. Ensuite, cette contribution propose d'étudier les représentations du genre non pas en nous centrant sur son héroïne mais en analysant les personnages secondaires. L'hypothèse de travail est que le genre organise le système des personnages dans son ensemble : il s'agit d'explorer la manière dont les personnages secondaires configurent le traitement du genre dans la série. Enfin, cette étude de cas est l'occasion de porter un regard réflexif sur la manière dont nos outils méthodologiques, et donc nos pratiques de recherche, produisent du genre.

1. Étudier les personnages secondaires dans une fiction sériele

Selon Marjolaine Boutet, ce n'est qu'à la fin des années 1990 que les séries américaines se sont saisies de la figure présidentielle, jusque-là réservée aux *biopics* et films d'action, avec le tournant majeur de la série *The West Wing* (NBC, 1999-2006), série qui nous fait la promesse d'une « politique accessible et divertissante » (Boutet, 2008, 157). Une politique divertissante : tel semble être le mot d'ordre de la peopolisation du politique, identifiée par Djamil Dakhli et Marie Lherault (2008, 11) : « la peopolisation semble se caractériser par une propension à 'fictionnaliser' la vie publique, qu'il s'agisse pour les médias de mettre en récit une campagne, l'exercice du pouvoir, ou pour les hommes politiques d'influer sur l'agenda médiatique en traduisant leurs idées et leur action par des 'histoires' privées séduisantes ». Dans son ouvrage consacré aux imbrications et circulations entre la sphère politique et la culture populaire, Liesbet Van Zoonen (2005, 2) observe quant à elle des « rencontres récurrentes entre divertissement et politique – dont nous savons peu de choses mais sur lesquelles nous portons beaucoup de jugement »⁹.

9 « *The enduring encounters between entertainment and politics – about which there is little knowledge but much opinion* », nous traduisons.

Ce phénomène de fictionnalisation du politique, de mise en récit de l'action publique a pour corollaire la figure du conseiller en communication, tête pensante de ce *storytelling* politique¹⁰. Au début des années 2000, les médias français se saisissent de la notion anglo-saxonne de *spin doctor* pour décrire ces conseillers en communication politique proches du pouvoir mais aussi des médias¹¹. Selon Charon, ils ont pour fonction de « permettre à l'homme politique d'identifier son personnage » (Charon, 2004, 107), c'est-à-dire qu'ils jouent un rôle dans la mise en récit du politique. Partant de ce constat, nous cherchons à mettre au jour les modalités selon lesquelles la Présidence au féminin est construite dans (comme ?) une fiction politique en nous intéressant aux personnages de *spin doctors*. Comment sont-ils mis en scène lorsque le pouvoir présidentiel s'exerce au féminin ?

Travailler sur les représentations des conseillers en communication dans la série *L'État de Grace* présente une particularité. En effet, on ne s'intéresse pas ici aux héros et héroïnes mais à des personnages secondaires. Pour leur attribuer cette qualification, nous nous sommes basée, comme pour l'ensemble de cette étude, sur la proposition méthodologique de Sarah Sepulchre (2011). Sepulchre adapte aux séries télévisées les principes définis par Philippe Hamon (1972) dans son travail sur la notion de personnage. Le personnage est défini comme « un élément complexe qui appartient autant au texte qu'au 'hors-texte' qui est développé par l'auteur, mais surtout construit par l'acte de lecture » (Sepulchre, 2011, 149). Cette approche pragmatique du personnage, qui est coproduit par le récepteur tout autant que structuré par le contexte d'énonciation, s'inscrit dans une approche constructiviste des médias.

Pour confirmer, ou infirmer, l'hypothèse selon laquelle les trois conseillers en communication que sont Jean-Jacques Chrétien, Virginie Morelle et Jeanne Renan sont des personnages secondaires, nous avons procédé à une analyse de la distribution différentielle, c'est-à-dire du « degré d'apparition dans le récit » (Sepulchre, 2011, 118) de ces personnages. Pour cela, nous avons sélectionné quatre personnages : les trois conseillers précédemment cités ainsi que Grace, l'héroïne du récit. Cette sélection met en place le contraste nécessaire à l'identification de la distribution différentielle. Le premier épisode ayant pour objectif de présenter le système des personnages, il nous a semblé que l'analyse quantitative de ce seul épisode suffisait à mettre au jour leur distribution.

L'analyse de la distribution différentielle des personnages a pour unité de mesure la séquence. Il apparaît ainsi que Grace est présente en personne ou par le biais de commentaires et références dans toutes les séquences de l'épisode. Elle est littéralement au centre du récit. Le seul arc narratif dont elle est éloignée

10 Jacques Pilhan (1995), conseiller en communication de François Mitterrand et de Jacques Chirac, explique avoir adapté le plan média aux personnalités politiques.

11 Le terme apparaît pour la première fois dans la presse nationale française en 1997 dans *Le monde*, avant de se banaliser dans les années 2000.

concerne la relation naissante entre Jeanne Renan et Lionel Moreau, un jeune garde républicain. Mais, si elle ne partage pas leurs échanges, elle en est tout de même implicitement le catalyseur puisque tous deux sont à son service. Ils se rencontrent d'ailleurs alors que Jeanne cherche le bureau de la Présidente afin de lui remettre un discours. Cette omniprésence de Grace est également renforcée par les apartés, face caméra, des personnages secondaires qui nous en livrent le portrait selon des points de vue variés : celui du concurrent politique, du conjoint, de sa mère, de l'ami d'enfance, des personnels de l'Élysée.

À l'opposé de Grace, les trois conseillers en communication n'apparaissent que plus ponctuellement dans l'épisode. On peut déduire de cette opposition que Grace est bien le personnage principal de la série tandis que Jeanne, Jean-Jacques et Virginie sont des personnages secondaires. Ce constat est confirmé par l'étude des autres procédés différentiels. Ainsi, Grace se différencie des autres personnages à tout point de vue. Non seulement elle apparaît plus fréquemment (distribution différentielle), mais elle apparaît seule ou avec n'importe quel autre personnage (autonomie différentielle) et elle possède davantage de qualifications ou à un degré plus important que les autres personnages puisqu'elle occupe la fonction ultime du pouvoir, la Présidence (qualification différentielle).

Nos trois *spin doctors* sont donc bien des personnages secondaires. Ils ne sont pas pour autant insignifiants : les personnages secondaires sont un ingrédient essentiel du récit sérialisé, comme l'a montré Umberto Eco dans son travail sur la répétition dans les productions sérielles. « La série fonctionne sur une situation fixe et un nombre restreint de personnages centraux immuables, autour desquels gravitent des personnages secondaires qui varient. Ces personnages secondaires doivent donner l'impression que la nouvelle histoire diffère des précédentes, alors qu'en fait, la trame narrative ne change pas » (Eco, 1994, 15). Les personnages secondaires jouent donc un rôle essentiel dans la dialectique innovation répétition qui structure le récit sériel.

2.

« C'est humain de s'accrocher au pouvoir ! Humain ou masculin ? »¹²

Le personnage est un « organisateur textuel » (Sepulchre, 2011, 110) et l'étude des personnages secondaires constitue une voie d'accès à la construction médiatique du genre dans la fiction. En effet, ils témoignent d'imaginaires sociaux et de valeurs idéologiques afférents au contexte de production mais aussi de réception telle qu'elle est postulée par les industries culturelles. Le

12 Échange entre Jean-Jacques Chrétien et Grace Bellanger, épisode 4, 29'.

statut de personnages secondaires des trois *spin doctors* est intéressant ici au regard de la dialectique innovation – répétition. En effet, si la proposition narrative se veut progressiste, alors comment ces personnages négocient-ils cette innovation avec « la permanence d'un répertoire fixe de *topoi* » (Eco, 1994, 13) ? Pour le dire autrement, l'étude des personnages secondaires nous permet d'accéder à la tension entre assignations de genre hégémoniques et contre-hégémoniques. Le concept d'hégémonie désigne « la dynamique culturelle par laquelle un groupe revendique et maintient une position sociale de *leadership* » (Connell, 2014, 74), c'est-à-dire les configurations des rapports de genre qui maintiennent la domination masculine. Construites sur le modèle d'une différence hiérarchisée, ces assignations s'exercent dans un ensemble de rapports de pouvoir qui s'articulent et se répondent. « L'hégémonie est ainsi une relation historiquement dynamique » (Connell, 2014, 75) dont nous pouvons saisir les agencements au travers des productions culturelles. L'analyse fonctionnelle des *spin doctors* consiste à identifier les actions des personnages et à mettre au jour les relations qu'ils entretiennent. Pour cela nous avons eu recours au schéma actantiel de Greimas. Ce schéma paradigmatique permet d'identifier le rôle, évolutif, joué par chacun dans le système de personnages et les « relations contractuelles » (Greimas, 1966, 45) qu'ils entretiennent.

« C'est [...] différenciellement, vis-à-vis des autres personnages de l'énoncé que se définira avant tout un personnage » (Hamon, 1972, 99). Effectivement, Grace occupe tous les rôles actantiels au sein du récit tandis que les *spin doctors* sont cantonnés à des fonctions limitées. Grace est le sujet de plusieurs arcs narratifs : en tant que sujet, elle a pour mission de « moraliser, moderniser et démocratiser notre vieille République »¹³ et de mettre au monde un enfant. Elle est aussi l'opposante de son premier Ministre, Victor Tage, et l'adjuvante de son chauffeur qu'elle délivre d'un béguin à son endroit qui risquerait de lui faire perdre son travail et sa famille. Enfin, elle est destinataire de messages aux Français.e.s et destinataire de milliers de lettres d'amour. À l'opposé, les rôles actantiels occupés par nos trois personnages secondaires sont plus restreints. Ils sont ponctuellement sujets d'intrigues secondaires, par exemple le flirt de Jeanne Renan et Lionel Moreau évoqué plus haut. Mais principalement leur rôle est lié à leur mission d'adjuvant.e.s de la Présidente : Jean-Jacques Chrétien la console en lui lisant une lettre de Hugh Grant, Jeanne Renan lui donne des conseils de beauté et Virginie Morelle négocie avec une journaliste pour retarder la publication d'un scoop.

Revenant sur la proposition narrative faite par la série, Marlène Coulomb-Gully souligne qu'elle est basée sur « une prétendue spécificité du rapport des femmes au pouvoir, où l'argument de genre est essentiellement perçu comme une ressource » (Coulomb-Gully, 2012, 45). Ce rapport féminisé au pouvoir s'appuie sur une rhétorique bien huilée qu'incarne Grace, personnage

13 Grace, épisode 4, 53'.

principal de la série. Issue du monde associatif, celle-ci incarne une conception différentielle de la politique fondée sur le *care*, l'intégrité, la proximité et le pragmatisme¹⁴. Anne Consigny a été choisie pour ce rôle, une actrice qui matérialise les normes occidentales hégémoniques de la féminité : elle est blanche, mince et dynamique, les cheveux clairs. La proposition narrative de la série est basée sur une lecture différentialiste du féminin qui est ici l'autre du pouvoir hégémonique, c'est-à-dire un pouvoir masculin (et aussi blanc et hétérosexuel). Si « L'État est une institution masculine » (Connell, 2014, 68), la modification de sa structuration par l'arrivée au pouvoir d'une femme révèle dès lors son organisation genrée. Dans cette mise en scène du pouvoir politique, quels rôles jouent les conseils en communication ?

Lorsque l'implicite masculin du pouvoir présidentiel se trouve perturbé, le travail des *spin doctors* n'échappe pas à l'onde de choc. L'étude des fonctions actantielles révèle ainsi que les trois conseillers jouent paradoxalement un rôle d'opposant à la mission de Grace, dans un renversement axiologique qui semble nous dire qu'une femme au pouvoir c'est « le monde à l'envers ». Prenons trois exemples. Lorsque Virginie Morelle cherche à redorer l'image présidentielle en communiquant sur le couple, c'est finalement le chien (autre que celui qu'elle a choisi) qui devient la coqueluche des médias (épisode 1). Ses choix vestimentaires pour la Présidente sont également inappropriés, comme le lui fait remarquer Amalia, l'aide de camp de Grace, qui fait preuve de bien plus de sens pratique (épisode 5). Son expertise des techniques d'image et de communication est ici opposée au sens pratique du personnel de service, ce qui participe d'une invalidation de son action en tant que conseillère en communication. Quant à Jeanne Renan, en charge des discours et des décorations, elle est si occupée à flirter avec Lionel qu'elle en oublie ses obligations professionnelles et remet à Grace un dossier auquel il manque le discours – sur les droits des femmes ! – que cette dernière s'apprête à prononcer, l'obligeant à improviser. Sa plume n'est alors pas au service de la communication présidentielle ni de la cause des femmes d'ailleurs. Enfin, Jean-Jacques Chrétien se montre plutôt perspicace dans ses conseils concernant la préparation du référendum ou la stratégie de communication à adopter. Mais ses préconisations stratégiques ne sont pas écoutées : ce n'est que dans le rôle de confident et ami de Grace qu'il occupe pleinement ses fonctions. En somme, il ne retire pas de pouvoir de sa proximité avec la présidente, contrairement à la figure du *spin doctor* décrite par Charon.

Les actions de Virginie, Jeanne et Jean-Jacques sont donc bien éloignées de celles qu'on attend d'eux. Au lieu d'aider la présidente, ils se montrent inutiles voire contre-productifs. Au final, Grace décide seule de sa stratégie de communication sans écouter leurs préconisations, par exemple lorsqu'elle

14 Pour une analyse détaillée des caractéristiques féminines du pouvoir conférées à Grace voir Marlène Coulomb-Gully (2012).

annonce à l’impromptu sur le plateau du 20h, après que son *staff* a démenti la rumeur, qu’elle est enceinte. Si les *spin doctors* sont habituellement dépeints comme des figures de pouvoir, leurs actions sont ici inutiles voire absurdes face à la féminisation de la Présidence. En dissociant masculinité et pouvoir, la série fait la promesse d’un monde incohérent, perturbé par cette reconfiguration des rapports de genre. L’incompétence et l’éloignement du pouvoir des *spin doctors* souligne en creux l’invariant masculin du pouvoir politique : lorsque la composante majeure du pouvoir, c’est-à-dire sa dimension masculine, se trouve modifiée, le système des personnages peine à réorganiser avec cohérence le récit médiatique. Impensable pouvoir féminin, semble nous dire la série qui en a pourtant fait la proposition narrative.

3.

Incohérences en régime d’égalité

L’analyse catégorielle confirme le constat antérieur d’une altération de la fonctionnalité de nos personnages. L’analyse catégorielle implique d’identifier les traits de caractérisation des personnages dans les six épisodes afin d’établir la qualification, c’est-à-dire un « ensemble d’éléments stables qui composent l’effet-personnage » (Sepulchre, 2012, 98). Ce relevé effectué, il a fallu classer les différents *items* en distinguant les caractéristiques féminines et masculines, attendu qu’il s’agit de constructions sociales socio-historiquement situées. Le propos n’est pas ici d’essentialiser des traits supposément féminins ou masculins. Plutôt, les caractéristiques que nous identifions comme conformes aux assignations de genre hégémoniques traduisent la manière dont les rapports de genre inégalitaires se matérialisent au travers des personnages de fiction. Nous nous sommes appuyée pour les définir sur la synthèse des travaux sur les stéréotypes de genre dans la fiction sérielle réalisée par Sepulchre (2012, 96) mais aussi sur l’analyse du personnage de Grace Bellanger par Coulomb-Gully (2012). Les caractéristiques féminines et masculines que nous identifions sont construites à partir de ces savoirs produits. « Toute recherche est déictique » (Coulomb-Gully, 2014) et cette étude s’inscrit dans le sillon des *Feminist Media Studies* et des différents travaux sur le genre dans les Sciences de la Communication francophones, lesquels constituent un corpus solide pour avancer avec les outils du genre.

Nos trois personnages dérogent aux assignations féminines et masculines, peinant à incarner une féminité ou une masculinité hégémonique. Prenant Grace comme étalon, en ce qu’elle incarne (comme évoqué précédemment) une norme occidentale hégémonique de la féminité, on peut, en contraste, souligner les contre-performances de genre de Virginie Morelle et Jeanne Renan. Cette dernière déroge par certains endroits aux normes hégémoniques de la féminité. Son sens du relationnel (qualité assignée au féminin) est altéré par ses revendications féministes qui lui font (très) ponctuellement perdre l’amabilité et

la douceur féminines, jouant ainsi sur le *topos* des « harpies féministes » (lors d'un échange avec Lionel, épisode 1, 24'). Ensuite, son appétit sexuel la place du côté d'une sexualité masculine proluxe puisqu'elle a plusieurs partenaires, son conjoint et son jeune amant. Mais ce qui pourrait être perçu comme une performance de genre contre-hégémonique, c'est-à-dire jouant sur l'association entre masculinité, sexe et pouvoir pour en conférer les attributs, alors connotés positivement, à un personnage féminin, est rattrapé par une réassignation à sa place de reproductrice puisqu'elle tombe accidentellement enceinte (épisode 6). Ce basculement révèle la complexité du discours fictionnel. L'évolution des arcs narratifs permet de proposer des grilles de lecture plurielles tout en maintenant une structure de domination.

Quant à Virginie Morelle, elle cherche à être élégante, une norme hégémonique de féminité, mais ses tailleurs sont austères et sa coiffure moquée par ses collègues : « C'est la petite forme aujourd'hui à la com' ! C'est pas la tresse qui serait un petit peu trop serrée des fois ? » ironise Jean-Jacques Chrétien (épisode 2, 4'). Quant à la créativité féminine, une caractéristique qui associe les femmes à l'inventivité et à l'imaginaire, elle vire à la loufoquerie lorsque la directrice de communication propose d'expliquer le malaise de Grace par des chaussures trop serrées (épisode 2, 3'), c'est-à-dire par une technique disciplinaire emblématique de la domination des corps féminins. Au contraire de Jean Renan, qui semble négocier, ponctuellement, avec les assignations de genre hégémoniques, la construction genrée du personnage de Virginie Morelle se caractérise par son échec à incarner ces normes, ce qui en fait par moment un personnage comique. L'imbrication représentationnelle entre race et genre constitue une clé interprétative de cette construction différentielle du donné-à-voir féminin. Si aucune mention n'est faite de la couleur de peau de Virginie Morelle (interprétée par Marie-Sohna Condé), elle ne bénéficie pas du même régime de monstration que les personnages féminins blancs que sont Grace et Jeanne. Alors que, pour ces dernières, de nombreux plans nous montrent la démarche élégante et le galbe des mollets perchés sur des escarpins, la démarche de Virginie Morelle est saccadée et précipitée, témoignant de sa contre-performance de féminité, malgré ses efforts de toilette et de coiffure. Ici « le système de représentations de la race et celui du genre se sont imbriqués et ont été coproduits » (Dalibert, 2014, 65). Cette imbrication entre race et genre constitue une proposition de sens qui hiérarchise féminité blanche et féminité racisée.

Côté masculin, un autre personnage racisé traduit cette association du pouvoir politique, au travers de la figure des *spin doctors*, à la blanchité. Dans ce système de personnages, Jean-Jacques Chrétien incarne davantage des caractéristiques féminines que ses collègues, notamment Jeanne Renan qui combine des attitudes masculines à une présentation de soi pourtant très féminisée (cheveux longs lâchés, chemisettes à manches ballons qui soulignent sa poitrine et jupes). La dépoliarisation des assignations de genre incarnées par Jean-Jacques Chrétien est rendue possible par le casting d'un acteur non-blanc,

Zinedine Soualem. Cette caractéristique se trouve renforcée par le nom de son personnage, Jean-Jacques Chrétien, c'est-à-dire à la fois un prénom composé et une référence au Catholicisme très franco-français, pour un personnage qui se définit comme homosexuel « par défaut » : « Si ça se trouve sans elle je ne serais jamais devenu homo. Et, peut-être si j'avais osé, aujourd'hui je serais Monsieur Grace, celui qu'on cache à l'arrière des berlines »¹⁵. Cette masculinité gay n'est pas apparentée ici à un geste politique de déconstruction de la masculinité hégémonique, c'est-à-dire hétérosexuelle et blanche. Au contraire Jean-Jacques semble incarner une masculinité qui l'éloigne, tout comme Virginie Morelle, des attributs du pouvoir politique. Il est homosexuel parce qu'il a manqué de courage pour se déclarer à Grace ; de plus, son nom constitue quasiment un ressort comique tant les personnages racisés se détachent sur les « écrans pâles » de la télévision française. Cette dévalorisation d'une masculinité racisée et gay culmine lors d'une scène où Jean-Jacques, le héros qu'attend Jeanne pour une mission périlleuse, surgit de la cuisine du restaurant italien de son amant le front en sueur, cravate rose sur l'épaule, un tablier noué autour de la taille et portant des gants de vaisselle rose (épisode 4, 4').

Sous le couvert de l'humour, la série mobilise implicitement un répertoire de stéréotypes sexistes, racistes et homophobes. La promesse du rire est ici d'autant plus ambivalente qu'elle s'inscrit dans une série qui fait en même temps celle du réalisme. D'un côté, la fiction mobilise de nombreux emprunts au monde réel, par exemple la référence à des événements historiques tel que l'annexion par la France de l'atoll de Huon ou à des femmes politiques comme Hillary Clinton et Édith Cresson. La fiche d'émission insiste également sur cet effort de réalisme en soulignant que Jean-Luc Gaget, le scénariste, a organisé une rencontre entre Anne Consigny et Anne Hidalgo. D'un autre côté, la série mobilise de nombreux ressorts comiques parmi lesquels on citera : une séquence de comédie musicale au cours de laquelle nos personnages dansent et chantent dans les couloirs de l'Élysée, les apartés face caméra des personnages qui évoquent leur relation avec Grace, évoquant les séquences de confession de la télé-réalité, de nombreuses scènes comiques comme la poursuite d'un chien par les services secrets lors du shooting photo ou le comique de répétition des portes closes au nez de Jean-Paul, le chien présidentiel. Par son caractère improbable, cet humour met à distance la promesse de réalisme, jouant avec la « suspension de l'incrédulité » qui caractérise l'engagement du public dans un monde fictionnel. La proposition narrative d'une société égalitaire où les femmes occupent les plus hautes fonctions politiques se révèle donc ambivalente dans sa mise en récit. *L'État de Grace* fait exister cette présidence au féminin tout en nous rappelant continûment qu'il s'agit bien là d'une fiction dans toute sa polysémie : une histoire, une création imaginaire, mais aussi un mensonge, une vue de l'esprit.

15 Jean-Jacques, épisode 1, 27'.

4.

Les limites du genre

La tension entre la promesse de réalisme et les décrochages humoristiques ouvre la voie à une prise de distance avec le sérieux de la promesse narrative et du réalisme revendiqué. À propos de l'humour, Patrick Charaudeau explique que « [l]es procédés discursifs [...] dépendent de l'ensemble du mécanisme d'énonciation déjà décrit, et donc de la position du sujet parlant et de son interlocuteur, de la cible visée, du contexte d'emploi et de la valeur sociale du domaine thématique concerné » (Charaudeau, 2006, 6). Le *hiatus*, teinté d'humour, entre l'attente de genre et sa performance chez nos *spin doctors* pose alors la question du genre de cette production médiatique, c'est-à-dire de la catégorie à laquelle on associe ce programme de télévision (Jost, 1997).

L'État de Grace est un récit télévisuel sérialisé. On y trouve des arcs narratifs clos lors d'un même épisode, dans le sillage des séries épisodiques et même des téléfilms qui ont peuplé le petit écran français. Le récit est également structuré par des arcs narratifs qui s'étendent sur les six épisodes, ce qui tend à inscrire la fiction du côté du feuilleton. Dans cet entre-deux, on pourra qualifier *L'État de Grace* de « téléfilm par fragments » (Benassi, 2011, 84), une désignation qui fait référence à la mini-série, c'est-à-dire « un téléfilm à gros budget dont le récit est découpé en plusieurs segments (épisodes) générant ainsi une intrigue ouverte qui se prolonge d'un segment à l'autre » (Benassi, 2011, 84). C'est d'ailleurs sous ce label de mini-série que la fiction est présentée dans le journal *L'Humanité*¹⁶ et par le magazine *Le Figaro TV-Mag*¹⁷, tandis que la fiche d'émission parle de « partie » et non pas d'épisode pour évoquer les six moments de diffusion, inscrivant ainsi *L'État de Grace* du côté du téléfilm. *L'État de Grace* peut également être rattaché au feuilleton sérialisant, c'est-à-dire « un feuilleton qui serait gouverné par une logique sérielle » (Benassi, 2011, 89).

Cette fiction s'inscrit dans la politique de développement des séries sur le service public. Depuis les années 1990, la production et programmation de séries télévisées d'un format de 52 minutes (au lieu de 90 ou 26) a cherché à renouveler l'offre des séries policières des années 1980 (Sellier, 2007). Dans les années 2000, France 2 cherche à améliorer ses audiences grâce à une programmation en *prime-time* de séries qui se veulent innovantes. Depuis les années 1990, ces séries de 52 minutes hybrident des arcs narratifs courts et une structure feuilletonnante comme c'est le cas pour *L'État de Grace*. Par ailleurs, la dimension feuilletonnante s'y trouve renforcée par le recours à une structure narrative que Liesbet Van Zoonen identifie comme une des quatre structures récurrentes des récits politiques de la culture populaire : le *soap opera*. Van

16 Caroline Constant, « *L'État de Grace* », *L'Humanité*, 4.10.2006.

17 Nathalie Chuc, « *L'État de Grace*, une mini-série inclassable », *Le Figaro TV-Mag*, 26.09.2006.

Zoonen fournit une hypothèse interprétative stimulante. L'auteure distingue quatre structures narratives récurrentes des récits politiques médiatiques : la bureaucratie, le complot, la quête et le soap (Van Zoonen, 2005). Si son étude porte sur des séries politiques américaines, on peut néanmoins utiliser ce filtre pour une production française, dans la mesure où la circulation et le succès d'une série comme *The West Wing*, à laquelle elle associe la structure du soap, n'ont pas épargné la France.

Le *prime-time soap opera* désigne une fiction diffusée le soir pendant une période définie. Elle est centrée sur les actions des individus et se caractérise par un « cycle incessant de conflit et de dénouement »¹⁸ (Van Zoonen, 2005, 108). Le cœur de la série politique réside dans « les motivations personnelles, les amitiés et aversions, l'amour et la détestation occasionnelle entre les personnages ainsi que les conséquences de la politique sur la vie privée »¹⁹ (Van Zoonen, 2005, 118). *L'État de Grace* souscrit à cette catégorie dans la mesure où le récit porte non seulement sur la difficile fonction de présidente, notamment du point de vue de la conciliation vie professionnelle et vie privée, laquelle occupe une large place dans le récit. De nombreux arcs narratifs sont axés sur les relations interpersonnelles. Par exemple l'intrigue amoureuse de Jeanne et Lionel, sur six épisodes, nous fait vivre les rebonds de la séduction, de la rupture, de l'adultère et de la grossesse. L'amitié amoureuse que Jean-Jacques porte à Grace, et le débordement sur la vie privée de tous leurs échanges, inscrit également la série du côté du soap. En outre, le registre de la comédie vers lequel tend de manière récurrente la série la situe du côté du feuilleton également, même si le temps diégétique n'est pas étiré comme dans le soap. Enfin, le public majoritairement féminin de la série l'inscrit également du côté de cette structure, le genre sériel du soap étant destiné à une audience féminine.

Le recours à la structure narrative du soap, qui associe la série politique à un genre subalterne car populaire et féminin, confirme à nouveau que le propos de la série prend ses distances avec la proposition narrative. En ramenant cette série politique, et donc postulée « sérieuse », du côté de la comédie et du soap, le message politique supposément engagé qu'elle véhicule s'en trouve amoindri pour ne pas dire verrouillé. Est-on vraiment sérieux quand on parle du pouvoir présidentiel au féminin ? Bien sûr que non, semble nous répondre *L'État de Grace*.

18 « *Never-ending cycle of conflict and resolution* », nous traduisons.

19 « *The drama is in the personal motivations, the friendships and antagonism, the love and occasional hate between characters, and the effects that politics has on private lives* », nous traduisons.

5.

En conclusion

L'analyse du système de personnages, et plus spécifiquement de personnages secondaires, constitue une piste de travail intéressante pour l'étude des représentations de genre. En effet, déplacer le curseur du personnage principal vers des personnages secondaires nous montre que le travail idéologique effectué par la fiction n'est pas le fruit d'un seul personnage (le héros ou l'héroïne) vers lequel les regards convergent. La fabrique du genre opère comme un système global, au travers d'un processus complexe qui inclut tout autant les éléments diégétiques que le genre de la production.

Bien souvent est posée la question du féminisme d'une série. Cette étude de cas peut apporter une ébauche de réponse. L'éventuel potentiel progressiste des fictions ne saurait masquer la complexité du travail idéologique à l'œuvre dans le texte médiatique, tout autant que la multiplicité des propositions de sens contradictoires qui l'habitent. Pour le dire autrement, les productions ne sont pas féministes, ou non, en elles-mêmes mais dans leur rencontre avec des publics qui se saisissent de ces significations, sans pour autant se soustraire eux-mêmes aux structures de domination qui régissent le champ de la signification. Et c'est d'ailleurs là toute la force des séries, dont le caractère fictionnel facilite ce jeu de contradictions, dans ce cas précis entre une proposition narrative égalitaire et une mise en récit qui propose d'autres grilles de lecture de la présidence féminine.

Cette étude nous permet d'adresser la critique que Sarah Sepulchre formule à l'endroit de sa proposition méthodologique. Elle souligne que la construction des identifications féminines et masculines dans l'étude des personnages contribue à reproduire du genre. « Le fait d'utiliser cette catégorisation participe manifestement à une essentialisation des caractéristiques masculines et féminines » (Sepulchre, 2012, 104). Certes, la méthode de recherche fige ses catégories analytiques dans une logique binaire qui produit du genre. Mais peut-on appréhender les objets médiatiques au-delà des rapports de pouvoir qui les sous-tendent, tout autant qu'ils organisent nos pratiques de recherche ? Rappelons que ces outils méthodologiques se montrent fort efficaces pour étudier la culture *mainstream*. À l'inverse, il nous semble que les tentatives d'innovation méthodologique portent davantage sur des corpus issus de cultures de niche (Sepulchre, 2016) qui incitent à appréhender les identités de genre autour des notions de fluidité et d'hybridité. Au travers de ces observations méthodologiques, c'est donc bien un enjeu épistémologique et politique qui se pose : celui de l'articulation entre la seconde et la troisième vague du féminisme, tout autant que du souci d'accorder la même attention aux productions culturelles populaires qu'à celles issues des marges.

Bibliographie

- Benassi S. (2011). « Sérialité(s) ». In Sepulchre S. (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, p. 75-105.
- Boutet M. (2008). « Le président des États-Unis, héros de série télévisée. La figure présidentielle dans les séries américaines récentes ». In *Le Temps des médias*, n° 10, p. 156-169. doi : 10.3917/tdm.010.0156.
- Charaudeau P. (2006). « Des Catégories pour l'Humour ? ». In *Questions de communication*, n° 10, p. 19-41.
- Charon J.-M. (2004). « Les spin doctors au centre du pouvoir ». In *Revue internationale et stratégique*, n° 56, p. 99-108. doi : 10.3917/ris.056.0099.
- Connell R. (2014). *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam.
- Conseil Supérieur de l'Audiovisuel. (2013). « La place des femmes dans les œuvres audiovisuelles (fictions TV) ». *Études*.
- Coulomb-Gully M. (2014). « Inoculer le Genre ». In *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 4. doi : 10.4000/rfsic.837.
- Coulomb-Gully M. (2012). « Les femmes politiques au miroir des fictions télévisuelles. *Commander in Chief* et *L'État de Grâce* : une comparaison France/États-Unis ». In *Modern & Contemporary France*, n° 20 : 1, p. 37-51. doi : 10.1080/09639489.2011.631701.
- Coulomb-Gully M. et Méadel C. (2012). « Plombières et jardinières. Résultats d'enquêtes et considérations méthodologiques sur la représentation du Genre dans les médias ». In *Sciences de la société*, n° 83, p. 14-35. doi : 10.4000/sds.2115.
- Dakhli J. et Lhérault M. (2008). « Peopolisation et politique ». In *Le Temps des médias*, n° 10, p. 8-12. doi : 10.3917/tdm.010.0008.
- Dalibert M. (2014). « Quand le genre représente la race. Les processus d'ethnoracialisation dans la couverture médiatique de Ni putes ni soumises ». In Damian-Gaillard B., Montañola S. et Olivesi A. (dir.), *L'assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations, défigements*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 55-66.
- De Lauretis T. (2007). *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute.
- Eco U. (1994). « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne ». In *Réseaux*, vol. 12, n° 68, p. 9-26. doi : 10.3406/reso.1994.2617.
- Greimas A. J. (1966). « Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique ». In *Communications*, vol. 8, n° 1, p. 28-59. doi : 10.3406/comm.1966.1114.

Hall S. (2008). « La culture, les médias et l'effet idéologique ». In Glevarec H., Macé É., Maigret É. (dir.), *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin, p. 41-60.

Hamon P. (1972). « Pour un statut sémiologique du personnage ». In *Littérature*, vol. 6, n° 2, p. 86-110. doi : 10.3406/litt.1972.1957.

Haut Conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes. (2014). *Rapport relatif à la lutte contre les stéréotypes. Pour l'égalité femmes-hommes et contre les stéréotypes de sexe, conditionner les financements publics*.

Jost F. (1997). « La promesse des genres ». In *Réseaux*, vol. 15, n° 81, p. 11-31. doi : 10.3406/reso.1997.2883.

Lécossais S. (2014). « Les mères ne sont pas des parents comme les autres ». In *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 4.

Legavre J.-B. (2005). « La politique par les médias ». In *Questions de communication*, n° 8, p. 295-317.

Macé É. (2007). « Des 'minorités visibles' aux néostéréotypes ». In *Journal des anthropologues*, hors-série, p. 69-87.

Pilhan J. (1995). « L'écriture médiatique. Entretien avec Jacques Pilhan ». In *Le Débat*, n° 87, p. 3-15.

Sellier G. (2007). « Les séries policières françaises : de nouveaux

rapports hommes/femmes ? ». In *MédiaMorphoses*, hors-série, p. 118-121.

Sepulchre S. (2016). « La fluidité des identités genrées : comment améliorer les outils d'analyse des séries télévisées ? ». In *84^e du Congrès de l'Acfas, Colloque Identités et rapports de genre dans les télévisions de la francophonie*, Montréal, UQAM, 9-11 mai 2016.

Sepulchre S. (2014). « Policier/scientifique, féminin/masculin dans les séries télévisées. Dépolarisation des caractérisations et réflexion sur les outils d'analyse », In Damian-Gillard B., Montañola S. et Olivesi A. (dir.), *L'assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations, défigements*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 93-110.

Sepulchre S. (2011). *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck.

Sineau M. (2001). *Profession femme politique. Sexe et pouvoir sous la Cinquième République*, Paris, Presses de Sciences Po.

Van Zoonen L. (2005). *Entertaining the Citizen. When Politics and Popular Culture Converge*, Lanham, Rowman & Littlefield.