



HAL
open science

Qu'est-ce qu'une série féministe ?

Sandra Laugier, Pascale Molinier

► To cite this version:

Sandra Laugier, Pascale Molinier. Qu'est-ce qu'une série féministe ?. Cahiers du Genre, 2024, Séries féministes Culture populaire et technologies du genre, 2 (75), pp.5-30. 10.3917/cdge.075.0005 . hal-04620283

HAL Id: hal-04620283

<https://hal.science/hal-04620283v1>

Submitted on 27 Jun 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Qu'est-ce qu'une série féministe ?

Introduction

Sandra Laugier, Pascale Molinier

DANS **CAHIERS DU GENRE** 2023/2 (N° 75), PAGES 5 À 30
ÉDITIONS **ASSOCIATION FÉMININ MASCULIN RECHERCHES**

ISSN 1298-6046

DOI 10.3917/cdge.075.0005

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2023-2-page-5.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Association Féminin Masculin Recherches.

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

Qu'est-ce qu'une série féministe ?

Introduction

Sandra Laugier et Pascale Molinier

L'époque est aux séries télévisées féministes, qui ont connu un développement explosif depuis 2017 et le mouvement #MeToo. Chacun·e des téléspectateurices peut se rendre compte au quotidien de l'évolution qui a mis des femmes au premier plan du petit écran – mais qu'est-ce qui autorise à dire d'une série qu'elle est féministe ? Les recherches sur le genre dans les séries se sont certes brillamment développées depuis plusieurs décennies – voir en France les travaux de Geneviève Sellier et Noël Burch, ceux pionniers de Dominique Pasquier (1995 et 2005), notamment sur la réception de la série française *Hélène et les Garçons* (1992-1994, TF1), de Sabine Chalvon-Demersay (1999, 2007), de Raphaëlle Moine, et dans les nouvelles générations, les recherches passionnantes de Sarah Lécossais (2020), Céline Morin (2017), Mélanie Lallet (2014), Laetitia Biscarrat (2019), Mathieu Arbogast (2021), ou Dimitra Laurence Laroche (2021).

Il ne s'agit pas pour nous ici de revenir sur l'intérêt de la catégorie du genre pour étudier les séries mais de poser la question de savoir si une série peut véritablement « être »

féministe – question qui est de fait controversée, liée aux définitions mêmes du ou des féminismes, mais aussi à l'intérêt que l'on va porter aux séries en tant que telles et à leur pouvoir transformateur ou émancipateur ; ce à un moment historique où les séries touchent un très vaste public¹ avec l'explosion du nombre de plateformes et du visionnage non linéaire des contenus².

En 1997, Joss Whedon, le showrunner de la série *Buffy contre les vampires* (1997-2004, The WB puis UPN) l'avait explicitement conçue et affichée comme une œuvre « féministe » destinée à transformer moralement un public adolescent mixte. Il le revendiquait de nouveau en 2017 au moment de #MeToo... et des 20 ans de la série :

*Le phénomène principal auquel j'espérais prendre part, c'est une modification de la culture populaire, une acceptation de l'idée d'une héroïne féminine, pas simplement une protagoniste, mais une véritable héroïne*³.

Buffy impose à l'écran une fille ordinaire qui pulvérise aussi bien les vampires que les stéréotypes et opère une transgression permanente de la domination masculine (Molinier 2014). La vision de cette jeune femme forte voire brutale, à l'aise avec son agressivité et ses fantasmes sexuels, s'associe également avec une dynamique collective, essentielle à la série : Buffy, contrairement aux superhéroïnes, a un cercle intime, « une vie privée », elle se soucie de ses proches et réciproquement. Quand, à son entrée à l'université, elle se sent isolée, fragilisée, et qu'elle perd confiance en elle, son ami Xander (Alex) la console : « Laisse-moi te dire quelque chose. Quand il fait noir

¹ Voir Combes et Glévarec 2021 et enquête Kantar, Combes et Glévarec 2023 à paraître.

² 80 % sur les 18-24 ans et 50 % sur les 18-64 ans selon l'Observatoire de la VOD [*Video On Demand*], janvier 2023. Les séries TV représentent 70 % des usages des abonnements vidéo.

³ Voir Allouche et Laugier 2014 ; et Whedon dans son interview de 2017 : Whedon a dû répondre à des attaques concernant son comportement en tant que *showrunner* en 2022.

<https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/buffy-at-20-joss-whedon-talks-tv-today-reboot-fatigue-trouble-binging-984885> (page consultée le 05/01/2024).

ou que je suis seul ou que je panique ou autre, je me demande toujours : Que ferait Buffy ? Tu es mon héros ». Buffy est un modèle « moral pour tou·tes » et là est son innovation – il ne s'agit plus d'être un « role model » pour les filles seulement. Buffy est la série féministe culte, qui a libéré toute une génération de spectateurices – et continue d'être vue par les nouvelles générations – en mettant le pouvoir d'agir des femmes au premier plan. Pas seulement le pouvoir d'une femme unique en son genre (une « élue ») puisque, dans l'épisode conclusif, Buffy transmet son pouvoir à un ensemble de femmes, et ainsi à toutes les femmes.

Est donc féministe, d'abord, toute série identifiée et revendiquée comme telle par ses créateurs ou créatrices. Nous pensons à la série *Unbelievable* (2019, Netflix) qui traite du viol d'une jeune fille et de l'enquête des policières qui vont, sans jamais la rencontrer, la réhabiliter : Susannah Grant « prend soin » de son sujet, en montrant comment éviter le *rape porn*⁴ et la complaisance envers la violence. Pensons aussi aux séries réalisées au Sénégal en wolof par Kalista Sy qui raconte le quotidien des femmes à partir d'un *female gaze*. La série *Maîtresse d'un homme marié* (2019-2021, Marodi TV Sénégal) a été jugée indécente par des groupes religieux qui ont voulu la faire interdire. La réalisatrice s'est depuis attaquée au sujet de l'infertilité avec *Yaay 2.0* (2022, Kalista Production)⁵.

Est féministe aussi toute série qui a « changé la vie » de ses spectateurices, et de fait, comme *Buffy* (1997-2004, The WB et UPN) ou *The L World* (2004-2009, Showtime), les a rendu·es féministes. La question de la réception est donc essentielle dans cette problématique. Nous ne proposons pas ici de « lire » les séries selon un « prisme » du genre ou de déceler les biais de genre, ce qui a été fait de façon très complète et riche dans la recherche sur les médias. Notre point de vue est plus modeste et plus immanent au corpus des séries contemporaines où nous avons, de longue date, trouvé des ressources pour penser, entre

⁴ Ou pornographie du viol : des scènes de viol dans les films et séries pourraient l'érotiser et en banaliser la représentation et le fait même.

⁵ Nos remerciements à Halima Diallo pour avoir attiré notre attention sur le travail de Kalista Sy.

autres, le *care*, les inégalités de parole et l'intersectionnalité⁶. De même que le philosophe Stanley Cavell proposait de montrer « l'intelligence apportée par le film à sa propre réalisation » – de faire confiance à sa capacité éducative –, de même nous souhaitons essayer de déterminer la façon dont les séries peuvent être féministes, c'est-à-dire éduquer au féminisme. En effet, en rupture avec toute une tradition critique, Stanley Cavell affirmait que le matériau lui-même n'est pas dépendant du regard critique pour sa pertinence et que celle-ci relève également d'une capacité à transformer les spectatrices. C'est aussi le point de vue que nous adoptons ici, celui d'une capacité éducative et transformatrice des séries, qui définit leur impact sur le monde réel (Cavell 1996).

Le féminisme est-il nouveau dans les séries télévisées ? Des femmes en route vers l'émancipation se sont-elles, de longue date, installées durablement sur nos écrans ? Les exemples abondent dans ce sens, notamment dans la seconde moitié du xxe siècle, depuis *Ma Sorcière bien-aimée* (1964-1972, ABC) à *The Mary Tyler Moore Show* (1970-1977, CBS) en passant par *Kate & Allie* (1984-1989, CBS), *Golden Girls* (1985-1992, NBC), *Dr Quinn, Medicine Woman* (1993-1998, CBS) ou encore *Ally McBeal* (1997-2002, FOX). Ces séries télévisées se fondaient alors sur des personnages féminins au caractère bien trempé qui, progressivement, s'affranchissent des stéréotypes, dans une période où le cinéma n'offrait que très peu de films équivalents en féminisme. Pensons également à la série *Absolutely Fabulous* (1992-2004, BBC Two), ovni londonien mettant en scène deux quadragénaires loufoques (Jennifer Saunders et Joanna Lumley), alcooliques, droguées et grossières — un comique déjanté au féminin, dont Jennifer Saunders était aussi la créatrice. Avant l'explosion du mouvement #MeToo, la série américaine *Big Little Lies* (2017-2019, HBO) proposait aux femmes de se défendre toutes ensemble contre l'ennemi – y compris en le poussant dans l'escalier.

Durant la dernière décennie, les séries télévisées ont permis de montrer des femmes auxquelles on ne prête que peu

⁶ Il est également situé disciplinairement, nous sommes philosophe et psychologue, pas littéraires ni spécialistes des médias.

d'attention habituellement, des invisibles – ainsi *Maid* (2021, Netflix) qui met en valeur le détail des tâches d'une femme de ménage – ou des femmes qui pourraient exister mais n'existent pas encore. C'est le cas par exemple, dans la série américaine *House of Cards* (2013-2018, Netflix) où Claire Underwood (interprétée par Robin Wright), la femme du président des États-Unis, finit par exercer le pouvoir après l'éviction de son époux (c'est-à-dire l'acteur Kevin Spacey, emporté alors par la vague #MeToo). Des femmes occupent également des premiers rôles dans des genres auparavant masculins – policier et juridique, qu'il s'agisse de séries françaises, comme *Engrenages* (2005-2020, Canal+) ⁷, scandinaves, comme *Bron* (2011-2018, SVT1 et DR1) ou *The Killing* (2011-2014, AMC et Netflix), indiennes, comme *Delhi Crime* (2019-en production, Netflix) ou encore des séries d'espionnage et militaires du type *Alias* (2001-2006, ABC), *Homeland* (2011-2020, Showtime), *Vigil* (2021, BBC One), *Sentinelles* (2022, Canal+), *Téhéran* (2020-en production, Apple TV+).

Dans le cadre d'une « série carcérale – autre grand genre populaire traditionnellement masculin –, *Orange is the New Black* (2013-2019, Netflix) a mis à l'écran une extraordinaire diversité de femmes. Actives et indépendantes, ces héroïnes s'affirment et prennent des risques, cherchent à maîtriser leur destin, offrent en somme des figures propices à l'identification et l'empowerment des femmes – sans oublier les plus âgées. Dans *Grace et Frankie* (2015-2022, Netflix), les protagonistes (interprétées par Jane Fonda et Lily Tomlin), après avoir été quittées par leurs maris, qui ont fait leur coming out à l'âge de la retraite, commercialisent des sex toys pour femmes âgées, prennent des amants et parlent de la sexualité des plus de 70 ans.

Est féministe aussi une série qui touche à certaines thématiques « avertisseuses ». La sexualité des femmes y est largement abordée, ainsi que leur diversité, affichant des sexualités lesbiennes ou bisexuelles, des figures trans de façon ouverte, non plus comme « échantillon » (*token*) mais comme nouvelles normes. Ainsi la principale protagoniste de la série

⁷ Molinier 2023.

brésilienne 3 % (2016-2020, Netflix) est-elle une femme métisse et lesbienne ; celle de la série *Les 100* (2014-2020, The CW) est bisexuelle, et le personnage de Jules Vaughn (magnifiquement interprétée par Hunter Schafer) dans la série *Euphoria* (2019-en production, HBO) est transgenre (cf. l'article de Tatiana Daligault sur la série *Euphoria* dans ce numéro, qui analyse les trajectoires sociales de six personnages empruntant les codes du *teen drama* du XXI^e siècle).

Dans un autre registre, la science-fiction et la *fantasy* féministe n'ont cessé de poser les questions, cruciales pour la vie des femmes, de la fertilité, des grossesses forcées ou de l'interdiction de l'avortement, par exemple dans *The Handmaid's Tale* (2017-en production, Hulu), *Battlestar Galactica* (2004-2009, Sky One et Sci-Fi Channel) ou *House of the Dragon* (2022-en production, HBO). Ces questions font maintenant irruption dans des séries qui se veulent plus réalistes. Dans la saison finale de *The Morning Show* (2019-en production, Apple TV+), qui avait délibérément ancré sa première saison dans le mouvement #MeToo avec l'ambition (certes pas toujours réussie) de présenter une pluralité de points de vue, les héroïnes journalistes de la série – la démocrate Alex et la républicaine Bradley (interprétées par deux grandes « stars », Jennifer Aniston et Reese Witherspoon) – sont accablées et terrifiées par la décision de la Cour suprême d'attaquer le droit à l'avortement, en revenant sur l'arrêt *Roe vs. Wade*.

Il faut toutefois se poser la question de savoir si les séries peuvent véritablement être féministes dès lors que se jouent de tels enjeux commerciaux autour de leur diffusion. De fait, il faut surtout faire confiance au public et à ses capacités d'analyse critique : « est donc féministe en définitive, toute série qui l'est pour ses spectatrices ou spectateurs », c'est-à-dire à un moment de leur vie qui croise l'esprit du temps et leur évolution personnelle. Certaines séries qui utilisent la thématique post-apocalyptique ou le fantastique pour revivifier le thème de la famille nucléaire patriarcale et le conservatisme religieux ne seront ainsi jamais identifiées comme féministes par qui que ce soit (voir *The Manifest* [2018-2023, NBC et Netflix]).

Il existe actuellement d'excellentes séries qui ne sont pas féministes, sans pour autant être antiféministes. Un bon exemple en est la série américaine *The Bear* (2022-en production, FX sur Hulu) qui met en scène avec humour et délicatesse des hommes vulnérables dans un quartier populaire de Chicago. La vulnérabilité masculine est une thématique connexe au féminisme, qui a été également abordée par des séries influentes comme *Les Soprano* (1999-2007, HBO), *Six Feet Under* (2001-2005, HBO) ou *The Wire* (2002-2008, HBO), ayant mis en lumière des personnages de femmes de plus en plus forts et atypiques, tout en insistant de façon nouvelle sur la fragilité masculine (Brett 2013). En définitive, nous partons d'un spectre très large non dénué de contradictions et d'ambiguïtés. *The Crown* (2016-en production, Netflix), la plus mythique et « *british* » des séries actuelles, est ainsi centrée sur une femme exceptionnelle, la reine Elisabeth II (avec trois actrices pour l'interpréter), mais aussi sur une multitudes d'autres figures féminines, telles que la princesse Margaret, Diana, Camilla, ou la ministre Margaret Thatcher. Mais peut-on dire, pour autant, qu'il s'agisse d'une série féministe ?

Représenter l'intersectionnalité

Après #MeToo et le travail, engagé depuis, d'(auto)-régulation des médias sur les contenus qu'ils proposent, la période actuelle est marquée par une coexistence d'images stéréotypées, qui sont toujours présentes sur les écrans, et de processus subversifs et critiques, qui ont permis la venue au premier plan des femmes et des minorités.

Les séries féministes, y compris les plus populaires, n'ont pas toujours été exemptes de biais de classe ou de race, qui ont pu faire l'objet de critiques. Ainsi en est-il de la série provocatrice *Sex and the City* (1998-2004, HBO) avec son casting de femmes blanches et riches à la recherche de vie sexuelle à New York. *Transparent* (2014-2019, Amazon Video), avant de se clore par le départ de son protagoniste principal accusé de harcèlement sexuel, a eu le mérite de mettre en scène l'existence des transitions tardives – ici l'histoire d'un sexagénaire devenu femme transgenre, et de ses enfants devenu·es adultes.

Bien que la série ait contribué à déstigmatiser les transidentités, on peut regretter que le rôle d'une femme trans ait été joué par un homme cis.

Ces critiques ont été prises en compte par des séries plus récentes. On ne peut qu'être frappé·e par la présence croissante de femmes blanches pauvres, dites « *white trash* », qui rebattent les cartes du féminisme « blanc ». Nous pensons à Ruth Langmore (Julia Garner) dans *Ozark* (2017-2022, Netflix) et à Alex, l'héroïne de *Maid* (2021, Netflix). Alex, Ruth, ou encore Mare dans *Mare of Easttown* (2021, HBO), quoique blanches, sont des personnages développés à travers des luttes intersectionnelles de genre et de classe, et ces séries montrent la réalité et la diversité de l'oppression, tout en évitant le misérabilisme. Ruth, en particulier, n'a rien à envier en termes de stratégie ou de cruauté à des personnages masculins. Les tâches ménagères (le « sale boulot » du *care*) incombent aux femmes/aux pauvres/aux minorités raciales/aux dominé·es. *Maid* (2021, Netflix) révèle la difficulté de valoriser des métiers où l'on s'occupe littéralement « de la merde » : toilettes encrassées, appartements dévastés remplis d'ordures ou « *hoarders* », dont Alex finit par faire sa spécialité, car un peu plus rémunératrice, puisque personne d'autre ne veut s'en occuper.

Les femmes noires, longtemps invisibilisées au cinéma (à de belles exceptions près), sont certainement l'élément le plus marquant dans ces transformations apportées « par » et « dans » les séries. Une étape a été la présence des femmes racisées comme Kerry Washington ou Viola Davis, star de *How to Get Away with Murder* (2014-2020, ABC) dans des séries grand public diffusées sur ABC aux États-Unis (voir, dans ce numéro, l'article de Francesca Humphrey sur la série *How to Get Away with Murder*). En témoignent également deux séries marquantes de HBO, *Watchmen* (2019, HBO) et *Lovecraft Country* (2020, HBO), qui reviennent l'une et l'autre sur des épisodes masqués de l'histoire américaine (en particulier le massacre de Tulsa) – dans l'héritage du film *Black Panther*, en élargissant l'audience des personnages noirs, en explorant toutes les ressources de la culture populaire et en mettant en vedette des femmes ainsi que des acteurs noirs emblématiques (tels le regretté Michael

K. Williams). Dans *Watchmen* (2019, HBO) et *Lovecraft Country*, les femmes sont « les super-héros ».

Les séries sont ainsi devenues un lieu majeur de la mise en action de l'intersectionnalité en tant que dispositif critique de l'invisibilité des femmes qui n'appartiennent pas aux groupes privilégiés. Pensons également aux personnages de femmes dans *American Crime* (2015-2017, ABC) qui cumulent pauvreté, absence d'éducation, oppression raciale et parfois religieuse. La série garde le même casting sur les trois saisons, avec des variations radicales entre les positions sociales et les profils des personnages d'une saison à l'autre. En donnant à voir les mêmes actrices – en particulier, Regina King et Felicity Huffman – dans des situations sociales renversées, *American Crime* explore les rapports de classe, de sexe et de race dans toute leur dureté et rend directement sensible l'arbitraire de la ségrégation raciale. Il ne s'agit pas d'alterner des « points de vue » à la *Rashômon*, film de Kurosawa de 1950, où quatre personnes présentent des versions très différentes d'un même crime – c'est la construction des personnages dans de nouveaux contextes qui crée la compréhension et l'ébranlement, révélant ainsi, davantage que tout discours, le poids inéluctable et la violence de la discrimination. Tout cela sur une chaîne grand public, ABC, et donc plus démocratique que le câble, ou même qu'une plateforme.

En France, nous n'en sommes pas exactement au même stade. Cependant, la jeune successeuse d'*Engrenages*, la série *66-5* (2023-en production, Canal+) retrace l'itinéraire paradoxal et quasi cynique d'une jeune avocate blanche issue d'une cité de Seine-Saint-Denis, tout en multipliant des portraits remarquables de femmes de toutes origines, âges et sexualités et d'hommes plutôt soumis (à leur père ou à la hiérarchie de la pègre). Parmi les femmes de *66-5*, Bérénice, greffière à Bobigny, est jouée par une actrice trans (Emma Avena), et même s'il ne s'agit pour le moment que d'un second rôle, le personnage crève l'écran. Après le succès planétaire de *Lupin* (2021-en production, Netflix), avec un premier rôle pour l'acteur noir Omar Sy, est-ce que l'on verra bientôt des actrices françaises afro-descendantes au premier plan de nos écrans ?

Vivre avec les séries

Malgré l'abondance de recherches sur les médias et le genre, la rencontre entre féminisme et séries demeure un sujet de recherche et une question en mutation, puisque l'on a affaire à un fait culturel global qui transforme le sens de ce qu'est « regarder une série à la télévision ». La série est historiquement un medium « mineur ». La réception s'est construite, non dans les salles obscures et l'espace public, mais dans l'univers domestique, où la télévision a longtemps été un meuble – et le public, des spectatrices. Mais les séries sont entrées dans notre intimité, au plus près de notre ordinaire, et même de notre corps. Le meuble de la télévision a laissé la place dans bien des foyers à l'écran d'ordinateur, ou à la tablette, que l'on emporte dans son lit. Il se crée un rapport affectif de proximité entre spectatrices et personnages⁸, autant qu'avec les actrices et acteurs qui les incarnent. De nombreuses personnes ont été sincèrement émues par la mort en novembre 2023 de Matthew Perry, l'un des acteurs de *Friends*, série populaire de la fin du XX^e siècle qui installait la colocation comme nouveau mode urbain de vivre ensemble et de faire famille ; elle avait fait un retour saisissant pendant la pandémie en un moment où les spectatrices confinées avaient besoin de « compagnie ».

Une téléspectatrice qui suit une série depuis ses débuts peut vivre avec ses personnages pendant cinq ou dix ans, voire plus – c'est considérable. Il n'y a que très peu de personnes, dans la réalité, que l'on accompagne aussi longtemps, et encore moins quand il s'agit de personnes qui n'appartiennent pas au même groupe social que soi, par le genre, la race, la classe ou l'orientation sexuelle. Ces personnages de séries nous deviennent familiers – les séries nous éduquant à tolérer la différence et à mieux la comprendre. Ainsi dès 2004, *The L Word* (2004-2009, Showtime), en faisant vivre son public avec des lesbiennes, est-elle devenue emblématique de la capacité formidable, et confirmée depuis, des séries à faire connaître et mettre en valeur les minorités sexuelles. À moins

⁸ Cf. Combes et Glévarec 2021, et leur enquête à venir sur les séries sécuritaires.

que celles-ci ne s'emparent de scénarios hétérocentrés pour les « queeriser » dans leurs « fanarts », comme l'analyse dans ce numéro Christina Dokou, avec son article consacré à la série *Supergirl* (2015-2021, CBS puis The CW) ou : « Comment sortir du placard en kryptonite. Le triomphe de la communauté SuperCorp ». Enfin, ne l'oublions pas, quand les séries sortent du domicile, elles donnent lieu à de grands rassemblements. Pour les séries culte de la SF ou de la *fantasy*, de *Star Trek* (1966-1969, NBC) à *Buffy contre les vampires* (1997-2003, The WB et UPN) en passant par *Game of Thrones* (2011-2019, HBO), les fans se réunissent – souvent costumé·es – dans des conventions où ils et elles partagent leurs passions et leurs *fanfictions*.

L'inscription dans une temporalité de plusieurs années, le retour des saisons, permet aux spectateurices d'avoir le temps de s'accoutumer aux personnages, de s'y attacher et surtout, tout comme dans la vraie vie, les personnages peuvent évoluer. Ainsi la série *Game of Thrones* (2011-2019, HBO), initialement critiquée pour des scènes récurrentes de violence sexuelle envers les femmes et ses fonds d'écran pornographiques, a-t-elle progressivement redessiné les lignes du pouvoir patriarcal, en faisant notamment de Sansa Stark, jeune femme au départ fade et soumise, celle qui progressivement va renverser sa position de victime jusqu'à occuper le pouvoir final : nulle n'est condamnée à subir toujours.

This Is Us (2016-2022, NBC), la série intersectionnelle « modèle », s'est également politisée au fil de ses épisodes, en racontant le destin multigénérationnel d'une famille blanche de classe moyenne, qui adopte un enfant noir dans les années 1980. Le personnage de Rebecca Pearson interprété par Mandy Moore, au début de la deuxième saison, rappelle le moment du premier épisode de la série où, à la maternité, après avoir perdu l'un de ses triplés, elle se laisse convaincre par son mari d'adopter un bébé noir abandonné : « Cet étranger est devenu mon enfant et cet enfant est devenu ma vie ». *This Is Us* est un mélo intersectionnel qui affirme que l'Amérique est mixte et multiple, dans son histoire et son présent, et sans éviter aucune des difficultés de cette réalité.

Cette évolution des personnages, de l'histoire, voire du positionnement politique de l'œuvre est la raison pour laquelle il a pu être de règle d'attendre que les séries soient arrivées à leur point conclusif pour oser les étudier. Nous n'avons pas respecté cette règle dans ce numéro, car la plasticité des séries leur permet aussi d'accompagner des mouvements d'opinion ou des transformations de la société quasiment en temps réel, notamment lorsqu'elles adoptent une modalité explicitement éducative de leur public. *The Morning Show* (2019-en production, Apple TV+), par exemple, ne se contente pas d'aborder superficiellement l'arrêt *Roe vs. Wade*, mais la série fournit le cadre historique et conceptuel de la décision, par des discussions revenant sur le remplacement de Ruth Bader Ginsburg, juge mythique de la Cour suprême américaine disparue sous le mandat de Donald Trump, par la juge et militante anti-avortement Amy Coney Barrett.

Ruth Bader Ginsburg fait aussi une micro-apparition sous les traits de Tara Nicodemo dans la mini-série *Mrs. America* (2020, FX on Hulu) qui retrace l'histoire des luttes féministes américaines à travers la trajectoire de Phyllis Schlafly (Cate Blanchett), influente ennemie du féminisme. Cette dernière a connu la gloire dans les années 1970, en parvenant à bloquer l'adoption de l'*Equal Rights Amendment* qui visait à inscrire dans la Constitution états-unienne l'égalité des droits entre les sexes, bénéficiant d'abord d'un large soutien démocrate et même bipartite, finalement bloqué par les militants conservateurs. Cette série montre la diversité des féministes et de leurs engagements, les conflits émergents et significatifs entre « notables » blanches d'une part, noires et LGBTQ+ d'autre part, qui ont accompagné la montée en puissance du féminisme politique – et les figures rivales de Gloria Steinem (Rose Byrne), Betty Friedan (Tracey Ullman), Bella Abzug (Margo Martindale), mais également Shirley Chisholm (Uzo Aduba), femme noire qui fut la première candidate à l'investiture démocrate en 1972.

La série offre un examen opportun du pouvoir politique féminin, touchant à quelques sujets sensibles, notamment le rôle politique crucial des femmes antiféministes, défenseuses de la famille traditionnelle, ou les inégalités internes au mouvement

féministe, avec l'expérience de Chisholm et la réticence des féministes blanches à soutenir sa candidature, lui préférant le candidat allié-mâle-blanc, McGovern. *Mrs. America* (2020, FX on Hulu) met ainsi en lumière l'émergence de l'argumentaire antiféministe comme outil politique majeur de l'idéologie ultraconservatrice, sous peu dominante au sein du parti des Républicains, et en crescendo jusqu'à l'arrivée de Trump⁹ – argumentaire qui s'est depuis massivement développé en Europe. Autre exemple de ce rôle d'éducation démocratique des séries : Kerry Washington, qui a longtemps incarné dans la série *Scandal* (2012-2018, ABC) une femme politique noire et extrêmement séduisante, avant de jouer le rôle d'Anita Hill dans le film *Confirmation* (2016), consacré au scandale qui a entouré la nomination de Clarence Thomas comme juge de la Cour Suprême des États-Unis en 1991.

Pour Stanley Cavell (1996, 2007, 2011, 2019) comme pour John Dewey (2010), les enjeux de la relation à la culture populaire sont directement politiques. La valeur éducative de la culture populaire, sa capacité de diffusion et de formation des capacités des spectateurices, est essentielle à sa qualité démocratique et inclusive. Les séries ont un impact (que l'on appelle *soft power*, mais qui est souvent plus que « soft ») par la capacité du médium, y compris pour des raisons commerciales, à représenter, et donc entendre largement son public. Ces séries, notamment nord-américaines, au succès global, sont ainsi significatives de la nouvelle donne du féminisme en culture populaire, parvenant à relativiser le féminisme « officiel » – souvent celui des femmes cis blanches et de classe aisée – et à y introduire de nouvelles thématiques. Il ne s'agit plus seulement pour les femmes de gagner en visibilité ou en temps d'écran, ni même d'afficher une diversité devenue maintenant quasi obligatoire (même sur Paramount+). Les séries féministes offrent au public des outils d'analyse « culturels » de la situation des femmes dans leur diversité. Elles offrent parfois même des outils qui sont

⁹ Schlafly, fondatrice de l'*Eagle Forum* est décédée à l'âge de 92 ans après avoir soutenu Donald Trump, un autre *outsider* politique qui a su canaliser, avec plus de réussite, l'angoisse « blanche » face aux transformations culturelles contemporaines.

absents, ou moins investis, par le féminisme académique (cf. en France, l'écoféminisme qui est au centre des interrogations de Damien Tissot, dans son article sur les séries *Borgen* et *Occupied*).

Nous savons également que les controverses françaises entre féminisme constructiviste et féminisme essentialiste, et la victoire du premier, ont entraîné une relative désaffection vis-à-vis du corps dans ses expressions liées à la reproduction. Dans *House of the Dragon* (2022-en production, HBO), prequel¹⁰ de *Game of Thrones* (2011-2019, HBO), l'essentiel de la politique est une guerre fondée dans cette thématique patriarcale obsessionnelle qui voudrait que la « succession » soit celle de la « génération ». Cette guerre, loin des champs de bataille, se matérialise dans la série de la façon la plus concrète dans la multiplication des scènes d'accouchement – quatre, toutes plus éprouvantes et « gore » les unes que les autres. *House of the Dragon* (2022-en production, HBO), en conformité avec une réalité historique, présente ainsi la maternité comme un risque extrême, qui conduit à la mort de la mère (E1) ou de l'enfant (E10) ou des deux (E6). Ces scènes – pourtant moins violentes que bien des scènes de *Game of Thrones* (2011-2019, HBO) – ont suscité des commentaires perplexes, voire indignés, parce qu'elles ont, pour la première fois, présenté à un public très large le « travail reproductif » des femmes ainsi que la réalité et la violence de toute naissance.

Plus discrète, la minisérie *This is Going to Hurt* (2022, BBC One) renvoie à la fois au travail quotidien du héros, Adam Kay, qui exerce dans le service d'obstétrique d'un hôpital londonien et aux souffrances et risques des femmes dans les différents moments de leur « carrière » reproductive. La thématique de la naissance se radicalise dans la cinquième saison de *The Handmaid's Tale* (2017-en production, Hulu). La série portée par Elizabeth Moss fut certainement la première à aborder ces questions d'une façon aussi directe que traumatisante, en mettant en scène des « servantes » – des femmes détectées fertiles dans un monde où la natalité a fortement baissé,

¹⁰ Épisode d'une œuvre dont l'action se situe avant celle des épisodes précédents.

chargées de produire des bébés pour des femmes stériles de la classe dominante – dépossédées d'un corps devenu « propriété » de leur maître. C'est ce contrôle par l'État de la fonction procréatrice, et par là des corps des femmes, qui donne à *The Handmaid's Tale* (2017-en production, Hulu) sa consistance et sa désespérante actualité.

Un genre mineur pour lutter contre le patriarcat cinématographique

Bien que les séries soient encore un genre dévalorisé, considéré comme mineur par les élites, il est bien plus favorable aux femmes que le cinéma. Dans ses représentations comme dans ses narrations, l'univers cinématographique a consacré jusqu'à présent la prédominance masculine et le *male gaze*. Dans son industrie, seules une poignée de femmes ont émergé pour les fonctions symboliquement valorisées comme celle de metteur·e en scène. Les protestations féministes au moment des événements rituels de la profession, aux États-Unis au moment des Oscars, et en France lors des cérémonies des Césars ou du festival de Cannes, révèlent la minceur des progrès accomplis au XXI^e siècle pour la place des femmes au cinéma, dans un domaine encore largement dominé par la rhétorique viriliste de « l'auteur », entretenue par la critique cinématographique (Sellier et Burch 2009).

Le féminisme post #MeToo des séries nord-américaines tient en large partie à l'arrivée en force d'une génération d'actrices prêtes à faire monter ce genre féminin en puissance, un peu comme l'avaient fait les comédies et mélodrames du cinéma hollywoodien des années 1930-1940 : Reese Witherspoon, Nicole Kidman, Shailene Woodley dans *Big Little Lies* (2017-2019, HBO), Edie Falco dans *Les Soprano* et *Nurse Jackie* (2009-2015, Showtime), Regina King dans *Seven Seconds* (2018, Netflix) et *Watchmen* (2019, HBO), Sandra Oh et Jodie Comer dans *Killing Eve* (2018-2022, BBC America), Cate Blanchett et Uzo Aduba dans *Mrs. America* (2020, FX on Hulu), Kate Winslet dans *Mare of Easttown*, Laura Dern dans *Big Little Lies* (2017-2019, HBO) et *Twin Peaks* (1990-1991,

ABC et 2017, Showtime), Toni Collette et Merritt Wever dans *Unbelievable* (2019, Netflix) – actrices qui, comme les Katharine Hepburn, Irene Dunne, Barbara Stanwyck du siècle passé, n’ont pas un profil de jeunes premières, ni l’envie de subir le *male gaze* (Mulvey 1975, Brey 2018, 2020), mais incarnent confiance en soi et solidarité féminine.

Ces séries ont leurs marqueurs et stars, comme la présence d’Elizabeth Moss, que l’on a vue dans *Mad Men* (2007-2015, AMC), *Top of the Lake* (2013, BBC Two), *The Handmaid’s Tale* (2017-en production, Hulu), ou Uzo Aduba qui a tourné *Mrs. America* (2020, FX on Hulu) après la dernière saison de *Orange Is the New Black* (2013-2019, Netflix). Les séries offrent ainsi des rôles et des carrières à des femmes plus âgées, différentes des jeunes premières du cinéma et jusqu’à un âge mûr : Pam Grier dans *The L Word* (2004-2009, Showtime), Meryl Streep dans *Big Little Lies* (2017-2019, HBO), Holly Hunter dans *Top of the Lake* (2013, BBC Two) ou *Succession* (2018-2023, HBO). Outre que cela permet aux actrices de travailler aussi longtemps que les acteurs, ces séries récentes états-uniennes¹¹ offrent dans la lignée de #MeToo des identifications ou attachements possibles pour des femmes adultes lassées du jeunisme unilatéral propre au cinéma, où seuls les hommes vieillissaient à l’écran¹².

Travailler sur la culture populaire

Pour mener un travail critique et réflexif sur ce que les séries féministes changent dans nos vies, il faut tenir compte du statut

¹¹ La France n’est pas en avance sur ce point. Voir sur ce sujet la commission « Tunnel de la comédienne de 50 ans » de l’association Actrices Acteurs de France Associés (ainsi que les travaux en cours du doctorant Louis Pastor). Voir également l’enquête Cinégaliétés (Cervulle et Lécossais 2022), qui montrent une forte asymétrie dans les représentations du vieillissement dans le cinéma français.

¹² Une mention spéciale peut être attribuée à Diana Rigg qui dès 1961, en pleine période du *swinging London*, impose Emma Peel, un personnage de femme sophistiquée, astucieuse autant qu’athlétique dans la série britannique *Chapeau Melon et Bottes de cuir* (1961-1969, ITV). On la retrouvera dans *James Bond*, et à la fin de sa carrière dans *Game of Thrones* (2011-2019, HBO), où elle interprète Olenna Tyrell, une vieille femme puissante.

de la culture populaire, régulièrement sous-estimée par rapport à la culture académique et des avant-gardes – en témoignent les commentaires méprisants fréquents des cinéphiles patentés envers les séries et leurs publics (Laugier 2019) –, alors qu'elle tient une place de plus en plus grande dans la vie quotidienne de publics de toutes générations. Les déplorations rituelles sur l'addiction que créeraient les séries ou sur leur inévitable ambivalence politique font partie de la sous-évaluation de la culture populaire. Nonobstant ce mépris, l'influence d'une culture accessible au plus grand nombre s'est démultipliée ces dernières décennies par le numérique (réseaux sociaux et plateformes) et la recomposition du paysage audiovisuel avec l'arrivée des géants des plateformes (Netflix, Amazon...) puis de l'intervention de nouveaux concurrents (Disney+, Paramount+...) ainsi que les ambitions renouvelées de chaînes classiques – y compris celles du service public français. La nature complexe et l'évolutivité rapide des produits médiatiques, de la technologie et des acteurs du milieu impose un suivi des transformations d'un paysage médiatique où s'accumulent et se juxtaposent des représentations, des formes, des pratiques de production et de consommation, avec l'affirmation de nouveaux processus de remixage, de partage, de cocréation et de contestation. En ce sens la question d'un féminisme des séries se pose de façon nouvelle.

L'analyse des industries culturelles n'entre pas pour l'heure dans notre périmètre. Nous nous en tiendrons ici à soulever le défi que représente le fait d'étudier un objet de la culture populaire sans le réifier ou le stériliser dans les catégories entomologiques de la culture savante. En somme, comment ne pas oublier que nous sommes avant tout des spectateurices souvent enthousiastes, et ne pas perdre de vue la dimension affective du rapport à des œuvres qui nous ont séduites et qui comptent pour nous et nos amies ? Car c'est bien ce qui est attendu d'un divertissement que de séduire, de s'adresser à nos fantasmes, et surtout, quant à la dimension féministe, d'ouvrir nos imaginations.

Insistons ici sur l'importance de montrer à l'écran non pas une femme, mais la solidarité et l'amitié entre femmes. Comme *Unbelievable* (2019, Netflix), une autre série féministe marquante de Netflix, *Maid* (2021, Netflix) raconte l'histoire de

femmes qui sont là pour d'autres femmes, les aidant à trouver leur voix et leur voie. Toutes les personnes qu'Alex rencontre ne sont pas toujours sympathiques, c'est le moins que l'on puisse dire, mais le salut viendra finalement de femmes noires comme Denise, la directrice du refuge (BJ Harrison), surtout de Regina (Anika Noni Rose), une cliente supposément atroce qui devient une alliée et amie et de la relation finalement étrangement salvatrice d'Alex et de sa mère Paula. Leurs interactions et les formes paradoxales de soins qu'elles inventent font de *Maid* (2021, Netflix) une expérience exceptionnelle qui permet, à travers les femmes blanches pauvres et leurs relations aux femmes noires de différents milieux, d'évoquer autrement l'intersectionnalité.

Cette puissance de l'imagination est au cœur du rôle de la culture populaire et de sa puissance transformatrice (De Lauretis 2007). Les séries ne sont pas seulement révélatrices d'une situation ou, comme on l'a longtemps dit, un « miroir de la société », mais elles peuvent également la changer, en devenant des représentations esthétiques de revendications politiques : *La casa de papel* (2017-2021, Antena 3 puis Netflix) a fourni des slogans, des masques et des chants aux mobilisations des places ; *The Handmaid's Tale* (2017-en production, Hulu), qui avait anticipé les attaques contre les femmes de l'ère Trump, a suggéré les déguisements des manifestantes pro-avortement. Les séries ont un pouvoir prédictif qui s'est manifesté dans les séries politiques plus généralement et qui est parfois interprété en termes de *soft power* (Nye 1990). Sans entrer dans ces considérations qui ne sont pas nécessairement pertinentes pour le féminisme, on peut néanmoins souligner leurs contributions aux luttes du présent.

Les séries peuvent inventer des futurs divergents, comme la série *For All Mankind* (2019-en production, Apple TV+) qui en est à sa quatrième saison. *For All Mankind* n'est ni de la science-fiction spatiale, ni de ces dystopies comme *The Handmaid's Tale* (2017-en production, Hulu) ou *Baron Noir* (2016-2020, Canal+) qui ont formé notre culture à la fois télévisée et politique de ces dernières années. Il s'agit d'une uchronie, d'un futur alternatif, fondé sur un principe simple et original : que serait devenue l'exploration spatiale si l'Union

soviétique n'avait pas « lâché l'affaire » dans les années 1970 ? Par des sauts en arrière de dix ans, *For All Mankind* montre les États-Unis – et au-delà l'humanité prenant un chemin différent – transformés par la poursuite de la conquête spatiale et une rivalité Est-Ouest qui induisent toutes sortes de changements politiques et de genre.

For All Mankind se fonde sur des qualités humaines ordinaires mais n'est pas une ode viriliste à l'Amérique. Dans cette réalité alternative, l'Union soviétique envoie une femme sur la lune dès le second épisode, incitant la NASA dans son esprit de compétition à mettre des femmes dans les fusées dès les débuts de la conquête de l'espace : cette mise en scène conduit d'une manière ludique et pédagogique les spectatrices à se demander pourquoi elles n'y étaient pas. De façon plus directe, l'élément du récit de fiction conduit à élargir le casting au départ viril de *For All Mankind* en introduisant une troupe de personnages féminins, et pas seulement les « épouses » : les femmes sont astronautes, ingénieures, héroïnes et présidentes ! Certaines sont également noires (première femme sur Mars) ou lesbiennes (astronaute devenue présidente républicaine des États-Unis). Cet élargissement conduit astucieusement à interroger le concept d'humanité, que l'on entend dans le titre de la série (« *Mankind* »). Pourquoi « *mankind* » dans la fameuse déclaration d'Armstrong : « un grand pas pour l'humanité » ?

La valeur de l'uchronie dans la conquête spatiale est sans ambiguïté. Mais quand, dans l'épisode final, le personnage d'Annalise dans *How to Get Away with Murder* (2014-2020, ABC) se promène à la fin de sa vie sur la plage, après avoir tenu alternativement par la main amants et amantes dans différents espaces publics, on peut y voir soit un déni de la réalité de ce que vivent les Afro-Américaines – critique souvent adressée à l'univers de la réalisatrice Shonda Rhimes – ou au contraire le vœu d'un avenir possible qui bifurquerait par rapport au présent. Un lieu où, comme le dit Annalise : « L'enfer d'aujourd'hui deviendra un cadeau demain ».

Des séries du monde entier

Les séries étatsuniennes sont nombreuses et variées quant à leur style, leur thème et comportent nombre de chefs-d'œuvre. Les États-Unis disposent aussi d'une force de frappe liée à l'ancienneté de leur diffusion sur le petit écran, désormais relayé par les plateformes et à l'armée des scénaristes de Hollywood (on s'en rend compte lors des grèves). Aujourd'hui, des séries sont créées dans le monde entier et « ces séries du monde entier sont regardées dans le monde entier ». Les femmes françaises sont fans de séries coréennes, les séries turques connaissent un grand succès, et les séries israéliennes sont multiples adaptées – en témoignent *Hatufim-Homeland* (pour *Hatufim*, 2010-2021, Channel 2 ; pour *Homeland*, 2011-2020, Showtime), *En thérapie* (2021-2022, Arte), *Your Honor* (2020-2023, Showtime), *Euphoria* (2019-en production, HBO).

Dans ce dossier, des articles portent sur des séries anglaises telles que *Fleabag* (2016-2019, BBC Three) et *Chewing gum* (2015-2017, E4) ; danoise, *Borgen* (2010-2022, DR1 puis Netflix) ; norvégienne, *Occupied* (2015-2020, TV2) ; russes, *Two Hills, An Ordinary Woman* (2018, diffusée sur Arte en 2022), *The Sleepers* (2017, Channel One) ; coréenne, *Extraordinary Attorney Woo* (2022-en production, Netflix) ; française, *Astrid et Raphaëlle* (2019-en production, France 2), nord-américaines, avec *How to Get Away with Murder* (2014-2020, ABC), *Euphoria* (2019-en production, HBO) et *Supergirl* (2015-2021, CBS puis The CW). Nous aurions pu espérer aussi des articles sur ces séries sud-américaines, italiennes, turques, japonaises ou indiennes qui nous ont passionnées. *La Meute* (2020, Prime Video, HBO Max et Televisión Nacional de Chile), série chilienne sur le féminicide d'une activiste féministe interroge les sociétés secrètes d'hommes où se transmet dans un pacte de sang le pouvoir patriarcal. *Delhi Crime* (2019-en production, Netflix), série inspirée d'un crime traumatique de 2012 qui décrit avec un réalisme implacable un viol collectif et l'enquête qui s'ensuit, ou encore l'extraordinaire *Esterno Notte* de Marco Bellocchio (2022, Rai), qui revient sur « l'affaire Aldo Moro » en insistant particulièrement sur le rôle de sa femme, ont renouvelé l'esthétique des séries.

L'Amérique du Nord n'a plus le monopole de la créativité dans le domaine des séries télévisées. Certes, elle domine encore le fonctionnement des plateformes, mais le paysage mondial est en recomposition, et les actrices et acteurs européen·es et asiatiques sont de plus en plus présent·es. La multiplication des styles, des langues et des sous-titrages est une véritable révolution dans la consommation et la circulation des séries. La Russie n'est pas en reste et, comme le montrent dans ce numéro Anastasia Krutikova et Tatsiana Zhurauliova, produit depuis les années 1990 un nombre croissant de séries télévisées mettant en scène des personnages féminins complexes qui jouent des rôles plus « masculins ». Souvent influencées par les séries américaines (ou adaptées) comme *The Sleepers* (2017, Channel One), elles offrent une vision distincte des femmes par leur conformité à la circulation globale des séries.

L'ultime démocratisation des séries, après l'élargissement des publics et des castings, serait la possibilité pour ces séries « locales » non seulement de circuler au global, mais de s'en affranchir pour mieux scénariser et réfléchir à sa propre société, à l'instar par exemple du travail de Kalista Sy au Sénégal. Le paradoxe des séries télévisées, souvent méprisées comme produit commercial, serait alors qu'elles auraient plus vite subverti la domination de Hollywood et travaillé à ébranler la norme patriarcale que leur noble ancêtre cinématographe, souvent considéré encore comme plus créatif et autonome par une critique cinématographique et une recherche sur les médias qui ne s'est toujours pas départie de préjugés à l'encontre des séries, dont il reste encore à analyser la dimension sexiste.

Cette approche optimiste des séries comme technologies de genre n'exclut pas, et au contraire en appelle aussi à une critique des points de résistance au changement dans le traitement de la famille, comme on a récemment pu l'observer dans la série sécuritaire réactionnaire *Opérations Spéciales : Lioness* (2023, Paramount+). Cette dimension critique est en particulier présente dans l'article d'Adrien Primerano, « Des génies maladroites ? Représenter des personnages féminins autistes dans des séries télévisées ». L'auteur y souligne la propension à traiter la sexualité des femmes handicapées dans le registre des séries sentimentales qui retombent dans des rôles

caricaturaux, en l'occurrence « des relations validocentriques avec un prince charmant ». Une ligne reste ici à franchir, et peut-être devra-t-elle l'être, comme pour la série *Fleabag* (2016-2019, BBC Three), dont l'humour grinçant et l'autodérision permettent d'explorer la sexualité d'une femme cis hétérosexuelle valide, à la première personne, voire en s'adressant frontalement au public, comme le montre l'article d'Elena Defay-Thibaud : « *L'empowerment paradoxal de la female loser dans les séries Fleabag et Chewing-Gum* ».

Les séries sont bien des outils de changement pour « un éveil politique » dont bénéficient actuellement les femmes et les minorités – et plus largement leur public (Laugier 2023b). On trouvera toujours des contre-exemples conservateurs ou des imperfections ou refoulements et cette fenêtre sur le monde et l'éthique ordinaires, sur les solidarités entre femmes ; l'attachement à des personnages qui luttent et transforment les rapports de classe, de genre et de race pourrait aussi se refermer à l'occasion de quelque guerre culturelle, comme en témoignent les attaques des Républicains aux USA contre Disney, ou en France l'ironie envers la culture « woke ». Toute culture populaire connaît un âge d'or et son déclin. Pour les séries, ce fut le tournant du siècle, ce « Quattrocento des séries » pour parler comme Sabine Chalvon-Demersay (1999, 2007), moment d'émergence des femmes dans les castings, d'une génération d'actrices et de la réflexivité qui deviendra un trait majeur des séries et des séries féministes. Pour le rock ce furent les années 1970 et l'on peut évoquer pour finir la somptueuse bande son de *Life on Mars* (2006, BBC One), un thriller fantastique qui nous projette avec son héros, flic de 2006, dans un commissariat anglais de 1973, et où l'on mesure les pas accomplis, bon an mal an, pour ce qui concerne la place et le respect des femmes, d'où le titre pour désigner l'arrivée dans « un autre monde » où, d'un point de vue féministe, l'on ne voudrait pas renaître.

Le genre et le féminisme sont ainsi des opérateurs de créativité dans les séries de nombreux pays. Ils jouent un rôle majeur désormais non seulement sur les plateformes mais également dans les chaînes classiques et « grand public », depuis les productions subversives et tapageuses de Shonda Rhimes (« *the Queen of Television* ») qui, de *Grey's Anatomy*

(2005-en production, ABC) à *Scandal* (2012-2018, ABC) en passant par *La Chronique des Bridgerton* (2020-en production, Netflix), a multiplié les œuvres mettant en vedette des femmes de toutes origines et couleurs de peau et a pu créer sa propre société de production, baptisée Shondaland, jusqu'aux productions du service public français qui se saisissent consciencieusement de la violence envers les femmes et de l'inceste. On pourra toujours s'interroger sur l'authenticité et l'ambivalence de ces contenus. Il n'en reste pas moins qu'ils posent des questions de classe, de genre et de race dans un cadre et des concepts accessibles à tou·tes et, en ce sens, transforment leurs publics et les sociétés.

En mettant en scène des vies ordinaires au sein d'autres présents, de passés réinventés ou de futurs ayant bifurqué, les séries sont bien un terrain d'expérimentation morale et politique, et le lieu d'interrogations complexes sur l'émancipation des femmes, leurs rapports, leur histoire, leurs inégalités et égalités. Créer des mondes imaginaires pour changer le monde réel en éveillant les consciences vers un autre futur : tel est le pari que nous avons choisi de suivre ici.

Références

- Allouche Sylvie (2022). *24h chrono et la naissance du genre sécuritaire*. Paris, Vrin.
- Allouche Sylvie, Laugier Sandra (dir.) (2014). *Buffy. Tueuse de vampires*. Paris, Bragelonne.
- Arbogast Mathieu (2021). *Des femmes canon : les policières de séries télévisées entre normalité et normativité. Analyse socio-démographique de la population des séries policières, entre recomposition et subversion des normes de genre*. Thèse de doctorat soutenue à Paris, EHESS.
- Biscarrat Laetitia (2019). « Le traitement médiatique du travail du sexe dans la fiction sérielle française. Étude de cas ». *French Journal for Media Research*, 11.
- Brey Iris (2020). *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. Paris, Éditions de l'Olivier.
- Brey Iris (2018). *Sex and the Series*. Paris, Éditions de l'Olivier.

- Brett Martin (2013). *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. Londres, Penguin Random House.
- Cavell Stanley (2007) [1993]. *À la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*. Paris, Vrin [Éditions de l'Etoile/Cahiers du cinéma].
- Cavell Stanley (2019) [1999]. *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*. Paris, Vrin [Belin].
- Cavell Stanley (2011). *Philosophie des salles obscures*. Paris, Flammarion.
- Cavell Stanley (1996). *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Cervulle Maxime, Lécossais Sarah (2022). « Cinégalités : qui peuple le cinéma français ? ». Paris, Collectif 50/50.
- Chalvon-Demersay Sabine (2007). « “Des Personnages de Si Près Tenus,” TV Fiction and Moral Consensus ». *Qualitative Sociology Review* 3 (3) : 6-21.
- Chalvon-Demersay, Sabine (1999). « La confusion des conditions. Une enquête sur la série télévisée Urgences ». *Réseaux* 17 : 235-283.
- Combes Clément, Glévarec Hervé (2023). *Enquête sur le public des séries sécuritaires*. Londres, Kantar.
- Combes Clément, Glévarec Hervé (2021). *Séries, enquête sur les goûts et les pratiques des Français*. Paris, Presses de l'école des Mines.
- Dewey John (2010). *L'art comme expérience*. Paris, Gallimard.
- Glévarec Hervé (2021). *La sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel et place de la fiction dans la vie des jeunes adultes*. Paris, Ellipses.
- Lallet Mélanie (2014). *Il était une fois... le genre. Le féminin dans les séries animées françaises*. Paris, Ina Éditions.
- Larochelle Dimitra (2021). « Le soft power à l'épreuve de la réception. Le cas des fictions sérielles turques en Grèce ». *Réseaux*, 226-227 : 209-234.
- Laugier Sandra (2019). *Nos vies en séries. Philosophie et morale d'une culture populaire*. Paris, Flammarion.
- Laugier Sandra (2023a). *TV Philosophy. How TV Series Change Our Thinking*. Exeter, University of Exeter Press.

- Laugier Sandra (2023b). *Les séries. Laboratoires d'éveil politique*. Paris, CNRS Éditions.
- Lauretis (de) Teresa (2007). « La technologie du genre ». In de Laureti Tereasa, *Théorie queer et cultures populaires. De Cronenberg à Foucault*. Paris, La Dispute : 37-94.
- Lécossais Sarah (2020). « Les séries télévisées, territoires du genre ». *Recherches féministes*, 33 : 17-34.
- Molinier Pascale (2014). « Sur la bouche de l'enfer. Sexualités de Buffy ». In Sylvie Allouche Sylvie, Laugier Sandra (dir.), *Buffy. Tueuse de vampires*. Paris, Bragelonne : 155-186.
- Molinier Pascale (2023). « Engrenages. Des femmes (pas si ordinaires) ». In Laugier Sandra (dir.), *Les séries. Laboratoires d'éveil politique*. Paris, CNRS Éditions : 129-145.
- Molinier Pascale, Paperman Patricia, Laugier Sandra (2009). *Qu'est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité, responsabilité*. Paris, Payot.
- Morin Cécile (2017). *Les héroïnes de séries américaines. De Ma Sorcière bien-aimée à The Good Wife*. Tours, PUFR.
- Mulvey Laura (1975). « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen* 16 (3) : 6-18. Traduction française publiée dans *CinémAction*, 67 (1993).
- Nye Joseph (1990). *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*. New York, Basic Books.
- Paperman Patricia, Laugier Sandra (dir.) (2005). *Le souci des autres. Éthique et politique du care*. Paris, Éditions de l'EHESS.
- Pasquier Dominique (1995). « "Chère Hélène". Les usages sociaux des séries collège ». *Réseaux* 13 : 9-39.
- Pasquier Dominique (2005). « La "culture populaire" à l'épreuve des débats sociologiques ». *Hermès* 42 : 60-69.
- Sellier Geneviève, Viennot Eliane (dir.) (2004). *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*. Paris, L'Harmattan.
- Sellier Geneviève, Burch Noël (2009). *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris, Vrin.

Sandra Laugier est professeure de philosophie à l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne et membre de l'Institut universitaire de France. Elle est l'auteure de :

— (2029). *Nos vies en séries - Philosophie et morale d'une culture populaire*, Climats Flammarion, 2019

— (2023). *TV-Philosophy. How TV Series change our Thinking*, University of Exeter Press, 2023.

sandra.laugier@gmail.com

Pascale Molinier est professeure de psychologie sociale à l'université Sorbonne Paris Nord. Elle est l'auteure de :

— (2018). *Le care monde*. Lyon, Editions de l'ENS.

— (2020, 2^e édition). *Le travail du care*. Paris, La Dispute.

pascale.molinier@univ-paris13.fr

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

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