



HAL
open science

Le traitement médiatique du travail du sexe dans la fiction sérielle française. Étude de cas

Laetitia Biscarrat

► **To cite this version:**

Laetitia Biscarrat. Le traitement médiatique du travail du sexe dans la fiction sérielle française. Étude de cas. French Journal for Media Research, 2019. hal-03217168

HAL Id: hal-03217168

<https://hal.science/hal-03217168v1>

Submitted on 4 May 2021

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.

Le traitement médiatique du travail du sexe dans la fiction sérieelle française. Étude de cas

Le travail du sexe fait l'objet depuis plusieurs années de l'attention des politiques publiques françaises tout autant que de riches travaux scientifiques¹. La dynamique des mouvements abolitionnistes et régleментарistes ainsi que l'évolution du cadrage législatif français ont catalysé des mobilisations et débats dans l'espace public tout autant qu'elles ont contribué à la médiatisation de cette question sociale. La loi de 2003 (abolie en 2013), qui a établi le délit de racolage passif a ainsi suscité une forte mobilisation des travailleurs-euses du sexe qui a donné naissance en 2009 au STRASS² (Syndicat du Travail Sexuel). À l'inverse, d'autres acteurs de la société civile, comme le Mouvement du Nid³, défendent une politique abolitionniste. La loi du 13 avril 2016 vise quant à elle à lutter contre le système prostitutionnel en pénalisant les clients d'une amende de 1500 €. Cette évolution dans la législation s'accompagne d'un débat autour du travail du sexe dans l'espace public et médiatique. Emmanuelle Piechowicz fait par exemple état des critiques de la loi de 2016 formulées par trois articles issus de titres de presse aux lignes éditoriales distinctes, *Causeur*, *20 minutes* et le *Parisien*, lesquels soulignent son inapplicabilité et son impact sur les plus précaires⁴. Action politique et médiatisation révèlent ainsi la trajectoire de la question du travail du sexe dans les arènes publiques françaises, où elle est instituée en tant que problème public. En d'autres termes, le travail du sexe est une question sociale thématisée, « c'est-à-dire qu'il est publiquement configuré d'un certain point de vue, que cette thématisation fait

¹ Mathieu, L. (2014). Invisibiliser et éloigner : quelques tendances des politiques de la prostitution. *Regards croisés sur l'économie*, 15, p. 290-301.

² <http://strass-syndicat.org/> [consulté le 10.04.2018]

³ <http://www.mouvementdunid.org/> [consulté le 10.04.2018]

⁴ Piechowicz, E. (2017). Prostitué-e-s et client-e-s au travers de la lunette médiatique. *Le sociographe*, 3(59), p. 49-58.

l'objet d'un débat dans des arènes publiques et qu'une action publique entreprend de résoudre ce problème »⁵.

Si l'étude cas porte ici sur la fiction télévisuelle, le détour par le traitement informationnel du travail du sexe dans les médias permet de mieux comprendre sa conceptualisation en tant que problème public. Par ailleurs, le choix de ce terme plutôt que de celui de prostitution s'inscrit dans une double logique. Précisons d'abord que le travail du sexe désigne un « travail qui va répondre à certains besoins sexo-affectifs »⁶, la notion de besoin n'étant pas entendue au sens physiologique du terme mais comme construction sociale et historique. D'une part, ce terme-parapluie regroupe la grande diversité des pratiques de l'industrie du sexe - diversité que nous trouvons dans la fiction télévisuelle étudiée ; d'autre part, le terme déroge aux lectures moralistes et déterministes qui tendent à structurer le débat public mais ne constituent pas un positionnement de recherche.

La démarche adoptée dans cette étude de cas propose de décrire les contours de ce problème public dans une fiction sérielle. Pour cela, nous souscrivons à l'hypothèse de travail selon laquelle le problème public du travail du sexe infiltre le registre fictionnel. Il ne s'agit pas ici de postuler une quelconque *mimesis* du réel ou une théorie des effets directs et indifférenciés. Plutôt, rappelons que la fiction est un « parasite du réel »⁷ qui entretient des liens étroits avec celui-ci. Céline Bryon-Portet souligne ainsi « le rôle que peuvent jouer les industries culturelles dans la diffusion de messages politiques, et plus largement l'influence qu'une fiction peut avoir sur la construction des représentations symboliques »⁸. La fiction télévisuelle constitue alors un poste d'observation à partir duquel il est possible d'accéder au travail de production de sens, attendu que la télévision « encode des idéologies et des valeurs au travers du montage, de la réalisation et de l'organisation narrative »⁹. C'est à l'aune de la construction du travail du sexe comme problème public dans une société de culture abolitionniste que cette contribution étudie sa médiatisation dans la série française *Pigalle la nuit* (Canal Plus, 2009). L'analyse sémio-narrative des huit épisodes met au jour à la fois les modalités du donné-à-voir et la mise en récit selon une conception communicationnelle qui n'envisage pas la série comme un texte clos sur lui-même (l'entrée par la notion de problème

⁵ Julliard, V. (2012). *De la presse à Internet : la parité en question*. Paris : Hermès Lavoisier, p.10.

⁶ Merteuil, M. et Schaffauser, T. (2017). Le travail du sexe : entretien croisé avec Morgane Merteuil et Thierry Schaffauser. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 32.

⁷ Jost F. (2009). *Comprendre la télévision et ses programmes*. Paris : Armand Colin, p. 101.

⁸ Bryon-Portet, C. (2012). La dimension politique de la série *Plus belle la vie*. Mixophilie, problématiques citoyennes et débats socioculturels dans une production télévisuelle de service public. *Mots. Les langages du politique*, 99.

⁹ Cervulle, M. et Quemener, N. (2015). *Cultural studies. Théories et méthodes*. Paris : Armand Colin, p.60.

public rend de fait caduque toute étanchéité) mais comme une co-construction de sens entre la production et la réception. Pour ce faire, l'étude de la ligne éditoriale de la chaîne offre une meilleure appréhension des logiques énonciatives à l'œuvre dans cette série.

La fiction télévisuelle comme poste d'observation

De la médiatisation du travail du sexe

Débatu dans les arènes publiques, le travail du sexe est aussi présent dans les représentations médiatiques fictionnelles. Les travailleuses du sexe, majoritairement des femmes, peuplent les productions culturelles. Elles constituent tout autant un *topos* narratif qu'un fait de société ou un fait divers - en fonction du traitement journalistique - récurrent dans les médias d'information. Pourtant, paradoxalement, rares sont les travaux dans le champ des études médiatiques qui s'intéressent à la médiatisation du travail sexuel. On signalera l'étude conduite par Karine Espineira sur la médiatisation des prostitué.e.s trans au Bois de Boulogne¹⁰. Une seconde recherche d'intérêt menée par Valérie Devillard et Guillaume Le Saulnier concerne les luttes interprétatives et mobilisations à l'œuvre dans les arènes publiques numériques dans le cadre du débat entre abolitionnistes et pro-droits¹¹.

Ce désintérêt relatif porté au traitement médiatique du travail du sexe peut trouver une hypothèse explicative dans l'analyse que font Devillard et Le Saulnier de la constitution du travail du sexe en problème public. Ces derniers rappellent que le développement d'une question sociale en problème public obéit à « des possibilités toujours restreintes de 'carrière' au sein des arènes publiques que sont les médias, les institutions éducatives, les associations, les assemblées politiques, etc. »¹². La lutte pour la reconnaissance du travail du sexe comme problème public est selon les auteur.e.s concurrencée « dans sa charge dramatique par des débats publics plus amples portant sur la sexualité, les représentations, les pratiques et les déviances en la matière ; elle entre également en rivalité, dans sa dimension genrée, avec les questions du port du voile, des violences faites aux femmes, etc. » (*ibid.*). Enfin, la question

¹⁰ Espineira, K. (2014). La médiatisation des politiques transgenres : du statut de contre-public à l'inégalité de la représentation. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 4.

¹¹ Devillard, V. et Le Saulnier, G. (2015). Le problème public de la prostitution aux marges des arènes publiques numériques. Lutes interprétatives et mobilisations pro-droits contre l'offensive abolitionniste sur le web. *Journal des Anthropologues*, 142-143.

¹² *Ibid.*, p. 3.

de la prostitution est associée à d'autres causes publiques telles que l'immigration clandestine, la traite des êtres humains, l'esclavage moderne, ou encore la sexualité des personnes handicapées. Cette imbrication des questions sociales tendrait à noyer celle du travail du sexe dans d'autres problèmes publics, contribuant à un moindre intérêt des chercheur.e.s pour l'étude de sa médiatisation. De ce point de vue, l'analyse diachronique de la médiatisation des prostituées trans par Karine Espineira constitue, avec l'étude de Devillard et Le Saulnier, deux recherches remarquables.

Une fiction télévisuelle française : Pigalle la nuit

Fiction sérielle française produite par Canal Plus, *Pigalle la nuit* a été diffusée pour la première fois sur cette chaîne à péage en 2009. Cette série feuilletonnante composée de huit épisodes de 52 minutes a été créée par Hervé Hadmar et Marc Herpoux, un binôme de scénaristes habitué des productions sérialisées françaises puisqu'ils ont collaboré sur quatre productions : *Les Oubliées* (France 3, 2008), *Pigalle, la nuit*, *Signature* (Canal Plus Réunion, 2011) et *Les témoins* (France 2, 2015). Ses audiences ont été satisfaisantes avec un taux d'audience moyen de 980 000 téléspectateurs/rices en première diffusion (selon la chaîne). Pour son lancement, *Pigalle la nuit* a attiré 1.2 million d'abonné.e.s soit 18,5 % des parts d'audience de la chaîne, ce qui a fait d'elle en 2009 la deuxième meilleure audience historique, derrière la série policière *Braquo*, pour le lancement d'une série de fiction française¹³. La série invite à suivre la quête de Thomas, un jeune *trader* à la recherche de sa sœur Emma mystérieusement disparue après qu'il l'a aperçue par hasard dans un club de *strip-tease* parisien. Progressivement, nous découvrons avec lui les rouages du quartier de Pigalle et de l'industrie du sexe.

Choisir une fiction télévisuelle comme poste d'observation de la médiatisation d'un problème public s'inscrit dans une double perspective. D'une part, il s'agit de « prendre la fiction au sérieux »¹⁴, c'est-à-dire de considérer que la fiction télévisuelle donne à voir un point de vue sur le monde qui est tout autant légitime que celui du discours d'information

¹³ D'après la chaîne : <http://www.canalplus.fr/c-series/c-l-actu-des-series/cid294997-pigalle-la-nuit-fait-un-carton.html> <https://www.closermag.fr/tv-tele-realite/pigalle-la-nuit-fait-un-carton-17323> [consulté le 3 mars 2016].

¹⁴ Coulomb-Gully, M. (2012a). Les femmes politiques au miroir des fictions télévisuelles. *Commander in Chief et L'État de Grâce : une comparaison France/États-Unis. Modern & Contemporary France*, 20(1), p. 38.

médiatique. On s'attachera ici à considérer la fiction comme une « proposition de sens »¹⁵ qui suggère une configuration du débat autour du travail du sexe qui anime l'espace public et médiatique¹⁶. La seconde perspective assumée dans ce travail est d'orientation critique. Il s'agit en effet d'aborder la médiatisation des travailleuses du sexe dans la série du point de vue du genre, attendu que ce rapport de pouvoir constitue un principe organisateur de l'asymétrie des rapports sociaux de sexe. L'analyse sémio-narrative des modalités du donné-à-voir télévisuel met au jour les rapports de domination à l'œuvre dans la série, révélant par-là le processus de sédimentation des actualisations répétées du genre au travers duquel le média constitue un appareil signifiant pétri d'idéologie.

Montrer le travail du sexe à la télévision

Canal Plus : entre logique de distinction et ligne éditoriale masculino-centrée

« Au moins pendant que vous regardez Canal Plus, vous n'êtes pas devant la télé » annonçait fièrement le slogan de 1996, faisant un pied de nez à sa concurrente TF1, première chaîne privée commerciale grand public française. C'est en effet sur le registre de la distinction que Canal Plus a construit son identité de chaîne. Née en 1984, cette chaîne à péage s'est singularisée dans le paysage télévisuel français par une ligne éditoriale basée sur le sport, l'humour et le sexe. On citera les célèbres exemples des rencontres sportives, des *Guignols de l'Info* et du film porno du premier samedi du mois, soit une programmation ciblant en priorité les hommes. Cette ligne éditoriale, si elle a évolué au fil du temps et de la structuration du groupe¹⁷ se traduit par une audience plutôt CSP+ et majoritairement masculine¹⁸, même si la chaîne fait selon Rodolphe Belmer (directeur général de Canal Plus en 2009) des efforts pour capter le public féminin, les femmes étant majoritairement décisionnaires dans la souscription d'un abonnement¹⁹.

¹⁵ Coulomb-Gully, M. (2002). Propositions pour une méthode d'analyse du discours télévisuel. *Mots. Les langages du politique*, 70.

¹⁶ Quemener, N. et Vörös, F. (2014). Impudeurs médiatiques. *Poli. Politique de l'image*, 9, p. 8-11.

¹⁷ Le rachat de la chaîne en 2015 par Vincent Bolloré marque de fortes inflexions dans le registre impertinent revendiqué.

¹⁸ Coulomb-Gully, M. (2012b). *Les Guignols de l'Info*. Le « genre » de la satire. *Réseaux*, 171, p. 189-216.

¹⁹ Reiser, M. et Grésy, B. 2008. *L'image des femmes dans les médias*. Paris : Secrétariat d'État à la solidarité, p. 36.

En termes de fiction, la ligne éditoriale de la chaîne, selon Marc Herpoux, l'un des scénaristes de *Pigalle la nuit*, est axée sur le sexe, la violence et la corruption. On retrouve ces trois thématiques dans *Pigalle la nuit* : « Pour la saison 1 de *Pigalle la nuit*, avec Hervé [Hadmar], nous l'avons construite un peu autour de ces thèmes »²⁰, explique le scénariste. La ligne éditoriale porte ainsi attention à l'industrie du sexe depuis plusieurs années, qu'il s'agisse du *Journal du Hard* (1991-) ou des séries qu'elle produit, par exemple *Maison Close* (2010-2013), *Hard* (2008-) ou la série érotique *X-Femmes* (2008-2009).

Le propos n'est pas ici d'estampiller ces productions culturelles comme masculines selon une lecture essentialiste des thèmes abordés, c'est-à-dire comme si ceux-ci étaient intrinsèquement, naturellement, propres aux hommes, tout du moins à un public incarnant une certaine performance de masculinité. Néanmoins, force est de constater que le triptyque sexe, violence, corruption est traditionnellement associé à la sphère masculine et qu'il est ici mis au service d'une ligne éditoriale tournée vers les hommes et la revendication d'une singularité dans le paysage audiovisuel français. L'année 2009, avec les succès des séries *Braquo* et *Pigalle la nuit*, a en effet vu selon la chaîne « le triomphe de la Création Originale »²¹, un label qui témoigne de choix éditoriaux tournés vers le développement de fictions déclarées innovantes et audacieuses.

Le label Création Originale s'inscrit dans la politique de distinction de la chaîne : il ne s'agit pas ici de télévision, comme l'affirme le slogan de 1996 ; la création est « originale », se démarquant donc du reste de l'offre télévisuelle. Ce positionnement trouve écho dans les modalités contemporaines de légitimation d'une certaine production sérielle par la critique. Traditionnellement dévalorisées et féminisées, les fictions sérielles n'ont longtemps suscité que du désintérêt : « la fiction télévisée française n'existe pas pour l'élite cultivée française », résumait ainsi en 2010 Geneviève Sellier²². Partant de l'analyse des paratextes, Charles-Antoine Courcoux observe quant à lui des « stratégies visant à masculiniser/légitimer un produit culturel jusqu'ici perçu comme foncièrement féminin/méprisable »²³.

« [L]a *doxa* médiatique et les connaisseurs autoproclamés ne manquent pas de qualificatifs laudatifs 'audacieuse', 'originale', 'innovante', 'révolutionnaire', 'réaliste', 'unique',

²⁰ <https://behindzescenes.wordpress.com/2014/02/26/interview-du-scenariste-marc-herpoux-etat-des-lieux-des-series-en-france/> [consulté le 16 avril 2018].

²¹ Rapport Annuel 2009 de Canal Plus, 2010, p.8.

²² Sellier, G. (2010). *Cultural studies, gender et études filmiques*. Dans M. Cervulle *et al.* (dir.), *Cultural studies : genèse, objets, traductions*. Paris : Éditions de la Bibliothèque Publique d'Information, p. 55.

²³ Courcoux, C.-A. (2015). À l'Ouest, quelque chose de nouveau ? Féminité et sexualité dans les séries américaines contemporaines. *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, 2, p. 76.

‘ambitieuse’ pour faire l’éloge d’un grand nombre de séries contemporaines qui, à les en croire, sont toujours plus singulières et surtout en phase avec les préoccupations des publics auxquelles elles s’adressent »²⁴.

Pigalle la nuit a ainsi fait l’objet d’une réception critique élogieuse. Il s’agit pour *Les Inrocks* d’« une des plus grandes réussites de Canal Plus » tandis que *L’Express* la qualifie comme « une des meilleures séries françaises ». Pour *Télérama*, c’est une « envoûtante série » dont les personnages « éblouissent ». La série a reçu le Prix de la presse lors du 50^{ème} Festival de Télévision de Monte-Carlo (2010) devant d’autres productions à succès comme *Braquo* et *Engrenages*²⁵. Ainsi, *Pigalle la nuit* participe doublement d’un mouvement de distinction en tant que série célébrée comme *artefact* culturel « de qualité » et *via* une identité de chaîne et une ligne éditoriale masculino-centrée.

Un régime de monstration masculin et hétérosexuel du travail du sexe

Le positionnement de distinction qui caractérise la série *Pigalle la nuit* révèle une articulation entre hiérarchie des biens culturels et masculinité. Pour le dire autrement, « les productions culturelles sont genrées »²⁶. Dès lors, les modalités du donné-à-voir, c’est-à-dire du régime de visibilité, ne sont pas neutres du point de vue du genre. On s’attachera ici à interroger les régimes de monstration du travail du sexe dans la série à partir de deux personnages féminins, attendu qu’un personnage est un « organisateur textuel »²⁷ producteur d’intelligibilité. Interprété par Sarah Martins, Fleur est un personnage-clé du quartier de Pigalle tout autant que du récit. Cette femme métisse de 35 ans est une figure de la nuit, connue pour ses spectacles de *strip-tease* ainsi que ses prestations sexuelles tarifées. Son expertise du travail du sexe est reconnue explicitement lorsqu’elle se voit confier la formation des nouvelles recrues. Le regard qu’elle porte sur une nouvelle danseuse situe explicitement l’activité du côté du travail du sexe.

²⁴ *Ibid.*, p. 77.

²⁵ <http://www.toutelatele.com/dexter-gee-et-pigalle-la-nuit-remportent-les-prix-de-la-presse-25447#iZYy2ZAZlyFM0UKI.99> [consulté le 16 avril 2018].

²⁶ Sellier, G. (2010). *Cultural studies, gender* et études filmiques. Dans M. Cervulle *et al.* (dir.), *Cultural studies : genèse, objets, traductions*. Paris : Éditions de la Bibliothèque Publique d’Information, p. 3.

²⁷ Sepulchre, S. (2011). *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles : De Boeck, p. 110.

[Elle] danse super bien mais franchement... Mais moi j'achète pas, elle a les yeux dans le vide, elle pense pas ce qu'elle fait, c'est trop mécanique. On cherche pas des danseuses là, on veut du cul. Elle ne nous montre même pas ses seins ! Elle fait semblant de se toucher²⁸.

Le second personnage étudié, Emma (interprétée par Armelle Deutsch) est la danseuse phare du club Le Folie's. Dès le premier épisode, son apparition est conditionnée par un cadre masculin et hétérosexuel. C'est en effet par le biais d'une sociabilité masculine hétérosexuelle que le public de la série pénètre dans le club où elle travaille, guidé par deux *traders* londoniens, c'est-à-dire, en 2009 du moins, deux figures d'une masculinité triomphante, au préalable mise en scène par une séquence en situation professionnelle. Ils sont venus sur les recommandations d'un autre homme, le chauffeur de taxi, qui leur a proposé de l'amusement et des « filles » (épisode 1) dans un club, le Folie's, où c'est à nouveau un homme, Nadir Zainoun, qui met à disposition des clients les prestations de son équipe de travailleuses du sexe. L'entrée dans le club de *strip-tease* s'inscrit donc déjà dans un univers masculin et hétérosexuel.

Le régime de monstration du corps féminin lors des scènes de *strip-tease* obéit également à une perspective hétérosexuelle et masculine. Les corps féminins sont construits comme des objets du désir masculin par le biais d'une esthétique de la fragmentation, un dispositif filmique caractéristique de la pornographie²⁹. La caméra filme un corps féminin morcelé. Il s'agit là d'un procédé filmique qui participe d'une fétichisation des corps féminins pour un désir masculin hétérosexuel.

L'esthétisation du corps féminin relève également d'un processus de racialisation. Ainsi, le corps athlétique et le regard hypnotique de Fleur la situent du côté de l'animalité, d'une sexualité animale et insatiable, que confirme son désir de continuer à travailler dans des soirées échangistes, au contraire de son époux (blanc) qui marque des réticences. Cette animalisation de la sexualité des femmes non-blanches est récurrente dans les représentations des corps féminins. Les ressorts mis au jour par le *Black Feminism* et en France par Elsa Dorlin³⁰ montrent que cette esthétisation participe à un processus de racialisation à visée politique³¹ héritier des constructions coloniales françaises. Il s'agit de légitimer une norme

²⁸ Épisode 2, 29 mn.

²⁹ Perea, F. (2012). Les sites pornographiques par le menu : pornotypes linguistiques et procédés médiatiques. *Genre, sexualité & société*, 7.

³⁰ Dorlin, E. (2006). *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*. Paris : La Découverte.

³¹ Ramdani, K. (2011). Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté. *Volume !* 8(2).

racisée blanche et bourgeoise de féminité, en contraste avec des « femmes noires lubriques ». Ici, l'esthétisation du corps de Fleur s'inscrit dans un double processus de racialisation et d'objectification pour un désir masculin hétérosexuel.

En outre, cette construction des corps féminins pour un regard masculin fait écho à la théorie du « *male gaze* »³². À propos du cinéma hollywoodien. Mulvey explique que le personnage féminin est conçu comme un objet érotique pour le personnage masculin mais aussi pour les publics masculins. L'usage qu'elle fait de la psychanalyse dans une perspective politique permet de mettre au jour les fondements genrés de ce régime de visibilité, qui repose sur deux sources du plaisir visuel, la scopophilie (la pulsion de regarder) et le narcissisme (l'identification à un *alter ego* écranique). Ainsi, dans *Pigalle la nuit*, plusieurs scènes de *strip-tease* sont caractéristiques de ce dispositif. Lorsque Thomas découvre sa sœur sur scène³³, la distribution des regards rejoue le régime de visibilité du *male gaze*. Elle est offerte à la fois au regard masculin de Thomas et à celui des téléspectateurs. Elle réapparaît sur scène au club Paradise - avant de disparaître, de littéralement de substituer aux regards masculins qui la désirent, la cherchent ou lui veulent du mal – dans un second numéro construit selon le même dispositif³⁴. Ici, le travail du sexe est mis en scène au moyen d'une corporéité féminine construite par et pour un regard masculin hétérosexuel.

De la libre disposition du corps ou le *double-speak* télévisuel

Le travail du sexe comme stratégie féminine d'auto-détermination

En réponse au travail d'assignation de genre mis en œuvre par le *male gaze*, le numéro d'Emma semble pourtant proposer un discours contre-hégémonique qui interroge ce cadrage masculin hétérosexuel. Emma joue sur la distinction entre la travailleuse du sexe et son antagoniste, la jeune mariée. Elle apparaît sur la scène du Folie's vêtue d'une robe nuptiale. Par ce geste, la prestation d'Emma entre dans le registre de la performance, d'une action qui porte un message politique. La performance d'Emma s'inscrit dans un jeu de distanciation

³² Mulvey, L. ([1975] 2006). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Dans M. G. Durham et D. M. Kellner (dir.) *Media and Cultural Studies. Keywords*, (p. 342-352). Oxford: Blackwell Publishing.

³³ Épisode 1, 13 mn.

³⁴ Épisode 1, 43 mn.

avec les représentations hégémoniques du travail du sexe. Par son geste, elle rapproche deux pratiques apparemment opposées, le mariage et le travail du sexe, mettant par-là en spectacle les échanges económico-sexuels³⁵ qui fondent la matrice hétérosexuelle. Ce rapprochement vient interroger le rapport économique genré qui soutient ces deux pratiques sociales tout autant qu'il interroge le paradoxe d'un regard masculin qui distingue le corps féminin « bon à marier » du corps féminin comme objet sexuel. En ôtant sa robe de mariée, Emma provoque la rencontre des deux assignations de genre tout autant qu'elle affirme son refus d'accéder aux modalités dominantes du rapport femme-homme incarnées par le mariage.

Durant cette scène de strip-tease, le *male gaze* est instauré *via* le frère d'Emma, dont le visage, sidéré, se distingue de la foule. Emma le regarde alors qu'elle se dénude, adressant ainsi son message à la masculinité hégémonique qu'il incarne par sa réussite professionnelle tout autant que le statut éminemment paternaliste de grand frère protecteur qu'il assume depuis le décès de leurs parents. Ce refus de conformité aux assignations de genre hégémoniques est explicité dans le dernier épisode de la saison, lors d'un tête-à-tête entre Emma et son frère Thomas : « J'ai adoré Pigalle [...] Tout. Les *strips*, les mecs, la musique, j'aime tout [...] C'est ma vie ici »³⁶. Depuis cette matrice hétérosexuelle et sexiste Emma cherche à faire entendre un contre-discours, ce que Fleur tente d'ailleurs d'expliquer sans succès à Thomas :

Fleur : Emma vous l'avez vu danser ? Elle aime ce qu'elle fait, que ça vous plaise ou pas.

Thomas : Bien sûr ! T'adores ça toi aussi. Tu fais pas du tout ça pour le pognon, c'est de l'art ! Hein, montrer ton cul à poil sur de la musique de merde c'est artistique ! Les mecs qui vous regardent ils ont pas envie de vous baiser, ils sont au Louvre !³⁷

L'inscription du corps féminin dans un rapport d'économie marchande est revendiquée ici comme un rejet des normes de genre hégémoniques. La performance d'Emma interroge alors le point de vue selon lequel la travailleuse du sexe est une victime, un objet sexuel dont la seule échappatoire serait l'entrée dans un mode de vie hégémonique, c'est-à-dire le mariage hétérosexuel et la sexualité reproductrice, comme le souligne une jeune danseuse s'adressant à Fleur :

³⁵ Tabet, P. (2004). *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange económico-sexuel*. Paris : L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme.

³⁶ Épisode 8, 41 mn.

³⁷ Épisode 1, 22 mn.

J'y crois pas Fleur t'as quel âge ? Trente-quatre bientôt trente-cinq ? Et tu comptes faire quoi après ? Tu comptes pas rester au Folie's toute ta vie ! Tu comptes avoir des gosses, une famille...³⁸

Justement, Fleur adhère également aux revendications féministes, même si elles ne sont pas présentées comme telles, portées par Emma. Ici, le paradoxe est lié à sa double identité de travailleuse du sexe et de femme mariée. A l'exception des parties fines où elle et son mari se produisent, sa vie conjugale nous est dépeinte comme des plus banales. Fleur et Lucien prennent leur petit-déjeuner ensemble, parlent au téléphone lorsqu'elle débauche et échangent des mots tendres. Ajoutons à cela que dans ce couple le rapport économique est inversé puisque c'est Fleur qui fait vivre Lucien, au contraire du rapport économique classique selon lequel l'homme pourvoit majoritairement aux besoins du foyer.

Au travers de ces deux personnages, la proposition de sens qui est faite inscrit le travail du sexe du côté des revendications féministes pro-sexe. Fleur et Emma prônent l'auto-détermination féminine par la réappropriation du corps mais aussi du travail sexuel comme travail tout autant qu'outil de subjectivation politique, faisant ainsi écho, dans une relecture plus ou moins libre à Foucault pour qui « [l]e sexe n'est pas une fatalité ; il est une possibilité d'accéder à une vie créatrice »³⁹. La série véhicule-t-elle dès lors un discours féministe pro-sexe ? Au sein d'un cadrage masculin et hétérosexuel, laisse-t-elle émerger un discours de l'auto-détermination féminine ? Rien n'est moins sûr au regard des multiples ambivalences portées par le discours télévisuel.

Une invalidation de la critique féministe

Le régime de monstration contre-hégémonique du travail du sexe proposé par Fleur et Emma pourrait laisser entendre que *Pigalle la nuit* est une série sensible aux problématiques féministes qui travaillent la société française. Pour autant, la série est loin de céder aux inflexions féministes pro-sexe, comme le rappelle le prisme masculin, blanc et hétérosexuel mis au jour dans les scènes de *strip-tease*. Ainsi le dispositif narratif de la série semble questionner la validité de la proposition théorique de Laura Mulvey par un jeu autour de la notion de *male gaze*, incarnée par le personnage de Dimitri. L'arc narratif consacré à la

³⁸ Épisode 1, 16 mn.

³⁹ Foucault, M. (1994). Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité. Dans *Dits et Écrits*, vol.4. Paris : Gallimard, p. 735.

passion dévorante que Dimitri, le gérant du club Paradise, voue à Emma offre en effet une seconde proposition de sens. Dimitri incarne littéralement le dispositif voyeuriste et fétichiste qui caractérise le *male gaze*. Il cherche à figer l'essence d'Emma, à la « capturer » au moyen d'une caméra. Il explique qu'il la filme pour « l'enfermer là-dedans, la garder là-dedans, la caméra, parce qu'elle ne pourra plus s'échapper »⁴⁰. Littéralement obsédé par Emma, il se fait tatouer son visage sur le corps pour l'avoir toujours près de lui, littéralement dans la peau : « Elle est ici, avec moi. Elle ne me quittera plus jamais tu comprends, plus jamais »⁴¹. Le voyeurisme est ici doublé d'un processus de fétichisation qui conduit Dimitri à chercher chez d'autres travailleuses du sexe l'objet de son désir, Emma. Il sélectionne des jeunes femmes brunes de la taille d'Emma. Après les avoir séduites, il leur demande progressivement de se couper les cheveux puis de se faire tatouer un papillon sur l'omoplate, signe distinctif arboré par Emma. Thomas croit ainsi voir une première fois sa sœur dans la rue puis dans les bras de Dimitri⁴². Une policière pense avoir retrouvé Emma morte lorsque le corps de Béryl est repêché dans la Seine⁴³. Une des maîtresses de Dimitri résume ainsi le processus de fétichisation subi : « Plus tu ressembleras à Emma, et moins il sera près de toi. Et puis un jour, tu ne seras plus toi-même, et il te laissera. Mais avant ça il va te faire des choses que tu ne pourras jamais oublier »⁴⁴.

La passion aliénante que voue Dimitri à Emma, et ses conséquences dramatiques pour les femmes qui la substituent, ne signifie pas pour autant que la série souscrit à l'analyse portée par Mulvey en mettant au jour les procédés de la domination masculine. Plutôt, ce jeu de mise en abyme peut être compris comme une invalidation de la critique féministe – critique exprimée notamment par le geste féministe que constituerait le *strip-tease* - dans la mesure où le personnage de Dimitri se révèle progressivement un être excessif et irrationnel. S'il incarnait de prime abord une masculinité hégémonique bien établie, Dimitri échoue dans sa performance de genre en basculant dans une obsession qui le dévore et le conduit littéralement à la mort. Ici, le voyeurisme et le narcissisme sont ramenés aux comportements pathologiques et irrationnels d'un homme qui échoue dans sa performance de masculinité, mettant ainsi à distance le potentiel critique véhiculé par la notion de *male gaze*. La série, qui a pourtant recours au dispositif du *male gaze* dans sa construction du donné-à-voir à destination d'un public, rappelons-le, majoritairement masculin, assigne ici voyeurisme et

⁴⁰ Épisode 5, 45 mn.

⁴¹ Épisode 7, 40 mn.

⁴² Épisode 1, 35 mn.

⁴³ Épisode 2, 49 mn.

⁴⁴ Épisode 4, 44 mn.

fétichisme à une masculinité défaillante dont le contre-pied est incarné par Nadir, propriétaire du club concurrent. Ce dernier est au contraire montré comme un homme séduisant (il apparaît comme un homme éduqué et raffiné alors qu'il flirte avec la probe Alice) agissant comme un « bon père de famille » avec ses enfants comme avec les femmes qui travaillent pour lui. « Les filles qui travaillent pour moi, je les protège »⁴⁵, explique-t-il à Thomas. On assiste ici à un procédé de légitimation d'une performance hégémonique de masculinité, entre séduction et paternalisme.

Du côté des personnages féminins, le récit met également à distance les revendications d'Emma et Fleur. Ainsi, Emma frôle la mort et l'autonomie financière de Fleur, basée sur la marchandisation de prestations corporelles est fortement remise en question. Une scène au cours de laquelle Fleur rencontre une de ses clientes met en exergue les limites de l'autonomie qu'elle revendique. Dans un appartement bourgeois parisien, Fleur rencontre une maîtresse de maison qui organise une soirée pour son époux et d'autres convives, soirée au cours de laquelle elle offre Fleur en cadeau à son époux. Plusieurs rapports de pouvoir s'articulent dans cette scène qui concourt à remettre en question la liberté sexuelle arborée par Fleur. On observe d'abord un rapport de classe, puisque la riche épouse délègue les services sexuels qui sous-tendent l'échange économique-sexuel du mariage. Un rapport de race se joue également, lorsque la cliente demande à voir la poitrine de Fleur : « Mon mari adore les poitrines. Il est très exigeant et je connais ses goûts. Je peux voir votre poitrine ? »⁴⁶ La cliente blanche qui jauge la poitrine de Fleur s'inscrit, tout comme l'animalisation dont cette dernière fait l'objet lors des *strip-teases*, dans un terreau colonial. La scène évoque le commerce des esclaves, impliquant dès lors que c'est le corps de Fleur qui est vendu et non pas une prestation de service.

Enfin, ce que Fleur revendique comme une activité professionnelle se révèle incompatible avec le contrat conjugal qui la lie à Lucien. Lors de la soirée échangiste, Lucien détrousse les convives. Lorsque Fleur s'en aperçoit, il répond : « Baiser avec ma femme, ça a un prix »⁴⁷. Fleur fait ainsi l'objet d'un double processus de marchandisation : elle est offerte par une femme à un homme, et son mari se dédommage financièrement pour ce « prêt ». La liberté sexuelle revendiquée par Fleur touche ici à sa limite. Elle se voit également contrainte d'échanger des informations sur la disparition de Lucien contre une danse érotique pour

⁴⁵ Épisode 1, 20 mn.

⁴⁶ Épisode 1, 33 mn.

⁴⁷ Épisode 4, 34 mn.

Guillaume⁴⁸. Ainsi, les rôles narratifs s'inversent : Fleur qui a choisi de gagner sa vie en vendant son corps devient une monnaie d'échange entre une femme et son mari, mais aussi entre des hommes (Lucien et Guillaume).

Conclusion

En interrogeant la frontière entre travail du sexe et traite humaine, mais aussi en proposant une mise en abyme de la théorie du *male gaze*, la série *Pigalle la nuit* souscrit à la pratique du « *double speak* », c'est-à-dire qu'elle fait une proposition de sens polysémique : « dans le contexte culturel d'origine, des textes filmiques peuvent *activement solliciter* des lectures divergentes »⁴⁹. Ainsi, la thématization du travail du sexe dans la série oscille entre traite humaine et libre disposition de son corps, à l'instar du débat entre abolitionnistes et réglementaristes.

Cette ambivalence n'est pas neutre d'un point de vue idéologique. En effet, le régime de monstration genré donne à voir le travail du sexe selon un prisme masculin, blanc et hétérosexuel qui participe d'une invalidation de la critique féministe. Bien qu'elle semble ouverte à plusieurs interprétations par les publics, la série souscrit néanmoins à une lecture préférentielle selon laquelle le travail du sexe n'est pas émancipatoire pour les femmes. Pour autant, la série n'adhère pas explicitement aux discours abolitionnistes. De fait, les multiples dangers et la violence mise en scène peuvent être lus tout autant comme les conséquences de l'action féminine que de l'industrie du sexe, qui constitue ici l'essence du quartier de Pigalle célébré dans la série. Ainsi, cette fiction télévisuelle participe, sous le couvert d'une production culturelle audacieuse, à la réitération de normes de genre hégémoniques qui sont réactivées sans relâche, concourant par-là au maintien d'un « territoire idéologique » (Hall, 2008, 58) qu'il est nécessaire de mettre au jour en analysant, comme cette étude de cas le propose, les rapports de pouvoir qui façonnent les représentations médiatiques.

Liste des références

⁴⁸ Épisode 5, 25 mn.

⁴⁹ Burch, N. (2000). *Double speak*. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien. *Réseaux*, 18(99), p. 108.

Bryon-Portet, C. (2012). La dimension politique de la série *Plus belle la vie*. Mixophilie, problématiques citoyennes et débats socioculturels dans une production télévisuelle de service public. *Mots. Les langages du politique*, 99.

Burch, N. (2000). *Double speak*. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien. *Réseaux*, 18(99), p. 99-130.

Cervulle, M. et Quemener, N. (2015). *Cultural studies. Théories et méthodes*. Paris : Armand Colin.

Coulomb-Gully, M. (2002). Propositions pour une méthode d'analyse du discours télévisuel. *Mots. Les langages du politique*, 70.

Coulomb-Gully, M. (2012a). Les femmes politiques au miroir des fictions télévisuelles. *Commander in Chief et L'État de Grâce : une comparaison France/États-Unis. Modern & Contemporary France*, 20(1), p. 37-51.

Coulomb-Gully, M. (2012b). *Les Guignols de l'Info*. Le « genre » de la satire. *Réseaux*, 171, p. 189-216.

Courcoux, C.-A. (2015). À l'Ouest, quelque chose de nouveau ? Féminité et sexualité dans les séries américaines contemporaines. *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, 2, p. 73-97.

Devillard, V. et Le Saulnier, G. (2015). Le problème public de la prostitution aux marges des arènes publiques numériques. Luttres interprétatives et mobilisations pro-droits contre l'offensive abolitionniste sur le web. *Journal des Anthropologues*, 142-143.

Dorlin, E. (2006). *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la nation française*. Paris : La Découverte.

Espineira, K. (2014). La médiatisation des politiques transgenres : du statut de contre-public à l'inégalité de la représentation. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 4.

Foucault, M. (1994). Michel Foucault, une interview : sexe, pouvoir et la politique de l'identité. Dans *Dits et Écrits*, vol.4 (p. 735-746). Paris : Gallimard.

HALL, S. (2008). La culture, les médias et l'effet idéologique. Dans H. Glevarec, É. Macé et É. Maigret (dir.), *Cultural Studies. Anthologie* (p. 41-60). Paris : Armand Colin/INA.

- Jost F. (2009). *Comprendre la télévision et ses programmes*. Paris : Armand Colin.
- Julliard, V. (2012). *De la presse à Internet : la parité en question*. Paris : Hermès Lavoisier.
- Mathieu, L. (2014). Invisibiliser et éloigner : quelques tendances des politiques de la prostitution. *Regards croisés sur l'économie*, 15, p. 290-301.
- Merteuil, M. et Schaffauser, T. (2017). Le travail du sexe : entretien croisé avec Morgane Merteuil et Thierry Schaffauser. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 32.
- Mulvey, L. ([1975] 2006). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Dans M. G. Durham et D. M. Kellner (dir.) *Media and Cultural Studies. Keywords*, (p. 342-352). Oxford: Blackwell Publishing.
- Perea, F. (2012). Les sites pornographiques par le menu : pornotypes linguistiques et procédés médiatiques. *Genre, sexualité & société*, 7.
- Piechowicz, E. (2017). Prostitué-e-s et client-e-s au travers de la lunette médiatique. *Le sociographe*, 3(59), p. 49-58.
- Quemener, N. et Vörös, F. (2014). Impudeurs médiatiques. *Poli. Politique de l'image*, 9, p. 8-11.
- Ramdani, K. (2011). Bitch et Beurette, quand féminité rime avec liberté. *Volume !* 8(2).
- Reiser, M. et Grésy, B. 2008. *L'image des femmes dans les médias*. Paris : Secrétariat d'État à la solidarité.
- Sellier, G. (2010). *Cultural studies, gender et études filmiques*. Dans M. Cervulle *et al.* (dir.), *Cultural studies : genèse, objets, traductions*. Paris : Éditions de la Bibliothèque Publique d'Information.
- Tabet, P. (2004). *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*. Paris : L'Harmattan, Bibliothèque du féminisme.
- Sepulchre, S. (2011). *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles : De Boeck.