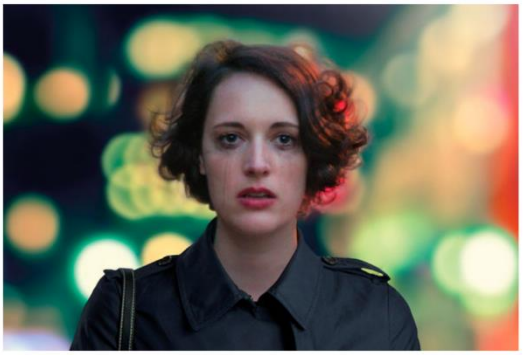
Master 1 – Études sur le genre

Université Le Mans, Université d'Angers, Université de Bretagne Occidentale, Université de Nantes, Université de Rennes 2



Étude des enjeux médiologiques de la représentation de la *female loser* dans la série *Fleabag*

Elena Defay-Thibaud
Sous la direction de
Clémentine Hougue,
Université du Mans

Année universitaire
2020-2021

Étude des enjeux médiologiques de la représentation de la female loser dans la série *Fleabag*

Elena DEFAY-THIBAUD

Sous la direction de Clémentine Hougue, Université du Mans

« J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf. »

Virginie Despentes, *King Kong Theory*

« I'm a wreck » – Fleabag

«I have a horrible feeling that I'm a greedy, perverted, selfish, apathetic, cynical, depraved, morally bankrupt woman who can't even call herself a feminist. » - Fleabag

Remerciements

Ces investigations narratologiques et médiologiques n'auraient pas eu lieu sans les conseils avisés, la confiance et la bienveillance de Madame Clémentine Hougue, qui a éclairé l'étincelle de la future narratologue qui sommeillait en moi quand je ne le savais pas encore. Je la remercie chaleureusement pour me guider dans ce nouveau champ d'exploration un peu sombre et parfois poussiéreux.

Je tiens également à remercier Elizabeth Mullen pour ses passionnants cours sur le genre et les séries télévisées qui m'ont donné les clefs pour dé-cortiquer, dé-genrer, re-genrer et dé-jouer les écrans.

Une mention particulière à Jean Vander Borght pour son soutien intarissable, à Sophie Dardet pour son enthousiasme et ses encouragements, à Krystel Thibaud pour ses conseils avisés et à Alain Defay pour sa présence.

Merci aussi à Marion Boniface, Juliette Roche, Steve Curto et Roxane Houlgatte, mes chèr·es relecteur·ices si attentionné·es.

Table des matières

Introduction 8

Où sont les ratées, les marginales, les anti-héroïnes ? 8

Les female losers*, le choix d'une dé-nomination* 9

Fleabag : support hybride et figure de proue de la lose 10

I – L'assignation de genre dans les séries : les *female losers* in-montrées 12

1. Les stéréotypes et archétypes en défaveur des personnages féminins 12

a. Le stéréotype comme prisme d'analyse des médias : un outil pertinent ? 12

b. L'archétype féminin : symbolique d'une dévalorisation et violence symbolique 15

c. Vers une dé-assignation du genre dans les fictions 17

2. Héroïnes contestables, anti-héroïnes introuvables 19

a. Démocratisation de l'héroïne sur le petit écran : une position contestée ? 19

b. L'anti-héroïne, négatif de l'héroïne : un corps en devenir ? 21

c. Entre monstration, dé-monstration et in-monstration : Fleabag et les enjeux de se « montrer » ou de ne pas se faire voir. 24

II – Penser le genre et l'échec à la lumière de la narratologie : la *female loser*, un personnage essentiel à la fiction 26

1. La narratologie : une clef de lecture pour les *gender studies* 26

2. De l'importance de la polyphonie fictionnelle par des voi(e)x féminines plurielles. 28

a. Le female gaze : l'importance du regard pour une étude genrée et inclusive de la fiction 28

b. Une voix pour des voix : la narration équivoque dans Fleabag 30

3. Linguistique pragmatique et effets de réel : l'approche d'une nouvelle forme fictionnelle triviale 32

a. La revendication d'un langage ordinaire et les échecs de la parole 32

b. Les effets de réel dans les fictions : Fleabag, un réalisme fictionnel ? 34

c. Vers une philosophie du « tout dire » et du « tout montrer » : ode à la crudité 37

III – La *female loser* : un trouble dans le genre ? 41

1. Déstabilisation des normes 41

a. Inversion des rapports : cynisme au féminin ? 41

b. Des personnages masculins défaillants 44

2. Fleabag, « clocharde céleste » ? *46*

a. L'échec de la clochardise 46

b. Errance vaine et dérive urbaine 47

c. Les derniers seront les premiers : la female loser, proche du divin 49

3. La non-agentivité des *female losers* un facteur d'empowerment ? 54

a. Sexualité et vulnérabilité : une impasse ? 54

b. La lose sur le devant de l'écran : résistance, agency et empowerment 56

Conclusion 59

Bibliographie du mémoire 61

Corpus 61

Monographies 61

Chapitres d'ouvrages 64

Articles scientifiques 64

Ressources secondaires 67

Articles de blog 67

Documentaires 67

Films & Séries cité·es 67

Lectures complémentaires 68

Introduction

Où sont les ratées, les marginales, les anti-héroïnes ?

Alors que les représentations des super-héros, des aventuriers, des détectives, des entraîneurs sportifs aux muscles saillants n'ont de cesse de « crever l'écran » incarnant le modèle d'une masculinité hégémonique assumée, il est difficile de passer à côté d'une autre figure fictionnelle qui apparaît parallèlement depuis le XXème siècle dans les romans et le cinéma : celle du marginal, de cet anti-héros incompris et malmené, qui ne cesse d'accumuler les échecs, soumis aux lois d'une fatalité qui le maltraite en permanence. Figure discrète que celle du *loser* au départ et pourtant, depuis des dizaines d'années désormais, elle devient le sujet principal de nombreuses fictions dont l'incarnation absolue serait Le Dude, personnage éponyme du film *The Big Lebowski* des frères Coen sorti aux Etats-Unis en 1998 : un éternel raté, biberonnant des russes blancs quand il tente maladroitement de trouver un sens à sa vie en récupérant son tapis imbibé d'urine[1].

Cette distinction du degré d'héroïsme des personnages dans les œuvres fictives n'est bien sûr pas nouvelle et faisait déjà l'objet de nombreuses théories littéraires. Dans l'essai *Anatomy of criticism* de Northorp Frye[2], par exemple, l'auteur dénombrait ainsi cinq types particuliers de personnages fictifs allant d'une figure héroïque supérieure en tout point au commun des mortels par ses capacités divines, jusqu'à la figure d'un « sous-héros », que les lecteur·ices regarderaient de haut pendant qu'il est pris au piège de ses (més)aventures. Les deux derniers jalons de la hiérarchie des personnages héroïques proposée par Northorp Frye se rapprocheraient davantage du *loser* et pourraient se discuter : soit il s'agirait d'un personnage proche des lecteur·ices ou des spectateur·ices, qui incarnerait à lui seul l'humanité la plus ordinaire, désincarnant ainsi l'idée d'un héros supérieur détenant le tout-pouvoir sur l'environnement qui l'entoure, soit celle encore inférieure, d'un « héros » insignifiant, subalterne, inférieur aux lecteur·ices tout à la fois condescendant·es et empathiques face à sa situation.[3]

En France, Carole Edwards dans son introduction au colloque *La Figure du loser*[4], remarque que l'intérêt pour le *loser* s'est affirmé à la sortie du film de Francis Veber, *Le Dîner de cons*

---

[1] D'autres exemples de « magnifiques *losers* » ont été dénombrés dans cet article de blog
Dubois, Régis, « Les losers magnifiques du cinéma américain | Le sens des images », 2016, consulté en octobre 2020 http://lesensdesimages.com/2016/04/24/les-losers-magnifiques-du-cinema-americain/.

[2] FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays. 3.* print. Princeton Paperbacks. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1973.

[3] *Ibid.*, p. 34

[4] EDWARDS, Carole, CÉVAËR, Françoise, *La figure du loser dans le film et la littérature d'expression française*, PU de Limoges, 2018.

diffusé en 1998, dans lequel Jacques Villeret joue le rôle du marginal François Pignon, moqué, tourné en ridicule par Pierre Brochant, interprété par Thierry Lhermitte. A y regarder de plus près, dans les années 1950 et 1960, le *loser* des comédies françaises, ajoute-t-elle, ressemblait déjà au futur « con » du film de Francis Veber, mais portait alors les traits de Bourvil, incarnant toujours des personnages malmenés par leurs maladresses et ceux qui les entourent dans *La Grande Vadrouille, Le Corniaud* ou *La Traversée de Paris*. Puis dans les années 1970, ce fut au tour des personnages joués par Pierre Richard, ou en 1978 par Michel Blanc dans le rôle de Jean-Claude pour *les Bronzés*… Du côté de la littérature, les romans de Michel Houellebecq apparaissent comme figures de proue dans l'éloge des *losers*, et plus tôt, l'œuvre de Jean-Pierre Martinet dont la vie elle-même fut ponctuée de tragédies malencontreuses et d'échecs répétés.

Dans cette longue liste pourtant, rares sont présentes leurs homologues féminines dans la peau d'invétérées ratées, comme le constate la journaliste et chroniqueuse Elise Costa dans un article du *Nouvel Obs*[5] : où sont donc passées les anti-héroïnes ?[6] Dans cet article publié en ligne en 2011, l'autrice s'interroge sur l'absence de véritables anti-héroïnes dans les séries télévisées qui, lorsqu'elles ne sont pas sexualisées à l'écran, sont réduites à des clichés ou des rôles secondaires[7]. Aucune ne semble avoir la stature de l'anti-héros masculin, exception faite, selon elle, pour le personnage de Daria dans la série animée du même nom, diffusée sur MTV de 1997 à 2002. Alors comment montre-t-on ces personnages dans les fictions ? Comment ne les montre-t-on pas ? Depuis 2011, qu'en est-il de leur évolution dans les séries ?

Les female losers*, le choix d'une dé-nomination*

Dans le cas du choix de l'expression *female loser*, il paraissait plus juste d'utiliser l'anglicisime « loser », portant en lui-même la charge sémantique d'un concept dépassant la traduction bancale de « perdant » qu'on pourrait lui associer en français. Désormais employé largement dans le langage courant et les dictionnaires français, *loser* ne saurait être réduit au simple fait de « perdre », de « rater ». D'ailleurs, si l'on s'attache à étudier les définitions données par les dictionnaires français et anglais, on remarque que les interprétations divergent subtilement d'une langue à l'autre. Ainsi, quand dans le Larousse, la définition donnée au substantif *loser* est « perdant, minable »[8], le dictionnaire de Cambridge propose plusieurs entrées : la plus proche de la traduction française serait celle-ci *a person or team that does not*

[5] Elisa Costa écrivit cet article sous le pseudonyme « pop girls ».
[6] COSTA, Elise, pop girls, « Woody Allen, Forrest Gump, Bref. : les losers sont partout, où sont les anti-héroïnes ? - le Plus ». Consulté le 26 octobre 2020. http://leplus.nouvelobs.com/contribution/214078-les-losers-sont-partout-mais-ou-sont-les-anti-heroines.html.
[7] Selon elle, c'est le cas par exemple pour les séries *Buffy, Glee, Ally MacBeal* etc…
[8] Larousse, Éditions. « Dictionnaire français - Dictionnaires Larousse français monolingue et bilingues en ligne ». https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais.

win a game or competition[9], mais une autre entrée existe et répond à la définition toute singulière de ce personnage si présent dans les fictions : *a person who is always unsuccessful at everything they do*. Quand le Larousse propose par l'intermédiaire de sa définition un jugement très rapidement péjoratif (« minable »), le dictionnaire anglais quant à lui insiste sur le caractère malheureux et répété des échecs du *loser* sur toutes ses actions. Il ne s'agit pas simplement de perdre mais de *constamment* échouer et que toutes les actions entreprises soient bel et bien *vaines* malgré les tentatives.

Concernant l'adjectif *female*, il paraissait nécessaire de l'associer au substantif *loser* dans l'optique d'associer bel et bien un regard « féminin » à l'objet de recherche. Comme lorsqu'il s'agit du *female* ou du *male gaze*, réinterroger les noms associés cette fois à un genre précis, permet de remettre en perspective leurs signifiés. Aujourd'hui pourtant, dans le français oral et souvent familier, la féminisation du terme anglais *loser* apparaît, avec l'ajout du suffixe *-euse*, généré par la promiscuité phonétique du suffixe anglais -er [œʁ] et de la terminaison *-eur* des substantifs masculins français, donnant au féminin *loser*, le nom commun *loseuse* qui possède lui aussi son entrée dans le Dictionnaire Larousse. Il paraissait néanmoins plus évident, de laisser de côté cet anglicisme et néologisme grammatical pour une formulation anglicisée plus juste avec l'expression *female loser*. C'est donc bien à la lumière de cet adjectif *female*, emprunté à l'anglais, que nous questionnerons la *lose* et ses enjeux dans la fiction.

Fleabag : support hybride et figure de proue de la lose

Concernant le choix de la série *Fleabag*, il n'est pas anodin dans une réflexion portant sur la *lose* à la lumière de ces nouvelles séries télévisées, diffusées de plus en plus nombreuses sur les plateformes de streaming légal. Tout d'abord, cette série est avant tout une adaptation en deux saisons d'une pièce de théâtre écrite par la réalisatrice Phoebe Waller-Bridge, présentée sous forme de *one woman show* en 2013[10]. Même si nous nous concentrerons sur la série et ses deux saisons diffusées entre 2016 et 2019 par la chaîne *BBC Three* sous accord de coproduction avec *Amazon Studios*, ses origines théâtrales ne peuvent être passées sous silence tant elles peuvent être lues en filigrane au cœur même de la réalisation et de la narration. Une œuvre hybride en un sens, puisqu'elle s'amuse aussi bien des codes télévisuels (découpage en épisodes courts, générique bref et musique dissonante, tension narrative qui s'accroît, développement d'intrigues particulières à chaque épisode et d'un fil conducteur particulier selon la saison), que

[9] « LOSER | signification, définition dans le dictionnaire Anglais de Cambridge ». https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/loser.
[10] WALLER-BRIDGE, Phoebe, *Fleabag: the scriptures*, First U.S. edition, New York, Ballantine Books, an imprint of Random House, 2019, 417 p.

des codes du théâtre (quatrième mur brisé par le personnage principal qui s'adresse aux spectateur·ices, distanciation sournoise entre l'actrice et son personnage à l'image du théâtre brechtien, etc.).

Personnage éponyme de la série, Fleabag est une trentenaire désœuvrée, naviguant à vue entre un père défaillant, une mère disparue, une belle-mère tyrannique, le deuil de sa meilleure amie écrasée par des cyclistes, sa sœur froide et sévère, et des conquêtes souvent désastreuses. Elle apparaît comme l'archétype même de la ratée, tel que les *losers* seraient envisagés par la société : célibataire et sans ambition professionnelle. Son entourage d'ailleurs ne cesse de lui rappeler qu'elle n'est bonne à rien, et ses maladresses la confrontent régulièrement à sa marginalité, son décalage. Elle n'est jamais nommée et les spectateur·ices l'appellent Fleabag par cet accord tacite qui s'est instauré avec la réalisatrice : la série se nomme *Fleabag*, le personnage qui nous parle est Fleabag. Clown triste ou personnage brechtien, Fleabag transcende en permanence le tragique en un rire jaune, irrité et irritant. Devenue une référence aujourd'hui dans le milieu des séries, *Fleabag* a remporté pas moins de dix-huit prix. La série, en plus de jouer sur des références subtiles dans son interdisciplinarité et ses clins d'œil au théâtre, propose un nouveau regard sur les personnages féminins, où *female gaze* et féminisme sont plus que jamais explorés dans la réalisation et les dialogues, et où le discours entre norme et hors-norme, vulnérabilité et *empowerment*, réinterroge plus profondément le rapport au monde et à la société de ses spectateur·ices.

I – L'assignation de genre dans les séries : les *female losers* in-montrées

Recourir à l'analyse narratologique dans le cadre de notre étude revient peut-être tout d'abord à questionner les modèles préconçus qui serviraient de canevas à l'élaboration des personnages au cœur de la fiction. En ce sens, il paraît intéressant d'utiliser les notions de stéréotypes, de personnage-types et d'archétypes pour étudier plus précisément les contours des personnages féminins tels qu'ils seraient envisagés plus généralement dans les univers fictionnels, et d'éclairer ainsi le profil de la *female loser*.

1. Les stéréotypes et archétypes en défaveur des personnages féminins

a. Le stéréotype comme prisme d'analyse des médias : un outil pertinent ?

Le stéréotype dans l'acception proposée par Walter Lippmann en 1922 dans son ouvrage *Opinion publique* et que l'on retrouvera plus largement comme sujet d'étude dans les sciences sociales, désigne « l'image dans notre tête qui médiatise notre rapport au réel »[11]. Indispensable selon Lippmann[12], le stéréotype est ce qui nous rattacherait au monde, au réel, nous permettant ainsi de ne pas nous assujettir à la seule sensation pure par laquelle nous ne pourrions appréhender de manière réaliste ce qui nous entoure. Pourtant, très rapidement, le stéréotype apparaît de manière péjorative chez les psychologues sociaux américains, qui insistent dès lors sur son caractère nocif et réducteur. Pour reprendre les mots de Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot qui ont consacré un ouvrage sur le stéréotype et les clichés, il simplifierait et « élaguerait le réel » dans la mesure où il relèverait d'un processus de catégorisation et de généralisation. Favorisant ainsi une vision complètement schématique et souvent déformée de l'autre, le stéréotype entraînerait généralement des préjugés et de malencontreux raccourcis[13].

Analyser les stéréotypes pourrait donc nous permettre d'étudier la réception des personnages auprès du public, qu'il s'agisse des lecteur·ices ou des spectateur·ices, et d'interroger les profils fictifs qui s'en dessinent. Image grossie[14], le stéréotype se reflète ainsi en miroir sur les écrans où il perpétue ses déformations. Comme le constatent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, les constructions imaginaires dont l'adéquation au réel est douteuse sont favorisées par les

---

[11] LIPPMANN, Walter, *Public opinion: the original 1922 edition.*, 2018.

[12] D'autres auteurs par la suite penseront que le stéréotype est essentiel à l'analyse de toute fiction. C'est le cas par exemple de Jean-Louis Dufays qui voit dans l'utilisation du stéréotype, le gage d'une stabilité et d'une lisibilité. Cf. *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, éds. Sarah Sepulchre et Éric Maigret, Louvain-La-Neuve, De Boeck supérieur, 2017, (« Collection Info Com »), p. 147.

[13] AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2016, p .27.

[14] Pour reprendre le titre d'un des chapitres de *La domination masculine* de Pierre Bourdieu. Cf. BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, (« Collection Liber »), pp.16-78.

médias, la presse et la littérature. La vision que l'on se fait d'un groupe devient dès lors le résultat d'un contact répété avec des représentations tantôt construites, tantôt filtrées par le discours médiatique[15]. Les traits attribués à un groupe dériveraient partiellement d'une expérience partagée, dont les fictions joueraient le rôle d'intermédiaires, de telle sorte que le stéréotype deviendrait principalement le fait d'un apprentissage social, véhiculé en partie par les médias[16]. Pourtant, définir le stéréotype s'avère encore plus problématique puisqu'il tend à à évoluer, tributaire de modèles culturels changeants. Ainsi, ce qui pourrait être envisagé comme stéréotypé pour certains ne le seraient pas pour d'autres. Cependant, nous ne pouvons nier l'imperméabilité de certains stéréotypes qui malgré tout, traversent encore les médias : l'image traditionnelle de la femme comme mère, ou actrice du *care*, ou encore comme objet esthétique, continue d'alimenter les écrans, d'enrichir cet imaginaire collectif, et apparaît comme une vision stéréotypée du genre se perpétuant encore aujourd'hui. Si on peut noter des variations, et des contre-stéréotypes en tant que contre-pieds du stéréotype qui proposeraient une monstration inversée[17], élargissant ainsi le répertoire des rôles accessibles aux femmes[18], il n'en demeure pas moins qu'ils continuent de nier les discriminations, ne remettant pas en question le système de hiérarchisation ou de catégorisation que l'on retrouve seulement inversé.

Dans une étude de 2014, le CSA a recensé « les stéréotypes féminins pouvant être véhiculés dans les séries de fiction[19] ». Parmi les stéréotypes féminins les plus courants, celui de l'infériorité de la femme dans le domaine professionnel, de sa subordination, perdurerait globalement puisque les personnages masculins occuperaient plus fréquemment un poste à responsabilité que les femmes (46 % contre 39 %). Néanmoins, il existe une différence essentielle dans ce domaine entre séries françaises et américaines, puisque la position sociale des personnages de l'intrigue est occultée par le genre spécifique aux nombreux programmes courts et séries sentimentales françaises. Les déséquilibres continuent également d'être présents dans la sphère intime, puisque 36% des personnages des séries étudiées sont mariés ou en couple, contre 27% qui ne le seraient pas, et 35 % dont la situation est inconnue. Cette proportion s'élèverait à 40% pour les femmes contre 33% pour les hommes. Enfin, concernant

[15] *Ibid.*, p. 37.
[16] *Idem.*
[17] MACÉ, Éric, « Des « minorités visibles » aux néostéréotypes : Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », in *Journal des anthropologues*, juin 2007, pp. 69-87.
[18] Dans son article, Éric Macé étudie les clichés ethniques dans les séries et utilise comme exemple pour le contre-stéréotype, les personnages non-blancs qui peuvent être éduqués, ou devenir patrons d'entreprise. Mais les contre-stéréotypes peuvent évidemment s'analyser dans le cadre d'une étude sur le genre : aujourd'hui de nombreux personnages féminins se retrouvent ainsi à la tête de poste politique, d'entreprise ou de position de pouvoir (dans *House of cards*, *Suits* pour ne citer qu'elles).
[19] CSA, « Étude sur les stéréotypes féminins pouvant être véhiculés dans les séries de fiction », 2014, [En ligne : https://www.csa.fr/Informer/Collections-du-CSA/Thema-Toutes-les-etudes-realisees-ou-co-realisees-par-le-CSA-sur-des-themes-specifiques/Les-etudes-du-CSA/Etudes-sur-les-stereotypes-feminins-qui-peuvent-etre-vehicules-dans-les-series-de-fiction-les-emissions-de-divertissement-et-d-animation-2014].

la présence des femmes dans les sphères publiques ou privées, on constate une surreprésentation des personnages féminins dans l'espace intime par rapport à l'espace public, de la cité ou de la sphère professionnelle : 54% des seconds rôles féminins contre 50% des personnages masculins, et 30% des premiers rôles féminins contre 25% pour les premiers rôles masculins[20]. Même si nous pouvons douter de l'actualité de ces chiffres aujourd'hui[21], il n'en demeure pas moins que nous pouvons continuer de nous interroger quant aux modèles stéréotypés qui servent à la création des personnages.

Dans le cadre de notre corpus, nous verrons combien *Fleabag* tend à s'émanciper de ces représentations, s'amusant même à les décortiquer de manière subtile, souvent par l'humour, pour proposer aux spectateur·ices une analyse critique dont iels peuvent s'emparer. C'est par exemple le cas lorsque le personnage principal se retrouve dans une retraite, soi-disant « féministe », pour retrouver sa « voix intérieure », dans une prestigieuse demeure. Le week-end extrêmement coûteux, s'avère une véritable déception puisque toutes les participantes doivent faire « vœu de silence » pendant 48h et exécuter des tâches ménagères entre deux séances de méditation. Tandis que les « apprenties » féministes se taisent et continuent de lustrer le plancher, une autre retraite a lieu, dans la demeure d'en face, où de nombreux hommes se sont retrouvés pour faire « taire » leur agressivité : des anciens patrons, salariés, suspectés ou arrêtés pour harcèlement moral et sexuel, se retrouvent alors à hurler des insanités sur une poupée gonflable, pour exorciser leur colère à l'encontre des femmes, dans l'espoir d'étouffer leur agressivité en société. Quand les femmes, même féministes, doivent se taire, les hommes, agresseurs et violents, peuvent crier. Dans un subtil jeu de regards et d'humour, la réalisatrice s'amuse du contre-stéréotype : les femmes sont aujourd'hui féministes mais qu'elles ne fassent toutefois pas trop de bruit…[22]

** silence **

Saison 1, Épisode 4

- Slut, you fucking stupid slut !

[20] Même si les écarts sont moins importants, on peut néanmoins noter que les personnages féminins restent majoritairement associés aux sphères domestiques et privées.

[21] Nous voyons combien les séries aujourd'hui tendent à diminuer les fossés de caractérisations stéréotypées qui sépareraient les personnages « féminins » et « masculins », mais nous pourrions nous demander s'il s'agit véritablement d'une reconsidération et d'une analyse critique des stéréotypes ou bien de simples contre-stéréotypes proposant une représentation superficielle des personnages féminins, sans réelle déconstruction (dans *House of cards* par exemple, ou encore *Homeland* pour ne citer qu'elles…).

[22] *Fleabag*, Saison 1, Épisode 4.

b. L'archétype féminin : symbolique d'une dévalorisation et violence symbolique

Quelle que soit la fiction envisagée, l'utilisation d'archétypes permettrait de dessiner les contours de l'imaginaire, offrant ainsi aux lecteur·ices ou aux spectateur·ices un cadre narratif dont iels pourraient se servir pour y intégrer leur propre expérience sensible. Pour Northrop Frye, l'archétype littéraire serait ainsi un symbole qui associerait les poèmes, les textes entre eux, en un mouvement intertextuel, afin que les lecteur·ices l'enrichissent de leur expérience personnelle.

> I mean by an archetype a symbol which connects one poem with another and thereby helps to unify and integrate our literary experience. And as the archetype is the communicable symbol, archetypal criticism is primarily concerned with literature as a social fact and as a mode of communication. By the study of conventions and genres, it attempts to fit poems into the body of poetry as a whole[23].

Dans une expérience littéraire toute particulière du sensible, presque sémiotique puisque les lecteur·ices tendraient à chercher les signes qui relieraient leur imaginaire individuel à celui du texte, l'archétype se construirait donc par l'amoncellement de ces connaissances et de ces vécus. L'archétype, plus figé que le stéréotype, transcenderait l'expérience des lecteur·ices, dans un mouvement de leur conscience vers le texte. Motif d'écriture et de lecture, il réunirait les caractères essentiels de tous les objets de même nature et en offrirait un ensemble de traits caractéristiques, quand le stéréotype, lui, est simplifié, dévalorisé, réducteur[24]. À y regarder de plus près, l'archétype ou type, figé par définition, pré-existe à l'œuvre. Il permettrait de participer à la compréhension des personnages, selon Philippe Hamon :

> La non-perturbation de cette structure est donc un élément important de sa lisibilité, lisibilité liée au fait que le lecteur peut non seulement situer un personnage dans une échelle de personnage-types et de relations d'oppositions ou de ressemblances, mais aussi prévoir certains déroulements-types. Cette lisibilité (cette prévisibilité) sera sans doute renforcée si le personnage, en plus de sa fonction actantielle stable (tel personnage qui serait toujours agissant, ou toujours Destinataire de savoir, ou toujours opposant […]) se présente également très spécialisé dans la série de ses actes professionnels. […] D'où la notion de rôle thématique, rôles professionnels (un docteur, un cultivateur, un forgeron […]), psycho-professionnels (l'arriviste, le velléitaire, le mondain), ou rôles familiaux […], que l'on peut peut-être introduire entre la notion abstraite et générale d'actant, et celle, particularisée et individualisée,

[23]FRYE, Northrop, *Anatomy of criticism: four essays, op. cit.*, p. 99.
[24]AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype,* Paris, Nathan, col. « Le texte à l'œuvre », 1991, pp.49-50.

d'acteur.[25]

Pourtant un problème persiste : la lisibilité, la prévisibilité de l'archétype dépendraient tout à la fois de la fonction actantielle stable du personnage et de ses actes professionnels, mais que faire lorsque ces rôles sont largement divisés de manière genrée ? À titre anecdotique, nous pouvons constater dans l'énoncé même de Philippe Hamon, l'utilisation majoritaire des articles définis masculins pour actualiser les métiers et les rôles désignés. Les canevas archétypaux proposés par les auteur·ices pour classifier les personnages selon des types, montrent combien les personnages féminins sont relayés à l'invisibilisation ou parfois même à certains stéréotypes persistants.

Dans le répertoire proposé par Carol Pearson[26], par exemple, l'autrice en définit six qui seraient, selon elle, l'Orphelin, l'Innocent, le Vagabond, le Martyr, le Guerrier et le Magicien. Quant à Tami D. Cowden, Caro LaFever et Sue Viders, elles se sont en partie inspirées des théories jungiennes pour distinguer huit types de héros (le Chef, le Mauvais Garçon, le Meilleur Ami, le Charmeur, l'Âme Perdue, le Professeur, le Fanfaron, le Guerrier), huit types d'héroïnes (la Patronne, la Séductrice, la Courageuse, l'Esprit Libre, l'Orpheline, l'Intellectuelle, la Guerrière, la Mère Nourricière), huit types de vilains (le Tyran, le Salaud, le Diable, le Traître, le Hors-La-Loi, le Génie du Mal, le Sadique, le Terroriste) et huit types de méchantes (la Salope, la Veuve noire, l'Hypocrite, l'Indécise, la Parasite, la Stratège, la Fanatique, la Matriarche). Quand bien même nous pourrions transférer ces types d'un genre à l'autre[27], il n'en demeure pas moins que les caractéristiques propres à chaque rôle qui ressortent de cette catégorisation, appartiennent tous à une distinction genrée des personnages : où se situent le Père Nourricier, ou encore en écho avec notre recherche, l'héroïne à l'Âme perdue ?

L'archétype dépendrait donc d'une vision genrée des rôles attribués à chacun·e, en réponse à l'intériorisation d'une violence symbolique[28], qui s'écrirait dans l'inconscient même du cadre narratif : si ces archétypes sont figés et perdurent, serait-ce parce que les fictions elles-mêmes s'en nourrissent, sans peut-être en chercher l'origine ou comment les démystifier ?

---

[25] HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *in* BARTHES, Roland, KAYSER, Wolfgang, BOOTH, Wayne C., [et al.], *Poétique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, 180 p., (« Collection Points », 78), p. 140.

[26] SEPULCHRE, Sarah, *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, éds. Sarah Sepulchre et Éric Maigret, Louvain-La-Neuve, De Boeck supérieur, 2017, 282 p., (« Collection Info Com »), p. 151.

[27] Nous pouvons imaginer que dans le répertoire proposé par Carol Pearson, les rôles mentionnés peuvent être féminisés.

[28] BOURDIEU, Pierre, « Violence symbolique », in *La domination masculine*, *op. cit.*, pp. 53-64.

c. Vers une dé-assignation du genre dans les fictions

C'est dans cette ré-actualisation du genre à l'épreuve des discours fictifs, médiatiques, qu'il paraît primordial de s'interroger et d'analyser les rôles dévolus aux personnages féminins, afin de les réécrire voire de les transcender. La notion d'assignation du genre définie par Béatrice Damian-Gaillard, Sandy Montañola et Aurélie Olivesi, rend bien compte de cette division sexuée dans ce qui s'impose dans les médias (et les fictions) en termes de représentation genrée. Cette assignation repose en effet sur la prolifération des stéréotypes femmes/hommes qui ne reflètent aucunement la diversité de ces subjectivités[29]. Les archétypes eux-mêmes véhiculent un schéma stéréotypé, imprégné de cette division sexuée qui vient résonner en permanence dans l'imaginaire collectif. Les stéréotypes (mais aussi les archétypes si l'on suit notre réflexion) ne poseraient pas problème s'ils restaient à l'état virtuel, mais le fait que certain.es spectateur·ices en viennent à les considérer comme de parfaits miroirs du sexe naturel, et commencent à porter des jugements sur la base de ces schémas unifiants, les rendent réducteurs et surtout nuisibles[30]. Béatrice Damian-Gaillard, Sandy Montañola et Aurélie Olivesi proposent de repenser le stéréotype dans la fiction et les discours par l'intermédiaire de la parodie, pour « dénaturaliser[31] » les stéréotypes de genre.

En effet, dans l'évolution des conventions du genre médiatique, la parodie aurait un rôle primordial dû essentiellement à sa fonction critique. Si l'on s'en réfère aux travaux de Mikhaïl Bakhtine autour du dialogisme, la parodie pourrait être étudiée dans une approche herméneutique puisque, tout énoncé par définition, devrait se concevoir en lien avec d'autres énoncés antérieurs ou à venir, impliquant de ce fait, un dialogue, un mouvement, entre le locuteur et son groupe social. Cette « dialogisation intérieure » du discours, parce qu'il s'anime par le « déjà dit », le « connu » ou « l'opinion commune », ne peut être pensé sans lien avec autrui. Le discours mettrait ainsi en mots et en concepts son objet grâce au dialogue[32]. De ce constat, Mikhaïl Bakhtine distingue deux types de parodie : l'une destructrice et superficielle parce qu'elle transformerait le discours d'autrui, l'autre productive puisqu'elle mettrait en évidence les tendances qui centraliseraient le langage, en exploitant ses structures dialogiques[33]. La parodie pourrait ainsi permettre l'exploration critique des images communes en étudiant les enjeux qui s'y meuvent, tout en s'extrayant de leur cadre. La parodie serait donc un moyen de

[29] DAMIAN-GAILLARD Béatrice, MONTAÑOLA Sandy, AURÉLIE Olivesi, *L'assignation de genre dans les médias*, Éd. PUF de Rennes, 2014, p. 139.
[30] *Ibid,* p. 140.
[31] *Ibid,* pp. 145-151.
[32] BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2006, 488 p., (« Collection Tel », 120), pp. 102-103.
[33] DAMIAN-GAILLARD Béatrice, MONTAÑOLA Sandy, AURÉLIE Olivesi, *op. cit.,* p. 145.

subversion utile pour contrer les stéréotypes et dé-assigner le genre dans les médias. En ce sens, il paraîtrait nécessaire d'interroger l'éventuel statut parodique de la série *Fleabag*. En effet, à l'image de la sitcom[34] *Le cœur a ses raisons* énoncé dans l'essai de Béatrice Damian-Gaillard, Sandy Montañola et Aurélie Olivesi, la série de Phoebe Waller-Bridge aurait pu appréhender une approche parodique, proposant de grossir les traits afin de retourner les stéréotypes contre eux-mêmes, dépassant plutôt les contre-stéréotypes qu'elle désamorcerait. Mais, la parodie a ses limites et n'est pas utilisée comme médium par la réalisatrice Phoebe Waller-Bridge, qui fait le choix d'une dé-assignation différente, plus subtile. La parodie peut manquer ses objectifs de distanciation vis-à-vis des discours qu'elle tient, si les scènes montrées redonnent du souffle aux stéréotypes. Si le propre de la parodie est d'exagérer, d'amplifier, de caricaturer, il s'agit néanmoins de reprendre un stéréotype : or, la mise à distance entre le message, l'énoncé montré aux spectateur·ices et l'énoncé implicite, doit être claire, afin que l'ironie soit « lisible » par tous·tes. Le danger serait d'appréhender la parodie au premier degré, laissant de côté le message qu'elle voulait véhiculer initialement.

Fleabag n'est pas une série parodique. Elle se démarque à la fois de la sitcom et des séries du genre, et s'apparenterait davantage à une comédie-dramatique par l'usage fréquent d'un humour subtil, souvent noir, qui ponctue les événements tragiques auxquels le personnage principal est confronté. D'un genre peut-être nouveau puisqu'il lie tout à la fois les codes du théâtre (quatrième mur brisé, parole distanciée venant commenter les événements comme autant d'apartés qui chercheraient à tisser une connivence ambiguë avec le public), à ceux des séries TV brèves (les épisodes sont courts, d'une vingtaine de minutes, chacun répond à une problématique spécifique[35] tout en gardant un fil conducteur distinct pour les deux saisons diffusées), *Fleabag* déjoue les stéréotypes en usant de procédés singuliers, dé-assignant radicalement le genre au cœur de la fiction. Le contre-stéréotype, comme nous l'avons vu, dont se servent aujourd'hui de nombreuses séries pour compenser l'invisibilité des minorités, se retrouve interrogé, moqué, chez *Fleabag.* L'épisode de « la retraite féministe[36] », évoqué plus haut, s'amuse de ces interrogations : si le féminisme aujourd'hui est petit à petit (re)valorisé dans nos sociétés, il n'en demeure pas moins qu'il sonnerait parfois creux et à l'encontre même, des valeurs qu'il promulgue. Il ne s'agit donc plus dans *Fleabag* de faire l'apologie de femmes

[34] La *sitcom* est une série feuilletonante, liée tout à la fois au macro-récit et au micro-récit, se développe sur de nombreux épisodes brefs où l'on suit le vieillissement des personnages, comme pour *Friends, How I met your mother, Scrubs,* ou encore *The Office*. Dans cette dernière, le quatrième mur est brisé, jouant sur la subtilité d'une mise en abyme : il s'agit du tournage d'un documentaire fictif sur une entreprise de papeterie. Les salarié·es ainsi défilent devant la caméra pour raconter leur quotidien aux spectateur·ices.

[35] Se rapprochant de la forme « semi-feuilletonnante » analysée et définie par Claire Cornillon dans un article consacré à la série Ally McBeal.
Cf. CORNILLON, Claire, « La forme semi-feuilletonnante formulaire : l'exemple d'Ally McBeal », in *TV/Series*, juillet 2019.

[36] *Fleabag*, Saison 1, Épisode 4.

fortes, puissantes, mais bien de questionner la féminité et le féminisme en lien avec la société dans laquelle les personnages et nous-mêmes évoluons. Il ne suffit plus de proposer un personnage féminin au premier plan d'une série pour dé-assigner la fiction, mais plutôt de rendre compte des dynamiques et des mouvements que la mise en place d'un personnage féminin implique dans la narration même. La dé-assignation devra passer, tel que le soulignent Béatrice Damian-Gaillard, Sandy Montañola et Aurélie Olivesi, par une véritable « dénaturalisation » afin que les stéréotypes perdent leur force prescriptive[37]. Cette dénaturalisation, Phoebe Waller-Bridge la réalise par l'injection de procédés réflexifs et critiques, toujours mis à distance pour laisser les spectateur·ices seul.es maître·sses de leur réception : les choix douteux du personnage de Fleabag, ses maladresses, sa cruauté, sa froideur cynique sont autant d'instruments pour ébranler les spectateur·ices face aux informations qu'iels décident (ou pas) de recevoir. Divertissement politique[38], *Fleabag* peut se regarder soit comme un divertissement (quoiqu'un peu amer parfois tant le personnage lui-même peut peser sur les spectateur·ices), soit comme une expérience partagée du quotidien d'une femme sans artifices.

2. Héroïnes contestables, anti-héroïnes introuvables

a. Démocratisation de l'héroïne sur le petit écran : une position contestée ?

L'étude des personnages féminins dans les séries télévisées apparaît donc en soi comme un enjeu crucial pour analyser le genre dans un médium qui, comme les femmes elles-mêmes, est encore dévalorisé[39]. Médium domestique initialement, où le public touché prioritairement restait les femmes et les plus jeunes, considéré alors comme un genre mineur par une certaine élite cinéphile, la série télévisée s'est néanmoins fondée sur des personnages féminins forts quand le cinéma pêchait sur des représentations similaires. Pour Sandra Laugier, le véritable tournant féministe s'est ainsi concrétisé à la sortie de la série devenue culte *Buffy contre les vampires* en 1997. Destinée aux adolescentes, la série met en scène une chasseuse de vampire qui transgresse tous les stéréotypes et la domination masculine. Véritable modèle pour une génération de jeunes, Buffy incarnait un renouveau dans la représentation des adolescentes sur les écrans et proposait ainsi une nouvelle façon de penser le genre et l'héroïsme. Considérée comme l'héroïne phare des années 2000, elle a été le point de départ de tout un mouvement de séries portées par les mêmes enjeux dont la non moins célèbre, mais peut-être moins radicale, *Charmed* diffusée en 1998. La série devient alors le terrain privilégié pour l'exposition d'une

[37] DAMIAN-GAILLARD Béatrice, MONTAÑOLA Sandy, AURÉLIE Olivesi, *op. cit.,* p. 152.
[38] LAUGIER, Sandra, *Nos vies en séries : philosophie et morale d'une culture populaire*, Paris, Climats, 2019, p.91.
[39] LAUGIER, Sandra, « Séries TV, déplacement des rapports de genre », in *Multitudes*, n°79, 2020, p. 251.

pensée féministe où les personnages féminins affirment une nouvelle éthique mettant en lumière le *care*, l'attention aux autres et à la protection tout en rappelant combien il est nécessaire de déroger aux règles d'une société patriarcale, comme la récente adaptation du livre de Margareth Atwood *The Handmaid's Tale*, exemple le plus radical de cette pensée incarnée chez *Buffy contre les vampires*[40].

Cependant, si l'on en revient à l'histoire même du mot « héroïne », il aura fallu attendre la deuxième moitié du XVIème siècle pour le voir apparaître chez Ronsard[41]. Dans leur article Sophie Cassagnes-Brouquet et Mathilde Dubesset constatent d'ailleurs que les définitions des dictionnaires au XVIIème et XXème sont beaucoup plus brèves que celles écrites pour leur pendant masculin, et l'acception du terme dans le *Larousse* de 1985 définit l'héroïne comme « une femme d'un grand courage qui fait preuve par sa conduite en des circonstances exceptionnelles d'une force d'âme au-dessus du commun ». L'héroïne serait donc un être moral, à l'instar de son homologue masculin, mais l'acte héroïque est presque toujours caractérisé par des paramètres virils, comme s'il était impossible même que ce genre d'exploit ne puisse être autrement que masculin[42]. Qu'il s'agisse des héroïnes de l'histoire, de la mythologie ou des fictions d'aujourd'hui, l'obtention de ce statut repose uniquement sur la transmission de leurs exploits, « l'essentiel n'était pas tant les actions réellement accomplies que leur mise en valeur[43] ».

Or, cette transmission de l'exploit féminin semble encore poser problème de nos jours tant certains paramètres paraissent immuables et difficilement transférables d'un genre à l'autre pour certain.es spectateur·ices. Un exemple probant a été mentionné par Sandra Laugier[44]. Il s'agit du troisième opus de *Ghostbusters*, remake écrit par Paul Feig en 2016. Dans cette adaptation, le réalisateur a fait le choix de proposer un casting de femmes pour interpréter les personnages principaux : une physicienne de l'université Columbia, son ancienne coautrice, une de leur collègue surdouée et démente, une employée du métro, et en guise de contre-pied caricatural, un secrétaire « sexy » et idiot. Sandra Laugier note combien ce film dépasse une nouvelle frontière, celle d'un univers que s'approprient habituellement les garçons depuis les années 1980, à savoir la technologie et cet environnement scientifico-culturel, où règnerait un certain « sacro-saint mélange science-humour-action[45] ». Les fans se sont empressés de crier au

[40] En ce sens où les deux séries portent en elles une puissance esthétique comparable et un discours politique radical (domination masculine, avènement d'une nouvelle ère, importance de la sororité, problématiques liées aux corps et aux sexualités féminin·es). Cf. *Idem.*
[41] CASSAGNES-BROUQUET, Sophie et DUBESSET, Mathilde, « La fabrique des héroïnes », in *Clio*, décembre 2009, p. 8.
[42] *Ibid*, p. 9.
[43] *Idem.*
[44] LAUGIER, Sandra, *Nos vies en séries, op. cit.,* pp.258-259.
[45] *Ibid,* p. 259.

scandale sur les réseaux sociaux, bien dérangés par l'image de ces quatre femmes en chasseresses de fantômes, portant le lance-flamme et tout le matériel qui faisaient la marque de fabrique du film original. Sandra Laugier remarque ainsi de nombreux tweets haineux[46] où les internautes s'insurgent que les actrices ne soient « pas belles », « pas drôles ». Elle s'inquiète de cet inquiétant degré de sexisme des communautés virtuelles, observé tout autant en France, mais aussi du racisme, de l'homophobie, véhiculés à travers de nombreux commentaires racistes notamment à l'encontre de Leslie Jones, l'actrice afro-américaine qui endosse le rôle de l'employée de métro. Or, tout comme le fait Phoebe Waller-Bridge dans *Fleabag*[47], le réalisateur Paul Feig, dérange parce qu'il « casse par l'image et via l'inversion de genre le monopole masculin » notamment sur la vulgarité scatologique. Ce monopole dé-genré et ré-assigné se trouve désormais au sein même de nombreuses productions télévisées mais reste encore trop peu visibilisé, les femmes étaient encore assignées à un certain modèle de féminité attendue de la part des spectateur·ices : que ces héroïnes aient été jugées même en 2016 « trop laides » et « pas assez drôles » témoignent encore de cette tendance.

Alors que *Buffy* et *Charmed* ont pu percer en tant que modèles féminins d'héroïnes, une certaine facette du héros masculin resterait néanmoins indétrônable aux yeux de certain.es spectateur·ices. Si *Buffy* et *Charmed* dérangent moins, est-ce parce que ces séries étaient destinées à un public féminin, adolescent ? Ou parce que ces héroïnes incarnent encore des valeurs féminines acceptables dans l'apparence, les vêtements et les corps exhibé·es sur un écran, pour ne pas entacher une certaine image de la femme, et de la guerrière « sexy » ? En revanche, lorsque les personnages féminins tentent de s'approprier un terrain particulièrement ancré dans l'imaginaire masculin, les critiques négatives et virulentes ne manquent pas.

b. L'anti-héroïne, négatif de l'héroïne : un corps en devenir ?

Si aujourd'hui, les séries télévisées et les films promeuvent des personnages féminins forts, puissants, qui restent malgré tout parfois contestés, l'anti-héroïne rencontre encore davantage de difficultés à être visibilisée. Quand la série devrait, par essence même, favoriser la polyphonie de personnages aussi variés et divers, puisqu'elle permet d'inscrire la fiction dans la vie ordinaire par sa régularité et sa contextualisation entre autres, il n'en demeure pas moins que certaines voix demeurent moins représentées que d'autres. En effet, si les séries TV sont tout à la fois politiques, mais prennent part aussi à notre éducation elles seraient d'importance

[46] « Est-ce que c'est sexiste de dire que je préfère voir des hommes (auxquels je peux m'identifier) que des femmes ? »
[47] Nous reviendrons ainsi sur la « crudité » de Fleabag au fil des épisodes, dans la suite de ce travail.

morale selon Sandra Laugier[48], tant leur caractère polyphonique permettrait d'embrasser les quotidiens. Malheureusement, au vu des exemples énoncés plus haut, nous pourrions nous interroger sur la réelle pluralité des quotidiens mis en scène par les séries, tant ils semblent encore bien homogénéisés en un sexe, une classe et une race prédominant·es.

L'anti-héros, tel qu'il est défini par Margreth Bruun Vaage, serait un personnage provoquant chez les spectateur·ices un conflit intérieur puisqu'il créerait tout à la fois leur admiration face à son caractère extra-ordinaire, et du rejet par ses comportements anti-moraux[49]. L'anti-héroïsme apparaît donc comme une des facettes du *loser,* puisque ce dernier, par ces choix douteux parfois et le rejet de certaines normes, peut se comporter à l'encontre de certaines valeurs morales. Le Dude par exemple, davantage un *loser* qu'un anti-héros, n'en demeure pas moins un personnage cynique, aux mœurs parfois douteuses et à l'hygiène discutable[50]… Même si l'anti-héros a pour fonction de faire éclater une certaine forme de masculinité convenue, hégémonique et fantasmée, son profil reste néanmoins plutôt linéaire : le *loser* est un homme, blanc[51]. Le *loser,* même s'il se décline en variations (le beauf, le maladroit, le vulgaire…), reste donc assigné à un sexe, un genre, une race (homme, cis, blanc).

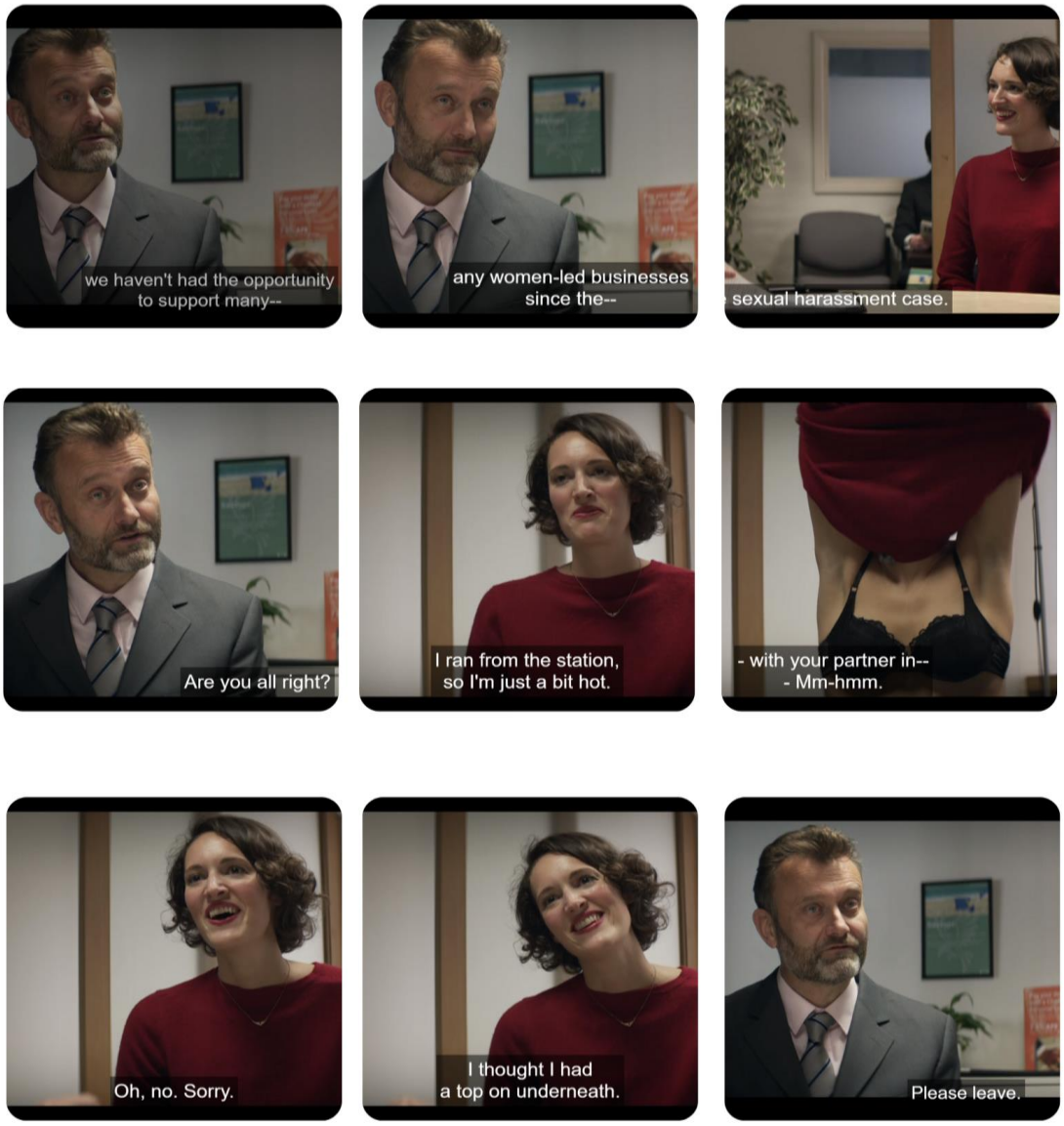
Elisa Costa dans son article pour le *Nouvel Obs*[52] consacré aux anti-héroïnes remarquent elle aussi qu'à l'inverse des beaufs « les anti-héroïnes sont rarement flegmatiques, grosses, sarcastiques ou encore habillées comme des ploucs ». Si Fleabag n'est pas habillée comme « une plouc » dans la série ou qu'elle n'a pas de traits corporels distinctifs, son physique reste néanmoins symptomatique d'un corps *loseur*, dans le sens où il se situerait en marge, parce qu'il serait lui-même inadapté, instable, maladroit. Ce corps « maladroit[53] » puisqu'il peut être vecteur de quiproquo, d'actes manqués, de ridicule, se retrouve mis en scène dans des situations cocasses, qui échappent au personnage.

Ainsi, cette *lose* du corps qui ne dépend pas du personnage, peut être étudiée dès le premier épisode, lorsque Fleabag prend rendez-vous pour avoir la chance d'obtenir un prêt afin de sauver son café de la faillite. La structure à laquelle elle fait appel avait reçu une plainte pour harcèlement sexuel et avait été assignée en justice. Aujourd'hui, elle met l'accent sur la valorisation des femmes-entrepreneures et s'en félicite. C'est dans ce cadre-là, qu'apparaît Fleabag, essoufflée d'avoir couru pour arriver à l'heure au rendez-vous. Alors que le

---

[48] Sandra Laugier reprend elle-même la théorie de Stanley Cavell sur le cinéma.
Cf. LAUGIER, Sandra, *Nos vies en séries, op. cit.*, p. 90.
[49] BRUUN VAAGE, Margrethe, *The Antihero in American Television*, 2016.
[50] Le film des frères Coen repose quand même initialement sur une histoire de tapis et d'urine, et ne cesse de mettre en exergue Le Dude et ses cheveux sales, endossé dans des peignoirs sales, des savates aux pieds.
[51] Rares sont les *loseurs* racisés sur le devant de la scène médiatique : on peut en dénombrer quelques-uns qui campent des seconds rôles, mais aucun à l'affiche d'un film dans le rôle d'un *loseur*.
[52] COSTA, Élise, pop girls, « Woody Allen, Forrest Gump, Bref. : les losers sont partout, où sont les anti-héroïnes ? - le Plus », *op.cit.*
[53] Comme celui de Bourvil ou de Pierre Richard du côté des français.

responsable de son prêt lui fait un bref rappel des antécédents criminels de l'entreprise, Fleabag, transpirante, gênée sous un sourire placide, lui avoue avoir très chaud à cause de sa course effrénée depuis le métro. Quand la conversation enchaîne sur le motif de son prêt, Fleabag soulève son pull et laisse apparaître son soutien-gorge, avant de se rhabiller rapidement. Interloqué, l'homme lui explique que de telles manières ne sont plus tolérées dans cette entreprise et qu'il est malvenu de s'amuser de ces circonstances. Fleabag embarrassée, lui explique qu'elle pensait sincèrement avoir mis un tee-shirt en dessous de son pull. De cette première maladresse d'un corps transpirant, exhibé naturellement sans aucune autre intention que de « prendre l'air », s'en suit une autre, cette fois verbale, puisque Fleabag lui rétorque que, de toute façon, pourquoi aurait-elle voulu coucher avec un « type comme lui » ? Le responsable coupe court à l'entretien, et Fleabag se retrouve pantoise, à devoir quitter les bureaux. Son corps lui échappe et n'est mis en scène qu'à travers ces maladresses ou, nous le verrons par la suite, dans ses fonctions les plus triviales (le sexe, la défection, l'urine).



Saison 1, Épisode 1, 06min51-08min33

c. *Entre monstration, dé-monstration et in-monstration : Fleabag et les enjeux de se « montrer » ou de ne pas se faire voir.*

Tout l'enjeu de la série *Fleabag* pourrait presque résider dans une triple représentation du « montrer », entre monstration, dé-monstration et in-monstration, à l'instar du personnage féminin lui-même, qui tente encore aujourd'hui de jongler entre ces trois polarités. Fleabag, littéralement « sac à puces » en français, n'a pas d'identité propre. On ne connaît ni son prénom, ni son nom, ni son âge. Elle n'est jamais désignée. Quand les autres personnages ont parfois une identité particulière, nommée, ou sont désignés par des périphrases souvent liées à la sexualité (*Bus Rodent* ou *Arsehole Guy*) Fleabag, elle, apparaît seulement comme une silhouette in-nommable, fantomatique. Or, s'il y a bien un fantôme dans cette série qui prend autant de place que Fleabag, c'est sans nul doute le souvenir de son amie, décédée quelques mois plus tôt, écrasée par des cyclistes. L'humour noir contamine à ce point les personnages, que même cette amie qui hante sans cesse les souvenirs de Fleabag, est nommée tout du long de la série « Boo », onomatopée de la peur enfantine.

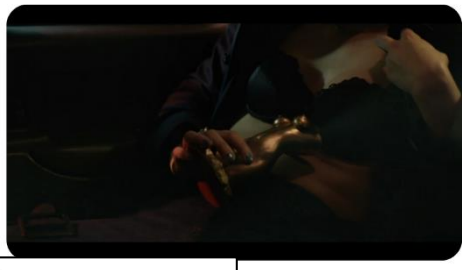
Si tout est montré dans *Fleabag,* sans détours, tout est aussi in-montré : dans un revers de monstration, par l'intermédiaire de suggestions subtiles, de non-dits, l'in-montrable se devine et s'expose aux spectateur·ices. C'est le cas pour le personnage de la mère, elle aussi décédée trois ans plus tôt au début de la série[54], cette fois des conséquences d'un cancer du sein généralisé. Malgré cette absence, la présence de la mère survole la série et s'incarne entre autres dans un « double maléfique » représentée par leur belle-mère, initialement la marraine de Fleabag avant la terrible tragédie. Pourtant Fleabag ne ressent pas le besoin de remplacer sa mère, comme elle le mentionne dans le premier épisode, puisqu'elle ne l'a perdue qu'en étant adulte : « *it's not like I grew up without a mother*[55] ». Malgré tout, les références à la mère, et peut-être plus encore aux seins comme métonymie de la maladie et plus largement de la mort, ponctuent la série tout entière, alliant tout à la fois deux in-montrables anthropologiques[56] qui entrent alors en connivence : l'in-montrable de la maladie et de l'intime, ainsi que l'in-montrable de la mort, qui sont désormais exhibé·es, dé-montré·es, liés ensemble. La continuité des êtres discontinus par la mort, théorisée par Georges Bataille[57], prendrait alors tout son sens : la mère continuerait de vivre, malgré son absence de l'écran et de l'univers diégétique de la série, par les allusions de Fleabag et les symboles disséminés qui lui seraient associés. Cette

[54] Nous l'apprenons à l'épisode 3 de la Saison 1 : « *Mom died three years ago* » (Fleabag).
[55] Saison 1, Épisode 1, *Fleabag.*
[56] Que l'on pourrait nommer « tabous anthropologiques » pour reprendre la pensée de George Bataille sur l'érotisme. Cf. BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.
[57] *Idem.*

double modalité de l'in-montrable rappelle d'autant plus les théories de l'érotisme de Bataille : maladie, intime et mort participent à l'érotisme de la série, de telle sorte qu'il pourrait se définir comme une « approbation de la vie jusque dans la mort[58] ».

Durant la série, le symbole est ainsidé-montré, parce que raisonné, développé, prouvé. L'exemple le plus parlant de cet in-montrable dé-montré réside dans l'objet de la statuette en or qui siégeait dans l'atelier de la belle-mère et que Fleabag dérobe par vengeance durant le premier épisode. Symbole de la fertilité et de la force des femmes selon sa belle-mère, alors que Fleabag, dans un geste de réconciliation, lui rendra la statuette à la fin de la seconde saison, elle apprendra seulement à ce moment-là que c'est le corps de sa mère qui a servi de modèle pour la sculpter. Fleabag la dérobera une dernière fois durant l'ultime épisode, et la tiendra dans ses mains jusqu'à la toute fin de la série.

Saison 1, Épisode 1



Saison 2, Épisode 6

[58] *Ibid*, p. 18.

II – Penser le genre et l'échec à la lumière de la narratologie : la *female loser*, un personnage essentiel à la fiction

1. La narratologie : une clef de lecture pour les *gender studies*

Avec l'avènement des nouvelles formes d'écriture médiatiques, la narratologie, initialement pensée comme outil et technique spécifiques à l'analyse du récit, ne se limite pas seulement à l'unique fiction littéraire comme terrain d'analyse, mais s'est emparée du cinéma, des séries et de nombreux champs interdisciplinaires où se développe le récit. Une nouvelle théorie du récit s'avère donc primordiale selon le narratologue Raphaël Baroni, tant les supports d'analyse se diversifient et participent entièrement à la création de narrations inédites. Cette intuition d'une narration qui se développerait en dehors du cadre purement littéraire avait déjà été mise en lumière par le formaliste russe Tzvetan Todorov dans sa *Grammaire du Décaméron* puisqu'il reconnaissait une grammaire des récits qui ne serait pas seulement propre aux textes littéraires mais bien à l'ensemble des médias capables de raconter une histoire. Il en va de même pour Roland Barthes qui précise encore que les récits s'incarnent dans des « substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits »[59]. Cependant, comme le remarque Raphaël Baroni, il n'en demeure pas moins que ce n'est que récemment que la narratologie a pu réaliser les intuitions de Todorov et de Barthes. Nous pourrions d'ailleurs nous interroger si tel est vraiment le cas et si, même aujourd'hui, l'analyse narratologique a véritablement réussi son pari d'une lecture de la narration méthodique au cœur de ces médias non-littéraires. En effet, la narratologie a éclairé un grand nombre des disciplines des sciences humaines et sociales, comme l'histoire ou la sociologie, mais semble pourtant absente dans le domaine des études de genre. À l'exception des recherches américaines et anglosaxonnes, l'étude narratologique ne semble pas avoir été interrogée dans les *gender studies* en France qui gagneraient pourtant à être analysées par son prisme. Ruth E. Page dans un article consacré à l'histoire de la narratologie croisée à l'étude des genres[60], revient sur les différents enjeux qui ont traversé les analyses narratologiques et féministes en Angleterre et aux États-Unis. De nombreuses vagues ont découlé de ces recherches interdisciplinaires se concentrant chacune sur une spécificité et un champ disciplinaire particulier : Rachel Blau Du Plessis[61] et Marianne Hirsch[62], sur l'étude des textes

[59] BARONI, Raphaël, « Pour une narratologie transmédiale », in *Poétique*, vol. 182 / 2, 2017, p. 155.
[60] E. PAGE, Ruth, « Feminist narratology? Literary and linguistic perspectives on gender and narrativity », in *Language and Literature: International Journal of Stylistics*, vol. 12 / 1, février 2003, p. 43-56.
[61] DU PLESSIS, R.B., *Writing beyond the ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington: Indiana University Press, 1985.
[62] HIRSCH, Marianne, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington: Indiana University Press, 1989.

par exemple, proposent une lecture à triple vocations (féministe, narratologique et littéraire), Susan Winnett[63], Antje Schaum Anderson[64] et Honor McKitrick Wallace[65] sur des théories davantage psychanalytiques pour étudier la place du désir dans la dynamique des intrigues. Un autre mouvement spécifique à ces recherches s'appuie également sur la narratologie « postclassique », c'est-à-dire la réévaluation de la narratologie dite « classique » (en référence à la narratologie née du formalisme russe), en relation avec l'étude du genre elle-même. Cette relecture narratologique a notamment été travaillée dans les publications récentes de Susan Lanser[66], ou celles plus anciennes de Kathy Mezei[67], Gerald Prince[68], Monika Fludernik[69] et Robyn R. Wharhol[70]. Enfin, une des dernières tendances de ce mouvement théorique qui vise à mettre en discussion le genre et la narratologie, s'intéresse aux narrations non-littéraires qu'elles soient sociolinguistiques comme le font Alexandra Georgakopoulou[71], Jennifer Coates[72], Ulrike Hanna Meinhof[73] et Ruth E. Page, ou basées sur l'analyse des médias telle que Kate Clark[74] et Carmen Caldas-Coulthard[75] l'ont travaillée. Ce panel de recherche dressé par Ruth E. Page serait à réactualiser aujourd'hui, d'autant plus avec l'avènement des séries télévisées qui proposent un plus large éventail de possibilités dans l'étude du genre et de la narratologie non-littéraire. En 2018, Tory Young propose même d'envisager d'élargir le terrain d'expertise narratologique à l'identité *queer*[76], confortant ainsi l'idée d'une recontextualisation de la narratologie au regard de la fluidité des genres qui doit être prise en considération dans les milieux scientifiques. Même si ces sujets sont encore largement débattus et que féminisme

---

[63] WINNETT, Susan, "Coming Unstrung: Women, Men, Narrative and Principle of Pleasure", in *PMLA* 105: 505-18, 1990.
[64] ANDERSON, A.S., 'Gendered Pleasure, Gendered Plot: Defloration as Climax in *Clarissa* and *Memoirs of a Woman of pleasure"*, in *Journal of Narrative Technique,* 28 (2): 108-38, 1995.
[65] WALLACE, H.M., "Desire and the Female Protagonist: A Critique of Feminist Narrative Theory", in *Style* 34(2): 176-87, 2000.
[66] LANSER, S., "Towards a Feminist Narratology", in *Style*, 20(3): 341-63, 1986.
[67] MEZEI, K., *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers,* Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1996.
[68] PRINCE, G., "A Commentary: Constants and Variables of Narratology", in *Narrative,* 9(2):230-3, 2001.
[69] FLUDERNIK, M., "The Genderization of Narrative", in *Groupe de Recherches Anglo-Américaines de Tours,* 21 : 153-75, 1999.
[70] WARHOL, R., R., "How Narration Produces Gender: Femininity as Affect and Effect in Alice Walker's *The Color Purple",* in *Narrative,* 9(2):182-7, 2001.
[71] GEORGAKOPOULOU, A., "Women, Men and Conversational Narrative Performance: Aspects of Gender in Greek Storytelling", in *Anthropological Linguistics,* 37(4):460-86, 1995.
[72] COATES, J., *Women Talk,* Oxford: Blackwell, 1996.
[73] MEINHOF, U.H., ""The Most Important Event in My Life!", A Comparison of Male and Female Written Narratives", in S. Johnson and U.H Meinhof (eds) *Language and Masculinity,* Oxford: Blackwell, 1997, pp.208
[74] CLARK, K., "The Linguistics of Blame: Representations of Women in the *Sun*'s Reporting of Crimes of Sexual Violence", *in* M. Toolan (ed.), *Language, Text and Context,* London: Routledge, 1992, pp.208-24.
[75] CALDAS-COULTHARD, C., ""Women Who Pay For Sex. And Enjoy It" Transgression Versus Morality in Women's Magazines", *in* C.R Caldas-Coulthard and M; Coulthard (eds) *Texts and Practices: Readings in Critical Discourse Analysis,* 1996, London: Routledge, pp.250-84.
[76] YOUNG, Tory, « Futures for feminist and queer narratology », Textual Practice, vol. 32 / 6, juillet 2018, p. 913-921.

et narratologie restent pour beaucoup tout à la fois antinomiques et problématiques[77], il n'est plus possible d'envisager la neutralité de l'outil narratologique, construit initialement sur un système particulier où la présence de certains paramètres andocentrés prédominent l'analyse :

> It no longer seems possible to regard narratology as a neutral linguistic science, nor to close the gates to the diaspora of approaches which considered the contexts of sexual difference, desire and psychoanalysis, race, history, and more recently queer theory, and cognitive or mind-base theorie[78].

C'est donc dans l'optique d'une ouverture de la narratologie qui, tout en « incorporant[79] » les interrogations féministes comme paramètres d'exploration et leur ajoutant le motif de la *lose,* de l'échec, comme facteurs d'une nouvelle forme de narration, que nous allons interroger ici la figure des *female losers* et tout particulièrement le personnage de Fleabag.

2. De l'importance de la polyphonie fictionnelle par des voi(e)x féminines plurielles

a. *Le female gaze : l'importance du regard pour une étude genrée et inclusive de la fiction*

Interroger le regard dans la réception du cinéma, et peut-être plus encore dans les séries, soulève la question du pouvoir et de la position de sujet, relativement mouvante selon si les personnages sont masculins ou féminins[80]. Chantal Nadeau dans un article consacré aux enjeux du *women's cinema* évoque ainsi les tensions qui existent entre le corps de la femme au cinéma et la construction du regard qui, pour elle, a toujours été mis en transparence. Par transparence, l'autrice entend « le pouvoir qu'a le dispositif cinématographique de constituer une représentation de la femme qui, tout en étant là, s'efface au profit du véritable sujet d'un film : l'homme blanc, hétérosexuel[81] ». Elle précise que cela a considérablement participé à la « cristallisation des rapports hommes-femmes selon l'axe objet-sujet : objet d'un regard (les femmes) / sujet du regard (les hommes)[82] ». La femme apparaîtrait dès lors comme une image fantasmée alors que l'homme serait le « porteur de ce regard[83] ». La présence d'un personnage

---

[77] Tory Young mentionne ainsi l'énervement de Nilli Diengott à la publication du manifeste de Susan Lanser (1986), s'irritant parce que « the feminism had no business with narratology », *Ibid,* p. 914.
[78] *Idem.*
[79] "Many of trajectories of feminist literary theory and criticism are discernible in the history of feminist narratology, whether because feminism absorbed narratological methods or because narratology incorporated feminist perspectives", *ibid,* p. 915.
[80] Ici, nous n'analyserons pas la situation encore peu évoquée du transgenrisme dans les séries qui renverserait justement l'assignation masculin/féminin à l'écran.
[81] NADEAU, Chantal, « Are you talking to me? Les enjeux du women's cinema pour un regard féministe », in *Cinémas*, vol. 2 / 2-3, mars 2011, p. 174.
[82] *Idem.*
[83] Selon la distinction opérée par Laura Muvley: "woman as image, man as a bearer of the look". Cf. MULVEY, L., « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Screen,* vol. 16 / 3, septembre 1975, p. 62.

féminin dans de nombreux médias encore, devient un élément indispensable, non pas en tant que sujet, mais comme spectacle érotisé :

> The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation[84].

L'enjeu de ce *women's cinema* reposerait donc sur le défi de représenter les femmes au cinéma, mais aussi dans les séries, non pas en tant qu'objets de regard mais bel et bien comme sujets de regard, sans tomber dans la facilité d'une essentialisation du corps féminin. L'importance du regard et de la réception d'une œuvre apparaît donc primordiale dans la réalisation d'une fiction, en tant que clés de lecture, mais aussi clés d'écriture. En effet, tel que le soulevait Julia Kristeva dans *Sēmeiōtikē : recherches pour une sémanalyse*[85], l'auteur.ice écrit pour que vienne se greffer la conscience des lecteur·ices, leur propre jugement et leurs propres expériences. Selon elle, c'est dans ce mouvement vertical, de l'auteur.ice aux lecteur·ices, que se créerait la réception, symbole fécond d'un état embryonnaire à recouvrer, où mots et images n'étaient avant tout que signes dans le ventre maternel. Le texte, et dans son prolongement l'image, pour retrouver leur complétude, doivent être donc actualisé·es par le ou la destinataire[86]. Nous pourrions ainsi nous interroger sur cette actualisation ou ré-actualisation des spectateur·ices ou lecteur·ices : si la pluralité des personnages présents sont encore majoritairement écrits selon une vision genrée, andocentrée et hétérocentrée, ne résonnant pas avec certains vécus des spectateur·ices, comment est-il possible de s'en nourrir et de l'actualiser selon ses propres expériences du réel ?

Dans son récent essai *Le Regard féminin*, Iris Brey s'interroge sur cette question de l'essentialisation réductrice des corps féminins au cinéma prenant les exemples des réalisatrices Jane Campion et Céline Schiamma. Selon elle, si le concept du *female gaze* s'appuie sur le regard que les spectateur·ices portent sur un corps féminin, cela ne veut pas dire pour autant que seul un corps féminin existe. L'approche qu'elle utilise pour analyser le *female gaze* paraît la plus juste pour saisir au mieux les concepts inhérents à l'analyse du corps féminin puisqu'elle tend à définir l'expérience de la fiction par écran comme une expérience incarnée où les présences des corps du public mais aussi du film (ou de la série) ne peuvent être écartées[87]. Iris Brey propose ainsi une grille de lecture pour caractériser le *female gaze* d'un point de vue tout

---

[84] *Idem.*

[85] Quoique l'on puisse aujourd'hui nuancer ses propos qui semblent essentialiser les corps féminins, rejoignant la position d'Hélène Cixous, sur un corps féminin et une histoire féminine à écrire. Julia Kristeva de penser les auteur.ices et les lecteur·ices en quête. Cf. KRISTEVA, Julia, *Sèméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, 2014.

[86] ECO, Umberto, *Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs = Lector in fabula*, Paris, Le Livre de poche, 1989.

[87] BREY, Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, 2020.

aussi narratif que formel, afin de poser les jalons de ce qui pourrait s'apparenter à une narratologie féministe des écrans :

> Il faut narrativement que :
> 1/ Le personnage principal s'identifie en tant que femme ;
> 2/ l'histoire soit racontée de son point de vue ;
> 3/ son histoire remette en question l'ordre patriarcal
>
> Il faut d'un point de vue formel que :
> 1/ grâce à la mise en scène le spectateur ou la spectatrice ressente l'expérience féminine ;
> 2/ si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que le *male gaze* découle de l'inconscient patriarcal) ;
> 3/ le plaisir des spectateurs ou spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique (prendre du plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur)[88].

Fleebag remplit tous ces critères et s'amuse aussi à usurper certains paramètres, comme celui de la pulsion scopique évoquée par Iris Brey. Outre le fait que la série a été réalisée par une femme, Phoebe Waller-Bridge, et que cela participe déjà à la construction d'un regard d'une femme sur les femmes, l'intérêt de la série *Fleabag* repose aussi sur le jeux des regards qui sont à considérer tout à la fois au sens propre, comme au figuré : au sens propre, parce que Fleabag s'adresse toujours à la caméra, la fixant de son regard tout à la fois interrogateur et malicieux, au figuré, parce que Fleabag est au centre de la narration, sujet complet, pensant, interagissant et jamais sexualisée ou fantasmée.

b. Une voix pour des voix : la narration équivoque dans Fleabag

L'originalité de la narration dans *Fleabag* tient certainement aussi dans le transfert des expériences de son personnage principal, qui sont liées aux propres expériences du public par l'utilisation du pronom *you*. Nous ne sommes pas seulement spectateur·ices de ses déboires mais nous y participons, en témoin.es complices. Ce quatrième mur brisé par des séries écrites, jouées et réalisées par des femmes, a été analysé et mis en évidence dans l'article de Faye Woods autour de deux séries représentatives de ce procédé narratif[89] : *Fleabag*¸ évidemment, mais nous retrouvions déjà ce processus dans la série *Chewing-Gum*, diffusée un an plus tôt de 2015 à 2017. Même si ces séries ne sont pas uniquement adressées à un public féminin, il n'en demeure pas moins que le lien affectif qu'elles tissent engendre un « entrelacement » tout

[88] *Ibid*, p.48.
[89] WOODS, Faye, « Too Close for Comfort: Direct Address and the Affective Pull of the Confessional Comic Woman in Chewing Gum and Fleabag », in *Communication, Culture and Critique*, vol. 12 / 2, juin 2019, p. 194-212.

particulier avec les spectatrices[90]. Évidemment, la classe sociale et le fait que l'une soit blanche (Fleabag), et l'autre noire (Chewing-Gum), peuvent participer à la reconnaissance ou non d'une certaine branche de la population. Quoi qu'il en soit, la cible visée par les chaînes télé britanniques qui les diffusent (E4 pour *Chewing-Gum* et BBC Three pour *Fleabag*), demeure la branche d'âge comprenant les spectateur·ices entre 16 et 34 ans. Dans son article, Faye Woods tient néanmoins à nuancer son propos et à montrer combien il est difficile de proclamer qu'une série a été réalisée par et pour une majorité d'individus. Tel fut l'écueil de la série *Girls*, selon elle, que la critique Emily Nussbaum proclamait comme une série écrite « pour nous, par nous », sans pourtant interroger qui représentait ce « nous »[91], quand, à l'écran, les héroïnes étaient toutes blanches, appartenant à la classe moyenne uppée new-yorkaise.

Néanmoins, dans le cas de l'analyse de *Fleabag*, le regard féminin, la classe sociale, le genre semblent constamment interrogé·es. D'ailleurs, cet œil frontal face caméra et cette narration adressée aux spectateur·ices, amplifient sans conteste les affects et les réseaux de connexions qui se tissent entre le personnage et le public. Même s'il s'agit d'une simulation, une illusion de connivence, la fiction incarnant « le royaume du *comme-si* » selon Paul Ricoeur[92], ces échanges réduisent considérablement le fossé qui sépare notre propre visage de celui du personnage face à nous, et dès lors, nous confronte à ce que Faye Woods appelle *an intimate gaze*. Mentionnons par ailleurs que cet angle de vue est rare dans les séries dramatiques alors qu'il est plus courant dans les sitcoms d'où il avait émergé, reprenant ainsi les codes des performances scéniques illustrées par les monologues au théâtre ou le stand-up. Ici, Fleabag se tourne délibérément vers la caméra, en un mouvement performatif, où le changement de posture indique spécifiquement qu'elle entre dans la confidence avec le public. Faye Woods remarque que les personnages de Chewing-Gum et Fleabag existent sur deux plans d'action bien distincts durant cet *intimate gaze :*

> They exist on two distincts planes of action: contained within narrative action, but also separated and connected with us through their gaze, as action pauses or carries on oblivious to their interaction with us[93].

L*'intimate gaze* existe donc, parfois, indépendamment de Fleabag et malgré elle. Nous pourrions imaginer en ce sens, que les spectateur·ices gagneraient une certaine forme d'assurance, voire de condescendance, vis-à-vis du personnage pris au dépourvu par le procédé

[90] *Ibid*, p. 2.
[91] *Idem.*
[92] RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Tome 1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 404 p., (« Points essais », 227), p. 101.
[93] *Ibid*, p. 11.

narratif. Pourtant, les codes de domination (qu'ils soient patriarcaux[94] ou filmiques[95] dans le cadre de la relation qu'entretient le personnage avec son public) sont raillés, et renversés en permanence. Les spectateur·ices peuvent être mis à leur tour dans une position d'inconfort extrême par l'utilisation de cet *intimate gaze*. Pour Fleabag, ces moments adressés à la caméra lui permettent de se mettre en scène, pour faire souvent bonne figure alors qu'elle cumule les maladresses, les échecs ou les frustrations. Par l'humour, elle détourne ainsi l'attention des spectateur·ices et les confronte constamment à son détachement, ses manipulations ou ses cruautés occasionnelles. Comme le précise Faye Woods, cette adresse directe à la caméra, n'est plus seulement de l'ordre du confessionnel mais devient conspiratrice puisque le personnage ne cesse de malmener les spectateur·ices[96]. Pourtant, malgré cette narration équivoque où les frontières entre le *you* et le *I* énonciatifs sont troubles, où connivence et manipulation narratives sont poreuses, c'est bien pour des « voix » que le personnage de Fleabag se raconte, mêlant sa fiction à la nôtre.

3. Linguistique pragmatique et effets de réel : l'approche d'une nouvelle forme fictionnelle triviale

a. La revendication d'un langage ordinaire et les échecs de la parole

Comme l'analysait John Austin, le langage ordinaire n'est pas aussi banal qu'on le croit puisque même les mots courants peuvent être employés de façon plus subtile. D'un point de vue du genre et de l'étude de l'échec, le langage ordinaire apparaît comme le terrain propice pour une analyse narratologique et stylistique de son emploi. En effet, comme le souligne Austin :

> Nous utilisons la multiplicité d'expressions que nous fournit la richesse de notre langue, pour diriger notre attention sur la multiplicité et la richesse de nos expériences. Le langage nous sert de truchement pour observer les faits vivants qui constituent notre expérience, et que nous aurions trop tendance, sans lui, à ne pas voir[97].

Suivant cet angle d'approche, *Fleabag* s'avère un exemple plutôt probant tant l'ordinaire est porté à son paroxysme tout au long des épisodes. Les champs référentiels spatiotemporels qui parcourent la série sont au plus proche du champ des propres références des spectateur·ices : une ville, Londres, un appartement, un café, durant l'époque contemporaine supposée se

[94] Nous y reviendrons notamment lorsque nous aborderons la question des personnages masculins et leur place secondaire dans la série.
[95] Dans le cadre de l'objetisation des personnages féminins par exemple.
[96] *Ibid*, p. 15.
[97] AUSTIN, J.L, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 13.

dérouler dans la même temporalité que la réalisation de la série (en 2016). Aucun vocabulaire extra-ordinaire, à entendre au sens de sur-naturel[98], qui aurait empêché les spectateur·ices de créer un parallèle avec leur propre expérience du réel n'est envisagé ici.

Dès le premier épisode, Fleabag se retrouve confrontée à l'échec de sa performativité verbale. Tout au long de cet épisode, les personnages qu'elle rencontre, de son entourage comme sa sœur, son père, son ex-petit ami, mais aussi quelques inconnus, lui demandent tous·tes si elle se sent bien. Fleabag leur répond à chaque fois par l'affirmative, qu'elle va bien, qu'elle se sent bien. Nous comprenons rapidement que plus qu'un mensonge, nous pourrions plutôt interpréter cette affirmation comme une énonciation qui aurait dû, en un sens, s'incarner, prendre corps et changer l'humeur de Fleabag. Il ne s'agit pas seulement de faire bonne figure pour Fleabag, mais « d'aller bien » en disant que tout va bien. Or, cette énonciation ne parvient pas à faire ce pourquoi elle était destinée : la rendre heureuse. Reprenant les propos de la deuxième conférence d'Austin sur l'échec de la performativité, nous pouvons donc parler d'une énonciation performative *malheureuse*[99] puisqu'elle n'a pas rempli les paramètres attendus, à savoir que les circonstances qui auraient dû accompagner le performatif ne se présentent pas comme il aurait fallu. L'acte semble a priori accompli « je suis heureuse, je vais bien, cela me rend heureuse d'affirmer que je vais bien » mais cet échec performatif appartient à ce que nomme Austin les *abus*, en tant qu'actes purement verbaux et creux.

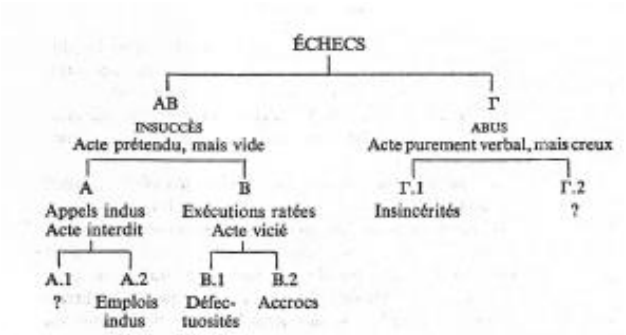


Schéma les échecs de la performativité, Austin, p. 52

Dans ce schéma, Austin montre les deux scénarios de l'échec verbal possibles : le premier noté AB correspond aux possibilités d'insuccès lors l'énonciation de l'acte verbal. Par exemple, dans le cas d'une demande en mariage, si nous sommes déjà marié·es, l'insuccès est à l'image de l'option A : une demande faite mais interdite, qui ne va pas fonctionner de surcroît. De même, si la formulation de la demande n'a pas été claire, mal énoncée, nous serions dans la position de l'exemple B puisqu'il s'agira dès lors d'une exécution ratée. En revanche, dans le

[98] On peut penser par exemple au vocabulaire créé spécifiquement pour l'univers Marvel (morlock, mutants…) ou par J.K Rowling pour la saga Harry Potter (détraqueur, patronus, fourche-langue,…). Il s'agirait en ce sens d'un vocabulaire qui créerait un nouveau champ de références pour les lecteur·ices ou les spectateur·ices.
[99] *Ibid*, p. 50.

cas de Fleabag, c'est bien l'autre branche du schéma qui nous intéresse, notée par Γ, puisqu'elle correspond à l'abus de langage en tant qu'acte purement verbal, mais creux. Ici, l'action énonciative, l'acte verbal, a bel et bien lieu, mais se retrouve désamorcé par l'insincérité.

Très rapidement, nous comprenons que les échecs de cette performativité proviennent, entre autres, du décès de sa meilleure amie Boo, tragiquement écrasée par des vélos sur une piste cyclable, mais également du décès de sa mère, atteinte d'un cancer incurable quelques années auparavant. Fleabag va mal, mais manipule tout à la fois les spectateur·ices dans cette mise à distance des faits tragiques par l'humour, comme nous avons commencé à l'analyser, mais trompe aussi les personnages secondaires qui gravitent autour d'elle. Étonnamment, c'est face à un chauffeur de taxi à la fin du premier épisode, qu'elle casse la volonté performative initialement programmée par les réponses laconiques et affirmatives qu'elle donnait machinalement aux autres personnages, en répondant cette fois que, non, elle ne va pas bien. Nous apprenons à cet instant précis que son amie Boo est morte quand, en tant que spectateur·ices, nous n'avions que des indices disséminés sous forme de flashbacks au fil de l'épisode. L'énoncé est prononcé, sans hypocrisie rhétorique, sans énonciation défectueuse.

b. Les effets de réel dans les fictions : Fleabag, un réalisme fictionnel ?

Fleabag est ce que l'on pourrait appeler une néo-fiction, plus particulièrement une néo-série, en dérivation avec la définition de la néo-télévision telle que l'avait envisagée Umberto Eco en 1985. Jouant sur un effet d'hyper-réalisme puisqu'il ne s'agit plus seulement de montrer le réel avec la caméra, mais bien qu'un personnage fictif brise le quatrième mur pour s'adresser à notre propre réel, *Fleabag* rend donc poreuses les frontières entre réalité et fiction. Comme le souligne Hervé Glevarec dans un article consacré au trouble fictionnel, il ne s'agit finalement plus seulement de savoir si une série « fait » réel ou pas, puisque de nombreuses histoires télévisées utilisent les champs référentiels expérimentés par leur propre public pour donner ces effets de réel, mais bien de se demander s'il est pertinent d'utiliser les théories du réalisme pour étudier un média qui, finalement, a créé son propre paradigme de « réalisme fictionnel »[100]. Entendons ici le réel tel que Hervé Glevarec le définit lui-même comme faits du monde, contaminant de façon troublante de nombreuses séries et auxquels la série *Fleabag* se confond toute entière. La notion d'« effet de réel » est empruntée à Roland Barthes qui l'appréhendait avant tout pour analyser les structures littéraires et plus précisément l'effet des détails sur les lecteur·ices. Le détail devient ainsi une sorte de « luxe de la narration[101] », puisqu'il ne participe

[100] GLEVAREC, Hervé, « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision », in *Questions de communication*, décembre 2010, p. 214-238.
[101] BARTHES, Roland, « L'effet de réel », in *Communications*, vol. 11 / 1, 1968, p. 84.

pas en un sens, à la justification même du récit. Reprenant l'exemple des descriptions flaubertiennes, Roland Barthes s'attarde sur la présence du baromètre, posé sur le piano de Mme Aubain, que Flaubert décrit minutieusement dans son roman *Un Cœur simple*. Barthes s'interroge sur la mention de ce détail qui, pourtant, n'apporte aucune information directe dans le récit, n'est affecté par aucune valeur fonctionnelle même indirecte qui aurait pu être récupérée par l'analyse structurale. Quand la structure générale du récit devrait apparaître comme prédictive, la description et le détail n'apportent, quant à elle.eux, aucune alternative ou proposition de choix aux lecteur·ices. De la sorte, la description s'épanouit avec son propre langage sans aucune finalité d'action ou de communication. Hervé Glevarec rapproche d'ailleurs la notion d'effet de réel empruntée au roman, à celle de *punctum,* de hasard à l'image, que Roland Barthes avait aussi théorisé dans son essai sur la photographie. Ces deux notions paraîssent donc intéressantes à lier dans le cadre d'une analyse du réalisme fictionnel dans les séries télévisées. Dans *Fleabag,* l'ordinaire et le réel ne cessent de contaminer l'écran, à la fois par ses défaillances de langage, mais aussi par l'afflux de détails insignifiants qui s'accumulent dans le cadre. L'effet de réel dans la série se définit comme pragramatique et social, au sens des cadres qui définisssent une réception à un temps historique donné, tel que le mentionne Hervé Glevarec. En ce sens, l'effet de réel décrit les modalités contemporaines du rapport entre le cadre télévisuel et le ou la référent·e, sous la forme d'un trouble ressenti par le ou la spectateur·ice[102]. Pour reprendre la définition proposée par Hervé Glevarec, dans la série télévisée,

> l'effet de réel est ce contact, d'une durée limitée dans la diégèse, avec le monde réel et social. L'effet de réel se produit chaque fois qu'un univers diégétique représentationnel (fiction ou cadre ordinaire) vient « toucher » le monde réel.

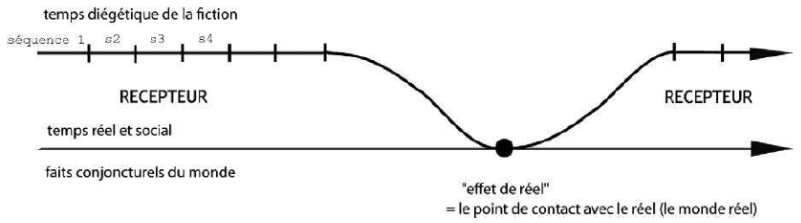


Schéma : Illustration de l'effet de réel comme point de contact.

Pour illustrer cette définition et ce point de contact entre diégèse et réel, qui crée le trouble chez les spectateur·ices, Glevarec propose un schéma qui permet de saisir l'impact sur le récepteur de cet effet de réel. Plus que d'un réalisme, il s'agit véritablement d'un jeu, d'une connivence

[102] GLEVAREC, Hervé, *op. cit.*

avec les spectateur·ices sur un cadre d'expérience mobilisé[103]. Quand le réalisme désigne une correspondance avec le réel, l'effet de réel correspond à un rapport d'insertion du réel dans la représentation[104].

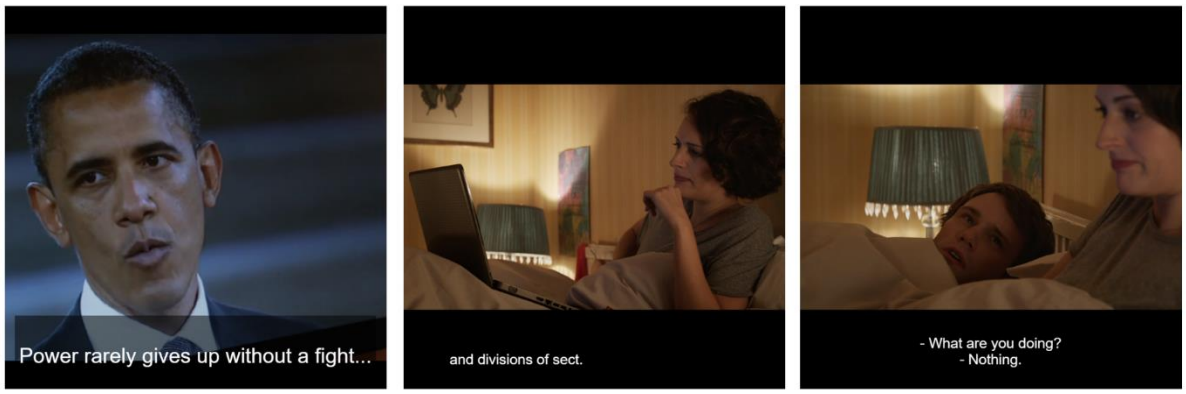
Pour *Fleabag,* de nombreux points de contact sont disséminés au fil des épisodes. Parmi les plus probants, nous pouvons noter celui qui se trouve dans le premier épisode, lorsque Fleabag repense aux causes de sa rupture avec son ex-compagnon. Sous la forme d'un flashback, nous la retrouvons dans sa chambre, seule dans son lit, en train de regarder le discours de Barack Obama sur son ordinateur. Le flashback commence d'ailleurs, sans transition, sur le visage de Barack Obama apparaissant sur son écran. Il s'agit d'un extrait du discours qu'il prononça le 25 mai 2011 devant le Parlement britannique, à Westminster :

> (…) Power rarely gives up without a fight - particularly in places where there are divisions of tribe and divisions of sect. We also know that populism can take dangerous turns - from the extremism of those who would use democracy to deny minority rights, to the nationalism that left so many scars on this continent in the 20th Century.

L'effet de réel surprend les spectateur·ices d'autant plus avec la réalisation du séquençage qui propose pour cette transition une coupure nette, sans fondu, ni fond noir. Fleabag est censée se rappeler les causes de sa rupture avec Harry, mais nous nous retrouvons face à Barack Obama, sur son écran, alors qu'elle est seule. La vision de Barack Obama et de son discours ramène les spectateur·ices à cet effet de réel qu'évoquait Glevarec : le point de contact avec le monde réel est brutal, sans ménagement. De plus, nous surprenons Fleabag en train de se masturber en regardant l'écran, ajoutant au trouble de l'effet de réel ainsi saisi, le trouble de la crudité et du tabou de la masturbation féminine rarement montrée sur les écrans. C'est à cet instant précis que nous comprenons qu'elle n'est pas seule, et qu'Harry dort à ses côtés, réveillé par ses halètements. La série s'amuse donc à nous voir tour à tour surpris par une accumulation d'effets de « trouble », jouant tout à la fois sur les effets de réel nous ramenant à nos propres références et expériences (temporelles et spatiales), mais aussi en nous confrontant à l'ordinaire de pratiques rarement montrées sur les écrans, sans artifices. La réaction d'Harry, hyperbolique, exagérée, rajoute encore au comique de la scène et peut être envisagée comme un contre-point fictif de notre surprise en tant que spectateur·ices. La crudité participe dès lors au trouble du réel, et est expérimentée tout au long de la série qu'elle soit suggérée, ou complètement exhibée, que cette crudité soit sexuelle ou triviale.

---

[103] *Ibid,* p. 221.
[104] *Idem.*



Saison 1, Épisode 1, 04min19

c. *Vers une philosophie du « tout dire » et du « tout montrer » : ode à la crudité*

S'il s'agit de définir « la crudité », nous pourrions interroger ici la distinction proposée par Claude Levi-Strauss et réinterrogée par Judith Butler, qui associerait au « cru » le sexe biologique appartenant initialement au domaine de la nature, quand le genre, lui, s'apparenterait à la culture ou au « cuit »[105]. L'analyse du langage « cru » comme propos qui choque les bienséances, expression directe, réaliste et sans ménagement[106], relèverait bien de la dialectique « cru versus cuit » de Butler. En effet, une crudité langagière et corporelle traverse *Fleabag*, et propose une illustration incarnée de l'expression d'une corporéité sans retenue : elle montre le sexe biologique, le *cru*, sans toutefois l'exhiber entièrement afin qu'il entre du côté du genre. *Fleabag* donne ainsi à voir et à entendre une crudité sans artifices qui peut se lire tout à la fois dans le rapport décomplexé du personnage vis-à-vis de sa sexualité mais également plus largement vis-à-vis de son corps. Il ne s'agirait plus seulement d'un *cru* absolu, intégral, viscéral, puisque dans sa démonstration, son exhibition, sa réflexion même inconsciente, il entrerait déjà du côté du *cuit*, en un « mi-cuit » (ou « mi-cru ») symptomatique de cette hybridité.

Saison 1, Épisode 1, 01min14

[105] BUTLER, Judith. « « Les femmes » en tant que sujet du féminisme », in *Raisons politiques*, vol. no 12, no. 4, 2003, pp. 85-97.
[106] Définitions fournies par le Dictionnaire Larousse : https://www.larousse.fr/

Dès le premier épisode, nous l'avons vu, les spectateur·ices se retrouvent témoin.es de sa vie sexuelle en un voyeurisme complice : Fleabag nous incite à assister à son intimité par des jeux de regards, l'œil fixé sur la caméra. Pendant le premier rapport sexuel auquel nous assistons, le personnage s'adresse directement à nous en interpellant les spectateur·ices avec l'utilisation du pronom *you* pour décrire la scène, provoquant ainsi un transfert nous ramenant immédiatement à notre propre expérience de la sexualité. Déjouant les codes de la pudeur et de la bienséance télévisuelle, les spectateur·ices ne sont plus seulement voyeur·euses discret·es comme à l'accoutumée lorsque dans une forme d'hypocrisie, le ou la réalisateur·ice les tient à distance tout en leur exhibant en même temps la scène, mais bien intégré·es à l'expérience. La sexualité n'est plus seulement exhibée, elle est sujette à la discussion durant le coït lui-même avec un·e spectateur·ice confident·e, brisant tout à la fois le quatrième mur bien sûr, mais aussi le tabou du discours sexuel. La sexualité, plus que montrée, est dé-*montrée*. Nous pourrions rapprocher cette scène originale aux propos tenus par Theresa de Lauretis concernant l'avènement d'une nouvelle forme de représentation cinématographique des discours et des corps, dans une approche queer et féministe qui manquent encore au cinéma et aux séries :

> We're trying to construct a representation that is not simply one using the dominant codes… I think we're trying to develop, whether as women critics or film- and video-makers, representations that are simultaneously deconstructions of dominant codes[107].

Les codes dominants sont en effet ici portés en dérision par le personnage de Fleabag, le corps et le sexe ne sont plus pensés par un regard masculin qui les érotiserait mais bel et bien par la conscience propre de Fleabag qui l'interroge et le propose comme sujet d'expérimentation aux spectateur·ices. Cette forme d'écriture et d'expression du corps peut faire écho au *Rire de la Méduse* d'Hélène Cixous, quand bien même ces propos paraissent certainement quelque peu désuets, essentialisants, et moins proches de la réalité aujourd'hui tant le genre repousse les limites de la binarité :

> Il faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes, qu'elle submerge, transperce, franchisse le discours-à-réserve ultime, y compris celui qui se rit d'avoir à dire le mot "silence", celui qui visant l'impossible s'arrête pile devant le "impossible" et l'écrit comme "fin". Telle est la puissance féminine, qu'emportant la syntaxe, […] elles iront à l'impossible[108].

Il s'agit bien chez *Fleabag* d'un décloisonnement du corps féminin et de son expression, vers des perspectives encore rarement abordées dans les médias. Même si la sexualité féminine tend

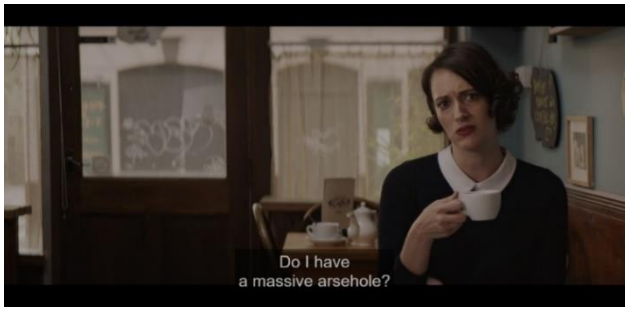
[107] DE LAURETIS, Theresa, "Film and the Visible", in *"How do I look? queer film and video*, éd. Bad Object-Choices (Organization), Seattle, Bay Press, 1991, p.281.
[108] CIXOUS, Hélène, *Le Rire de la Méduse,* Galilée, 2010, p. 55.

à se développer plus largement dans le cinéma et les séries, il n'en demeure pas moins qu'une certaine retenue ou une érotisation proclamée perdurent : le sexe devrait être le terrain propice aux désirs, à l'épanouissement d'une sensualité et d'une sensorialité assumées. Or, à contre-courant, *Fleabag* met au jour un nouvel aspect de la sexualité : celle qui franchirait le « discours-à-réserve ultime », tant elle est triviale, souvent ratée, et parfois impossible. Le corps tel qu'il est conçu dans *Fleabag* va au-delà de la perspective essentialiste d'un corps qui serait purement « féminin ». Reprenant la distinction entre *logos* et *glossa*, Iris Brey remarque, par exemple, un basculement dans le cinéma de Jane Campion qui incarnerait ce regard particulier d'une réalisatrice sur ses personnages féminins : la parole ne découle plus seulement d'un *logos*, d'une raison qui engendrerait le discours, mais la langue devient liée au corps, à la glotte, à la *glossa*[109]. Il semblerait alors que Phoebe Waller-Bridge dans *Fleabag* opère ce même glissement entre *logos* et *glossa*, tant la présence du corps paraît centrale et sujette au discours dans sa série. Pour Iris Brey, c'est bien ce glissement du discours rhétorique détaché du corps, l'émettant à une langue rattachée à la corporéité, qui s'avère une clef de compréhension du *female gaze*.

Phoebe Waller-Bridge s'amuse de cette langue corporelle au fil des épisodes, rapprochant même le discours d'une expérience rabelaisienne, frôlant le grotesque voire le scatophile. Ainsi dans le troisième épisode de la première saison, nous pouvons retrouver Fleabag et sa sœur, en train de se recueillir sur la tombe de leur mère disparue d'un cancer quelques années plus tôt. Or, silencieuses devant la tombe de leur mère, c'est Fleabag la première qui brise le silence embarrassant des endeuillées, en prononçant : « *I did a fart the other day* ». De cette phrase triviale, s'en suit une courte conversation sur la ressemblance de cette flatulence avec celles de leur mère. Le deuil et le tragique sont constamment ramenés à la trivialité du monde des vivants, frôlant toujours le « pince-sans-rire » à l'image de la sœur de Fleabag : « *I haven't farted in about 3 years* ».

Saison 1, Épisode 3, 00min33

[109] BREY, Iris, *op.cit.*, p. 35.



Saison 1, Épisode 1, 03min

Ce décalage permanent entre la crudité de l'ordinaire, le tragique, le deuil, voire le spirituel, se retrouve disséminé au fil des épisodes, soit sous forme de tableaux, de cadres à l'image de Fleabag portant son col claudine, clin d'œil aux codes vestimentaires des pratiquantes catholiques, s'interrogeant face caméra sur la taille de son anus, ou plus tard durant toute la saison 2, lorsqu'elle tombe amoureuse d'un prêtre désœuvré, rapprochant sans complexe le divin du trivial.

III – La *female loser* : un trouble dans le genre ?

1. Déstabilisation des normes

a. Inversion des rapports : cynisme au féminin ?

Il n'est plus nécessaire de justifier l'ancrage philosophique des séries télévisées tant elles contiennent en elles des sédiments éthiques, moraux, et des réflexions liées tout à la fois au collectif et à l'individualité[110]. Quand la philosophie se place du côté de la logique et de l'énonciation d'une vérité[111], la série télévisée, quant à elle, s'envisageait initialement comme une activité artistique reposant avant tout sur la force de l'imagination. Aujourd'hui pourtant, philosophie et série télévisée sont intimement liées et il n'est plus surprenant de voir combien les frontières qui les lient sont parfois poreuses. C'est d'ailleurs tout le propos des théories de Sandra Laugier[112] : montrer combien les séries participent à la réactualisation des enjeux philosophiques, réinterrogeant notre rapport au monde et à la société. Il serait ainsi pertinent de s'interroger sur les réflexions philosophiques qui traversent *Fleabag*, notamment dans la posture du personnage principal qui rappelle celle encouragée par les cyniques.

Dans un article consacré au cynisme et à la scène littéraire, Ludivine Fustin s'interroge ainsi sur les enjeux protéiformes d'une telle notion au cœur même de la littérature. Il s'avère que le cynisme, en plus d'enrichir les textes, se donne à voir au cœur même des séries télévisées et tout particulièrement dans *Fleabag*. Le cynisme est ici à prendre dans son sens moderne le plus commun : celui d'un.e égoïste qui bafoue par sa manière d'agir ou de s'exprimer la morale sans le moindre scrupule[113]. Or, ces caractéristiques se distinguent largement des paramètres originels que l'on associe aux personnages féminins, et à ce que l'on définirait comme « l'essence féminine », dont la sensibilité, l'émotivité, l'empathie et la compassion sont sans cesse essentialisées aux femmes, seules détentrices de telles vertus. Les plus grands cyniques sont souvent des hommes, à l'image des personnages houellebecquiens et de l'auteur lui-

[110] Qu'il s'agisse du politique dans la série *Walking Dead* par exemple, qui donne à voir la reconstruction d'une société apocalyptique, en interrogeant la limite des liens sociaux entre les individus et le poids du collectif, qu'il s'agisse de la sécurité humaine dans *Homeland*, de la place des femmes en politique dans *House of cards…* La philosophie a aujourd'hui toute sa place dans l'écriture des séries télévisées. (Voir : LAUGIER, Sandra, *Nos vies en séries, op.cit.*)
[111] FUSTIN, Ludivine, « Cynisme, *parrêsia* et scène littéraire », *Poétique*, vol. 183 / 1, 2018, p. 23.
[112] LAUGIER, Sandra, *Nos vies en séries, op. cit.*
[113] *Ibid*, p. 24.

même[114], qui se définit de la sorte dans le portrait type qu'il dressa de lui, s'amusant des descriptions que firent de nombreux·ses critiques littéraires sur son compte :

> Nihiliste, réactionnaire, cynique, raciste et misogyne honteux : ce serait encore me faire trop d'honneur que de me ranger dans la peu ragoûtante famille des *anarchistes de droite* ; fondamentalement, je ne suis qu'un *beauf*[115].

À l'inverse, l'expérience des femmes serait quant à elle largement ancrée sur le sentiment de la responsabilité à l'égard des autres, rappelant souvent l'urgence du « prendre soin », ou en anglais, du *caring*[116]. Le constat se ferait ainsi sans appel : les femmes n'aborderaient pas les problèmes moraux de la même manière que les hommes, alors même que la morale a toujours été considérée comme universelle[117]. En ce sens, le cynique s'éloignerait radicalement des valeurs promulguées par une morale « féminine ». Personnage subversif, à l'image de Diogène, l'instigateur de cette notion philosophique, le cynique contrefait les valeurs traditionnellement reconnues par la société pour les remplacer par de nouvelles[118]. Fleabag apparaîtrait comme un exemple plutôt illustratif de ce renversement de valeurs, ébranlant en plus, le binarisme de genre normatif. Elle deviendrait un *trouble du genre*[119] puisqu'elle porterait en elle l'esquisse d'un personnage cynique nouveau, en-dehors des contours traditionnels qui le définissent initialement.

En apparence[120], Fleabag se soucie peu du *care*. Par vengeance, elle vole, elle « baise[121] », tente tout pour récupérer son ex Harry, quitte à mentir lorsqu'elle n'a plus de prétendant avec qui passer la nuit. Ce n'est qu'au troisième épisode de la seconde saison que nous comprenons aussi, que c'est à cause du sexe et d'un égoïsme parfois débordant, qu'elle a perdu sa meilleure amie Boo. Alors que Boo tombait petit à petit amoureuse d'un homme qu'elle venait tout juste de rencontrer, Fleabag, ivre, a couché avec ce dernier. Boo se doutait qu'il entretenait une relation extra conjugale sans imaginer que l'amante en question n'était autre que Fleabag. Pour

---

[114] Ludivine Fustin va même jusqu'à proposer un nouveau statut auctorial, celui de l'écrivain cynique. Il serait certainement intéressant d'interroger ce nouveau statut à la lumière du genre afin d'étudier les contours de ce qui serait une autrice, ou une réalisatrice cynique.

[115] HOUELLEBECQ, Michel, LÉVY, Bernard-Henri, *Ennemis publics,* Paris, Flammarion/Grasset & Fasquelle, 2008, pp.7-8. Cité par FUSTIN, Ludivine, *op. cit.*, p. 27.

[116] BRUGÈRE, Fabienne. « Chapitre premier. Le thème du *care* la voix des femmes », in Fabienne Brugère éd., *L'éthique du « care »*, Presses Universitaires de France, 2021, pp. 7-45.

[117] *Idem.*

[118] FUSTIN, Ludivine, *op. cit.*, p. 25.

[119] BUTLER, Judith, FASSIN, Éric et KRAUS, Cynthia, *Trouble dans le genre (Gender trouble): le féminisme et la subversion de l'identité*, Suite du 1er tirage 6, Paris, La Découverte/Poche, 2012, 283 p., (« Sciences humaines et sociales », 237).

[120] Nous verrons combien, en effet, ce cynisme lui fait parfois défaut pour donner à voir une vulnérabilité qui lui échappe, hors de contrôle.

[121] Elle ne fait qu'utiliser l'expression « fuck » que l'on peut littéralement traduire par baiser en français. La vulgarité, comme nous l'avons vu plus haut, définit le langage tout entier de Fleabag, qui jongle entre familiarités et silences gênés.

lui donner une bonne leçon, Boo espérait se blesser pour se retrouver à l'hôpital afin que, plein de remords, son récent petit ami se rende compte qu'il tenait à elle et ne la fasse plus jamais souffrir. Malheureusement, l'accident de Boo eut de plus lourdes conséquences et elle trouva la mort, renversée par des cyclistes devant le café qu'elle et Fleabag venaient d'ouvrir. Si Fleabag ne cesse d'affirmer au fil des épisodes qu'il ne s'agissait que d'un accident, que Boo ne voulait pas mourir, les personnages qui l'entourent et le public lui-même ne cessent de se demander si tel était vraiment le cas : tentative de vengeance désespérée ou suicide inassumé ? La culpabilité de Fleabag n'est alors visible qu'au début de cette seconde saison. Rien n'avait laissé entendre une telle infidélité. Au contraire, les souvenirs qui la ramenaient à Boo étaient toujours empreints d'une douce nostalgie, d'une mélancolie presque rieuse. Rien ne pouvait présager quelle avait été la cause du tragique accident.

Si Fleabag est un personnage cynique, Phoebe Waller-Bridge remplit sans nul doute les critères de la réalisatrice cynique. Cherchant à montrer ce que sont les femmes[122], à l'image de l'écrivain.e *parrèsiaste* qu'évoque Ludivine Fustin, qui cherche à révéler « ce qui est », Phoebe Waller-Bridge accorde son œuvre avec la réalité et avec l'idée qu'elle s'en fait, ce qui en soi constituerait, pour elle, le monde des femmes à ses yeux[123]. Or, le personnage qu'elle écrit, Fleabag, restitue une réalité pulsionnelle, une « chair-crue-terie » sérielle, dans sa crudité, son cynisme et son rapport à la sexualité. Fleabag, en tant que personnage cynique, malgré sa personnalité parfois déplaisante, dérangeante, active une forte charge de pulsions qui bouscule les spectateur·ices. Dans les trois régimes de réception du personnage littéraire que définit Vincent Jouve dans *L'Effet-personnage*, l'auteur appelle le *lu* ce qui renvoie à « l'investissement pulsionnel » des lecteur·ices. Par analogie, nous pourrions donc oser associer Fleabag, non pas au *lu* à proprement parler, mais au *vu* en tant que personnage qui attirerait les spectateur·ices, au-delà de l'écran, dans une radicalité qui donnerait l'impression d'une grande liberté vis-à-vis de la société. Les jeux de regards face caméra privilégieraient l'entrée dans ce *vu* exempt de toute retenue. Cependant, le cynisme de Fleabag porte en lui ses limites : l'échec et le corps maladroit mettent à mal de la force attractive d'un cynisme qui se montre rapidement instable, déséquilibré, parfois peu assumé. Fleabag ne sera jamais une véritable cynique : le cynisme apparaît dès lors seulement comme une facette, un artifice, un « tour de passe-passe » du *loser*, ou de la *female loser* qui tend à feinter une audace délicieuse avant que ne tombent les masques d'une vulnérabilité pataude.

---

[122] Pour reprendre l'expression de Ludivine Fustin au sujet de Michel Houellebecq qui cherche à montrer ce qu'est l'homme dans un cynisme littéraire, voire peut-être performatif. À la différence près que l'objectif n'est pas pour Phoebe Waller-Bridge d'essentialiser « la » femme, mais bien de proposer un regard, un parcours, pour en proposer un échantillon par l'intermédiaire de son personnage, et d'en analyser les limites.
[123] FUSTIN, Ludivine, *op. cit.* p. 29.

b. Des personnages masculins défaillants

Si Fleabag échappe à un cynisme véritablement affirmé, elle demeure néanmoins le personnage le plus complexe et incarné, de toute la série. Malgré son absence de dénomination, sa personnalité difficile à cerner et ses maladresses, elle reste le personnage qui a le plus de présence, d'aplomb, de vécu, dans un entourage chancelant, faible, et surtout ridicule, pour ne pas dire risible. Cette risibilité, ce sont surtout les hommes qui l'endossent. Caricaturaux, bégayant, bestiaux, hyper-émotifs… Chacun trahit une défaillance.

Une seule branche des hommes a été choisie par Phoebe Waller-Bridge : les hommes cis et hétérosexuels. Cependant, le schéma habituel d'une masculinité hégémonique, virile et artificielle, est très rapidement écarté dans la série. Il s'agit surtout d'hommes en mal d'eux-mêmes, qui échappent aux clichés physiques et moraux véhiculés habituellement sur les écrans. Nous voyons ainsi un homme pleurer en permanence (Harry), un homme décontenancé dans un sex-shop (« l'homme aux dents de lapin » ou « *rodent* » en anglais), et le seul homme qui pouvait prétendre répondre aux normes hégémoniques (beau, brun, musclé) s'avère attiré uniquement par les relations anales. Ils ne sont pas nommés, à de rares exceptions près, mais portent chacun un surnom dû à leurs spécificités physiques, sexuelles ou morales : *« Hot Misogynist », « Arsehole Guy », « Bus Rodent », « Bank Manager » …* Trois personnages bien distincts tiennent néanmoins une place toute particulière dans l'histoire de Fleabag tout au long des deux saisons : son père, son ex (Harry) et Martin, le mari de Claire, sa sœur. Nous verrons plus tard qu'une quatrième figure masculine viendra compléter cette triade : le « *Hot priest* » qui apparaîtra dès le début de la deuxième saison et dont Fleabag tombera éperdument amoureuse.

Le père de Fleabag et de Claire est un homme rongé par le deuil et la tristesse. Angoissé à l'idée de perdre ses filles d'un cancer du sein comme il a perdu leur mère, il les envoie tous les ans se faire faire une palpation auprès de spécialistes. Défaillant, bégayant, il ne sait jamais exprimer son affection : il serre les mains de ses filles, ne finit jamais ses phrases, est mal à l'aise quand Fleabag entre dans la même pièce que lui (jusqu'à même renverser des assiettes dans l'épisode 4 de la saison 2 lorsque Fleabag s'arrête pour lui parler). Sous le joug d'une nouvelle femme autoritaire, totalitaire, ambitieuse et prétentieuse, à la sexualité revendiquée, il paraît s'effacer et s'éloigner de ses filles. Le seul moyen qu'il a trouvé pour leur montrer son affection, c'est de leur offrir tous les mois des billets pour des conférences ou des retraites féministes. La défaillance du père ne cesse, tout au long de la série, d'amplifier la disparition de la mère, de faire ressentir aux spectateur·ices le manque d'un personnage féminin, maternel,

qui créait certainement la cohésion, la réconciliation, le lien entre les différents protagonistes[124]. Par ces cadeaux féministes, le père tenterait ainsi de trouver des alternatives et des influences féminines pour ses filles, suggérant combien il se sent coupable de les négliger malgré lui depuis la mort de leur mère[125].

Le plus cruel des hommes de la série, incarnant tout à la fois la misogynie, la violence symbolique et la vulgarité, est sans aucun doute le mari de Claire, la sœur de Fleabag : Martin. Martin et Claire se sont mariés plusieurs années auparavant. Claire a accepté d'élever le fils de Martin, enfant d'un premier mariage. Adolescent défaillant lui aussi, incompris, mal-aimé, qui joue du basson dans l'orchestre de la ville au grand dam de son père, suspecté d'avoir des sentiments ambigus à l'égard de Claire, il conseille lui-même à cette dernière de quitter son père, jugeant qu'elle mériterait beaucoup mieux, témoin de ses violences verbales et de ses manipulations. Incapable et détestable, Martin ne vaut rien : Fleabag ne cesse de le rabaisser, de montrer son dégoût face caméra lorsqu'elle se trouve confrontée à lui. Il ira même jusqu'à tenter de l'embrasser le soir de l'anniversaire de Claire, montrant une nouvelle fois combien il est amoral, capable de tout par unique provocation. Il ne sait même pas quel cadeau offrir à Claire pour son anniversaire, et c'est à Fleabag que revient la lourde charge de l'aider entre deux plaisanteries graveleuses et sexistes. Il va jusqu'à demander à Fleabag de l'aider à sauver son mariage lorsqu'il sentira que Claire se détache de son emprise durant la saison 2. Emprisonnée dans un couple et dans une famille qu'elle a choisi·es malgré elle, Claire arrive à y mettre un terme en tombant sous le charme d'un collègue suédois qu'elle rencontrera lors d'un voyage d'affaire. Le couple Claire-Martin met en lumière une autre thématique régulièrement visible sur les écrans : un homme incapable, pitoyable, marié à une femme surqualifiée, belle et compétente. Se sentant menacé en permanence, Martin développe une masculinité toxique, qui l'encourage à humilier, culpabiliser et manipuler ses proches. Il n'emportera pas la victoire à la fin de la série, réduit à élever de nouveau seul son fils.

Malgré sa morale parfois douteuse, Fleabag ne cesse d'aider de près ou de loin Claire pour qu'elle s'épanouisse dans ses choix de vie : une sororité discrète se dessine entre les deux personnages féminins tout au long de la série, parfois contrariée par d'anciennes rancœurs, mais qui témoigne du choix pour les deux protagonistes de « s'en sortir ensemble coûte que coûte ».

[124] WILSON-SCOTT, Joanna, « Both absent and omnipresent: the dead mother in *Fleabag* », *op.cit*, p. 2.
[125] *Ibid*, p. 4.

2. Fleabag, « clocharde céleste » ?

a. L'échec de la clochardise

En tant que personnage en inadéquation avec le monde qui l'entoure, toujours à la marge des autres et des codes sociaux, dont le corps échappe même à son propre contrôle, et dont la situation précaire détonne d'une certaine ambition capitaliste normative, Fleabag pourrait s'apparenter à la figure d'un « clochard céleste » au féminin, figure que Jack Kerouac célèbre initialement dans son livre du même nom. Si le « clochard céleste » dans le livre originel est un homme, un artiste, en-dehors des normes établies, à la fois rêveur, ermite ou âme errante, Fleabag tenterait d'en incarner la silhouette féminine et moderne, portant encore en elle la dimension mystique que cette figure suggère. En effet, la mystification du « clochard céleste », due à son adjectif rappelant le domaine des cieux, nourrit en permanence la série, jusqu'à la mettre au cœur de la saison 2, qui ne cesse de tisser un lien entre le personnage de Fleabag et le divin.

D'ailleurs cette figure de la « clocharde céleste », au féminin donc, pourrait faire l'objet de travaux, tant elle semble avoir été peu incarnée en littérature ou sur les écrans[126]. Si on peut mentionner Arlen, personnage principal de *The Bad Batch* (2016) de la réalisatrice Ana Lily Amirpour, qui erre sans but dans un *no man's land* apocalyptique où règnent le cannibalisme et la violence, les exemples de « clochardes célestes » se font néanmoins beaucoup plus rares. Or, Fleabag semblerait même échouer sa « clochardise » à l'image de Kerouac lui-même qui ne réussit pas à mettre en pratique les principes que les clochards célestes lui inspiraient[127]. En effet, Fleabag ne réussira jamais à assumer sa marginalité, tentant même de se conformer à certaines règles sociales au début de la saison 2[128]. Fleabag échoue donc tout à la fois dans la conformité et dans la marginalité, se retrouvant sans cesse dans un entre-deux, peut-être propre et spécifique à la *lose* elle-même. Le parcours de Fleabag, et plus largement des *female losers*, s'inscrirait ainsi dans une dialectique de la tentative et surtout de l'échec, une dialectique motrice d'un perpétuel va-et-vient entre essais et insuccès.

---

[126] Tandis que son homologue masculin a été souvent écrit, créé sur ce modèle : le personnage principal errant et rêveur du film allemand *Oh Boy !* de Jan Ole Gerster par exemple, ou encore dans les *Amants du Pont-Neuf* où, même si Juliette Binoche campe elle aussi la « clocharde céleste », c'est Denis Lavant qui lui volerait presque la vedette, tant il interprète dans chacun de ses films ce type de personnage (*Holy Motors, Mister Lonely, La nuit a dévoré le monde..)*

[127] Voir à ce propos le documentaire sur les dernières années de sa vie « What happened to Kerouac ? » : à la fin de sa vie, Kerouac rejette entre autres le courant hippie qu'il reproche d'être communiste.
Cf. LERNER, Richard et MCADAMS, Lewis, « What Happened to Kerouac ? », 1986.

[128] L'épisode a déjà été mentionné : Fleabag raconte au début de cet épisode qu'elle a essayé de faire un régime, d'arrêter les rapports sexuels, de se mettre au sport.

b. *Errance vaine et dérive urbaine*

Fleabag apparaît certes comme une *female loser*, mais les caractéristiques du clochard céleste, ou du moins de cette tentative de clochardise, peuvent se lire dans de nombreux motifs que la série met en exergue, notamment celui de l'errance, parfois vaine. La figure du clochard céleste pourrait ainsi représenter une des facettes de cette *female loser* qui erre tout au long de la série comme une âme en peine. Fleabag, dans son errance, ressemblerait presque à un personnage modianesque, en tant que silhouette confuse, hantée par ses propres fantômes qu'il s'agisse de sa mère ou de son amie Boo. Cette dérive urbaine rappelle les théories pensées par Guy Debord en ce sens qu'elle serait une manière d'errer dans un lieu pour sa découverte, en tant que réseau d'expériences et de vécu. Le cimetière où Fleabag fait son jogging, par exemple, représente sans conteste, la dernière demeure de sa mère, et lui permet de se rappeler mélancoliquement sa perte. Quand Claire s'agace de la voir courir dans ce lieu qu'elle juge mortifère (« *It's really inappropriate to jog around a graveyard !* »), Fleabag lui répond naïvement « *Why ?* » : l'errance devient routinière, et ce lieu, chargé du vécu passé des morts. Le centre névralgique de ces errances, où se situent le départ mais aussi, toujours, l'arrivée, reste le café que Fleabag a monté avec sa défunte amie. Véritable point d'ancrage pour le personnage, ce café peut résonner avec l'exergue du film de Guy Debord de 1978 :

> À la moitié du chemin de la vraie vie, nous étions environnés d'une sombre mélancolie, qu'ont exprimée tant de mots railleurs et tristes, dans un café de la jeunesse perdue[129].

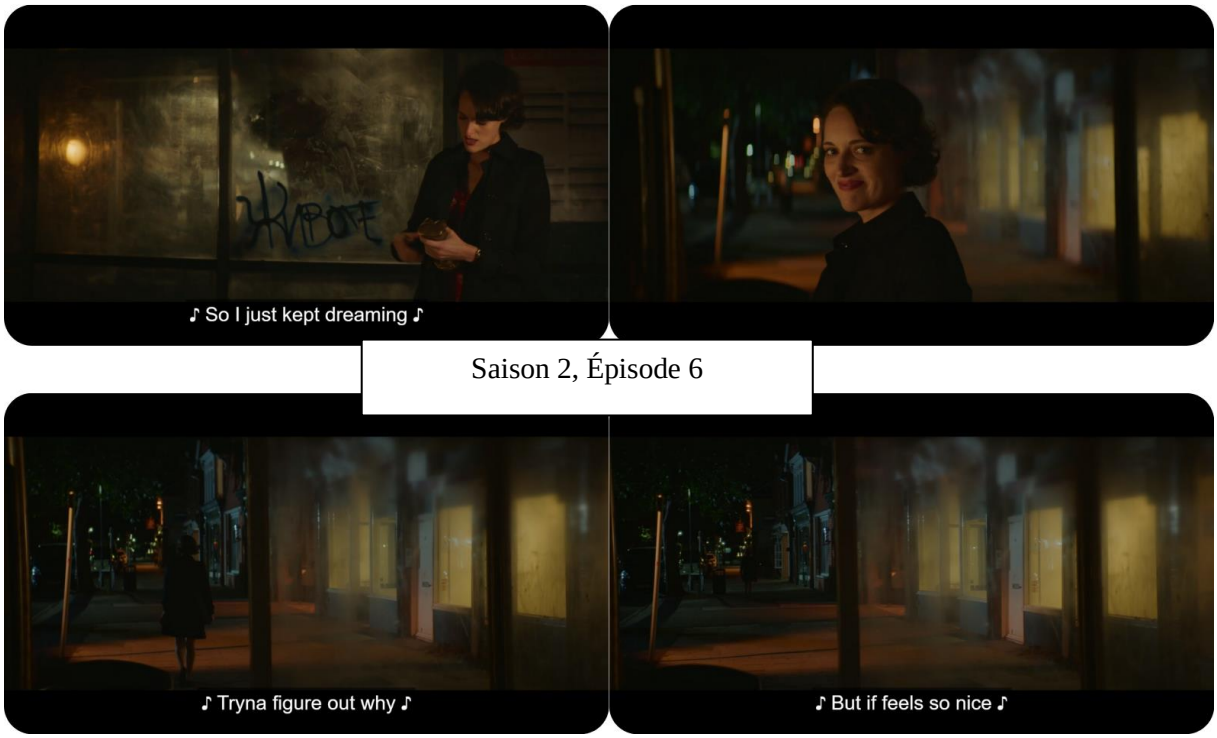
« Ce café de la jeunesse perdue », jeunesse perdue tout à la fois dans la mort mais aussi dans les désillusions, incarne parfaitement les espoirs déchus et nostalgiques d'un passé idéalisé, enterré à jamais le jour où Boo est décédée. Le titre du film de Guy Debord *In girum imus nocte et consumimur igni*, palindrome latin qui signifie « *nous tournons en rond dans la nuit et nous serons dévorés par le feu* », pourrait d'ailleurs caractériser les éternels retours que vit Fleabag : cette idée que le monde (et notre existence au-delà même de notre condition d'être mortel) ne cessera jamais de reproduire les mêmes schémas, éternellement. Or, Fleabag reproduit toujours les mêmes schémas, s'amusant même à les ritualiser comme lorsqu'il s'agit de rompre avec son ex petit-ami Harry, dès qu'elle en a assez ou que son appartement est trop sale, sachant pertinemment qu'à chaque rupture, il fera intégralement le ménage chez elle, ou encore, lorsqu'elle sait qu'il dissimulera forcément un objet, pour avoir le prétexte de la revoir. Cet éternel retour serait peut-être le symptôme métaphysique, spirituel, de l'échec même de la dérive de notre clocharde céleste, qui se rassure en retournant aux « points fixes » qu'elle

[129] DEBORD, Guy, *In girum imus nocte et consumimur igni*, film 1978.

connaît, en guise de repères immuables (le café, le cimetière), tels les points automatiques qu'évoquait Debord, qui ne permettent pas l'errance. La dérive se retrouve elle-même déchue, ratée, alors que Fleabag retourne sans cesse aux points fixes et automatiques de ses souvenirs. Le dernier lieu qui aurait pu servir de point automatique au personnage est symbolisé par la maison où Claire et Fleabag ont été élevées par leurs parents. Aujourd'hui contaminée par la présence de leur marraine devenue belle-mère, la maison ne leur appartient plus tandis que les souvenirs qui lui étaient associés, semblent s'estomper avec elle : Claire et Fleabag n'ont plus le droit de monter à l'étage pour ne pas déranger leur belle-mère dans son atelier, et elles sont toujours ramenées au statut fragile d'invitées non-désirées. Au tout premier épisode, lorsque Fleabag, dans une errance vaine et désespérée, se retrouve plantée devant la maison familiale à deux heures du matin, réflexe salutaire pour recouvrer les points fixes qui ont jalonné sa vie désormais malmenée et confuse, c'est son père lui-même qui lui ouvre et, bégayant, impuissant, ne la laisse pas entrer et préfère lui appeler un taxi. Transgressant l'interdit, elle s'empresse de monter à l'étage qui lui était formellement défendu et se retrouve confrontée à sa belle-mère en train de peindre. Dans une réactualisation du conte de fée, Fleabag assure pourtant aux spectateur·ices que sa belle-mère n'est pas démoniaque[130] : « *To be fair, she's not an evil stepmother. She's just a cunt* ». Ainsi, quand Fleabag lui demande ce qu'elle fait, sa belle-mère lui répond « *Oh, painting. I find that nighttime's very peaceful…. Usually…* ». Fleabag lance un regard complice aux spectateur·ices : le mal est fait, la belle-mère marque une nouvelle fois son territoire, Fleabag n'est pas la bienvenue ici. C'est après ce duel rhétorique, ponctué de rires embarrassés, que Fleabag volera la statuette dorée que sa belle-mère exhibait sur sa bibliothèque, alors que cette dernière lui lançait une ultime réplique cinglante : « *Please look after yourself. You really do look ghastly darling* ». La maison est devenue un territoire ennemi, ou du moins, un lieu étranger, qui fait fi des souvenirs d'antan.

[130] Pourtant tout semblerait rappeler la méchante belle-mère des contes de fées puisqu'elle était avant tout la marraine de Fleabag et de Claire avant d'occuper le rôle de « seconde mère », à l'image de la marâtre de Blanche-Neige.

Le café et le cimetière devenant seuls repères stables, nous retrouvons souvent Fleabag dériver au cœur de la nuit, dans les rues désertes d'un Londres endormi. C'est d'ailleurs sur l'image finale de Fleabag marchant seule dans la rue, dos aux spectateur·ices, alors qu'elle leur fait un hochement de tête pour ne pas qu'iels la suivent, que s'achèvera définitivement la série. La dérive s'est dès lors peut-être accomplie, mais aucun· spectateur·ice ne pourra en témoigner, alors que la diégèse de la série se clôt sur l'image de cette errance.



c. *Les derniers seront les premiers : la female loser, proche du divin*

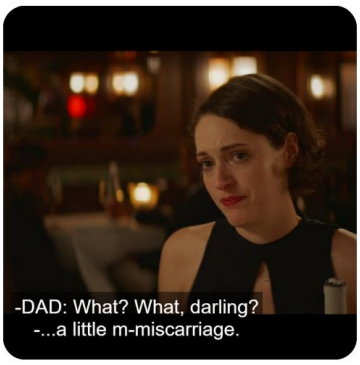
Si le clochard céleste paraît proche du divin, la saison deux illustrerait à merveille cette symbolique par l'intermédiaire de l'histoire d'amour qui lie Fleabag au *hot priest* interprété par l'acteur britannique Andrew Scott. Personnage qui apparaît dans cette ultime saison, *Hot priest* n'a pas d'identité propre, pas de nom, comme la plupart des protagonistes masculins que rencontre Fleabag. *Hot priest* est le prêtre qui va marier le père de Fleabag à sa belle-mère, mariage qui marquera la fin de la série. Ce lien spirituel et amoureux qui s'établit entre *Hot priest* et Fleabag apparaît ainsi comme un marqueur symbolique d'une relation divine qui se tisserait entre les Cieux et le monde terrestre : Fleabag incarnerait une protagoniste privilégiée dans cette union du divin puisque c'est vers elle que se tourne le prêtre, hésitant entre l'amour divin et l'amour charnel. Dès le troisième épisode de cette dernière saison, alors que la charge érotique ne cesse de s'accroître entre les deux personnages, le prêtre avoue même à Fleabag :

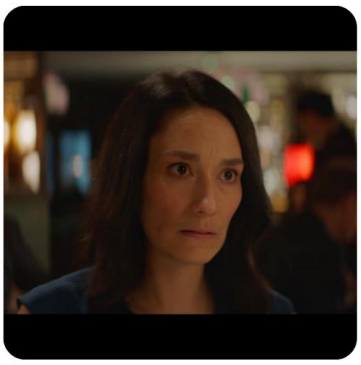
> I like that you believe in a meaningless existence. And you're good for me.
> You make me question my faith[131].

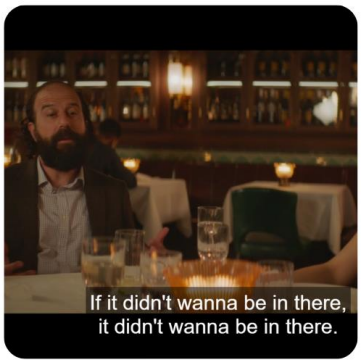
Fleabag et le prêtre, diamétralement opposé·es en apparence, résonnent finalement comme les deux pendants d'une même médaille. D'ailleurs, lorsqu'iels se retrouvent dans le même champ à l'écran, c'est toujours en miroir qu'iels sont placé·es : face à face, ou côte à côte, rarement en mouvement, dans des plans à la taille, fixes. De cet effet-miroir à la limite d'une symbolique oxymorique, du même ordre que l'expression « clocharde céleste », Phoebe Waller-Bridge suggère le lien ténu qui se tendrait entre trivialité et spiritualité, domaine du cru et du divin.
Le premier épisode de cette deuxième saison commence d'ailleurs par Fleabag, couverte de sang, s'épongeant le front devant un miroir. Rappelant les scènes religieuses peintes par Titien, elle tend une serviette à une femme, agenouillée, couverte de sang elle aussi, écho esthétique au tableau « Noli me tangere », référence que l'on retrouvera plus d'une fois durant cette saison. Se tournant vers les spectateur·ices, un sourire aux lèvres, Fleabag soupire alors : « *This is a love story* ». Le sang dont sont couvertes les deux femmes peut se lire symboliquement en lien avec le tabou menstruel, de la souillure[132] dite proprement « féminine », lié aussi à celui de l'hymen rompu : dans ce premier épisode, en plein milieu d'un dîner familial alors que leur père annonçait ses fiançailles, Fleabag surprend sa sœur dans les toilettes d'un restaurant chic en train de faire une fausse couche. Sa sœur refusant d'aller à l'hôpital pour se faire soigner, Fleabag fera croire au reste de la famille, que c'est elle qui fait une fausse-couche pour protéger Claire qui ne veut pas être emmenée aux urgences. Alors que Martin, le mari de Claire, en profite pour provoquer Fleabag, sous-entendant que quelque chose ne doit pas tourner rond chez elle pour que même un fœtus souhaite s'enfuir de son utérus, l'héroïne le frappera au visage pour défendre une nouvelle fois sa sœur. Dès les premières minutes, alors que Fleabag nettoie la blessure que Martin lui a donné en retour, la trivialité est transcendée, mise en scène, alors qu'une musique religieuse composée de chœurs latins, retentit au générique.

[131] Épisode 3, Saison 2, *Fleabag*.
[132] DOUGLAS, Mary, GUÉRIN, Anne et HEUSCH, Luc de, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2016.

Saison 2, Épisode 1







D’autres références au divin sont disséminées au fil de la deuxième saison. Cette toile de Titien, par exemple, trône dans le « bureau » du *hot priest*.

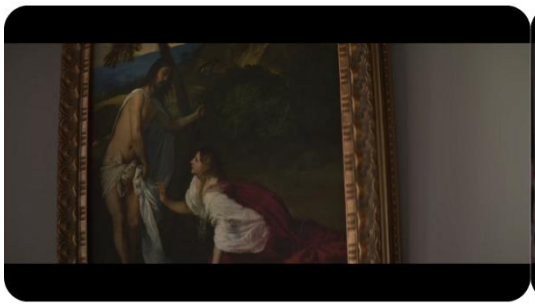
Titien. « Noli me tangere »

(1511-12). Huile sur toile, 109 × 91 cm, National Gallery, Londres.

Saison 2, Épisode 1

Saison 2, Épisode 2

Saison 2, Épisode 2



Saison 2, Épisode 2

La première fois que Fleabag lui rend visite, c’est interloquée qu’elle le découvre, l’auscultant, avant de jeter un regard complice et scabreux aux spectateur·ices et prononcer « *Jesus !* », jouant sur l’ambiguïté de cette expression. C’est ce même tableau qui tombera brusquement lorsqu’elle dira au prêtre qu’elle ne croit pas en Dieu. Une nouvelle référence biblique est ramenée au trivial : c’est face à cette scène religieuse que le prêtre boit de la bière en canettes, scande des familiarités à tout-va, porte parfois des tee-shirts de groupes de rock tout en passant des heures à essayer des soutanes, racontant qu’il était même allé jusqu’au Vatican pour récupérer l’habit parfait dans lequel il souhaitait prononcer son premier sermon. « *You’re a cool priest* », affirmera même Fleabag lors d’une énième conversation entre les deux protagonistes, alors qu’elle prône son athéisme depuis le début de leurs échanges. Le tableau « Noli me tangere », qui signifie « Ne me touche pas » en latin, représente Jésus-Christ repoussant la main de Marie-Madeleine : l’analogie est troublante et fera sens tout au long de la saison, puisqu’elle prédit, déjà, l’aventure amoureuse des deux protagonistes. Marie-Madeleine, prostituée, au corps que l’on pourrait dire « cru » selon les Écrits, porte ici les traits de Fleabag, agenouillée devant une représentation de Jésus qui porte en elle néanmoins une

certaine charge érotique dans le jeu des drapés, du dévoilement des chairs, et du creux des hanches. Très rapidement, nous constatons néanmoins que c'est en premier lieu le prêtre qui joue de la connivence sensuelle s'immisçant entre Fleabag et lui, intrigué par son fervent athéisme et ses apartés au public. Car le personnage du prêtre est aussi le seul à cerner la véritable personnalité de Fleabag, partageant sa fantaisie, devinant ses états d'âme, ses craintes mais c'est aussi surtout le seul à rompre la complicité qu'elle entretient avec les spectateur·ices. Depuis le début de la série, lorsque Fleabag brise le quatrième mur, s'adressant au public lors de ses apartés, rompant pour un temps la diégèse afin de l'exposer et de la décrire aux spectateur·ices, aucun personnage ne semblait prêter attention à ce jeu théâtral. Or, le prêtre est le premier des protagonistes à réaliser les moments d'absence de la *female loser*, s'interrogeant sur le but de ses apartés. Comme s'il s'agissait, plus que d'un jeu narratif, d'une véritable confession qu'elle formulerait à un public devenu à son tour l'incarnation d'un dieu terrestre, témoin de ses repentances, dont le prêtre serait le seul à pouvoir saisir le message.

Fleabag, par son statut de *female loser* en inadéquation avec le monde qui l'entoure, marginale et ratée, devient une intermédiaire privilégiée du divin en résonnance avec l'Évangile selon Saint Matthieu : « ainsi les derniers seront les premiers »[133]. Même si le prêtre choisit finalement Dieu et non pas Fleabag, la série se clôture sur ses derniers mots, faisant office d'un ultime sermon religieux prodigué à l'anti-héroïne : « *It'll pass* ». Fleabag reste ainsi l'éternelle clocharde céleste, errant en vain parmi les rues endormies de Londres, un sourire aux lèvres en attendant que « ça » passe.

Le personnage de Fleabag donne à voir, nous avons pu le constater, une représentation quasi inédite de la femme dans son rapport à la sexualité et au monde. La non-agentivité de la *female loser* se lirait ainsi dans cet échec perpétuel, ces actions vaines qui ne cessent de s'auto-annuler, d'avorter, de ne produire rien d'autre que de l'improductif, à l'image des abus de langage de Fleabag ou de cet amour impossible avec le divin. En ce sens, nous pourrions nous demander si cette non-agentivité serait porteuse d'une forme paradoxale d'agentivité chez les spectateur·ices, ou de ce que l'on pourrait considérer comme une réception de la fiction « empowerisante ».

[133] Évangile selon St Matthieu, 20 :16.

3. La non-agentivité des *female losers* un facteur d'empowerment ?

a. *Sexualité et vulnérabilité : une impasse ?*

Dans sa série documentaire « Sex and the Series[134] », Iris Brey est allée à la rencontre de Phoebe Waller-Bridge pour analyser avec elle, la sexualité dans *Fleabag* qui rimerait, selon elle, avec mélancolie et mortalité. Comme le mentionne la réalisatrice, Fleabag apparaît sûre d'elle, à l'aise sexuellement, cachant pourtant une véritable « détestation » d'elle-même et un grand chagrin. Derrière une confiance apparente et un appétit sexuel qui semble assumé, se dissimulerait donc plutôt une vulnérabilité discrète, à fleur de peau, conséquence directe des deuils qu'elle aurait traversés. Phoebe Waller-Bridge explique durant cet entretien documentaire qu'elle a écrit son *one-woman show* alors qu'elle n'avait que 20 ans et qu'elle ne cessait de « *binge-watcher* » de la pornographie depuis plusieurs mois. Au bout de quelques semaines, elle sentit les effets de ces visionnages intensifs et observa que son rapport aux femmes et à la sexualité avait considérablement changé : son regard sur les femmes et sur elle-même se fit plus intransigeant, négatif, comparatif et autoritaire. Cette influence des médias sur les individualités, qu'elle soit conscientisée ou non, rappelle la théorie du *self-discrepancy* que l'on pourrait traduire par « auto-discordance » ou « écart de soi » en français. Dans un article consacré à la comparaison sociale dans les représentations médiatiques de la minceur, Gayle R. Bessenoff, montre ainsi combien les écrans peuvent affecter cette « auto-discordance »[135]. Selon les théories qu'il emprunte à E. Tory Higgins[136], la *self-discrepancy* correspondrait aux représentations que l'on se fait de soi-même et qui ne satisferait pas les standards normatifs : il s'agirait de l'écart entre « soi » et le « soi » que l'on pense à même de répondre aux normes sociales. À des niveaux de dissociation plus importants, on constaterait d'ailleurs une plus grande variété de conséquences émotionnelles allant de la déception à l'insatisfaction, des sentiments de honte, de rejet, à la mésestime de soi, voire à la dévalorisation[137]. Phoebe Waller-Bridge évoque ces écarts dans le rapport non pas au corps mais à la sexualité lorsqu'elle était plus jeune, à travers Fleabag.

Elle décida ainsi d'écrire ce personnage qui naissait en elle, qui échappait à toutes les valeurs qu'elle connaissait initialement. Fleabag devait incarner la femme que Phoebe Waller-Bridge risquait de devenir. Finalement, de cette écriture et de son adaptation en série, en est sortie une

[134] BREY, Iris, « Fleabag, l'endeuillée », *Sex and the Series*, épisode 4, OCS, 2017.
[135] BESSENOFF, Gayle R., « Can the Media Affect Us? Social Comparison, Self-Discrepancy, and the Thin Ideal », in *Psychology of Women Quarterly*, vol. 30 / 3, septembre 2006, p. 239-251.
[136] HIGGINS, E.T, « Self discrepancy: A theory relating self and affect", in *Psychological Review*, 94, 319-340.
[137] BESSENOFF, Gayle R., *Ibid*, p. 240.

female loser plus proche du réel que du fantasme. Dans la première saison, assise sur les toilettes, Fleabag regarde les spectateur·ices et entonne, comme une litanie, ces mots :

> Gonna think 'bout all the people I can have sex with now. I'm not obsessed with sex. I just can't stop thinking about it. The performance of it. The awkwardness of it. The drama of it[138].

Le drame des corps, au sens théâtral du terme, à entendre peut-être comme « pièce à jouer », « corps à jouer », est au cœur de la série. La sexualité devient tout à la fois facteur de pouvoir mais aussi d'auto-destruction[139]. *Female loser* et vulnérabilité sont intimement liées : on ne peut penser l'échec sans l'assimiler à cette vulnérabilité qu'elle soit transparente, ou comme pour Fleabag, dissimulée, parfois latente. Dans l'introduction d'un numéro des *Cahiers du genre* consacré au féminisme et à la vulnérabilité[140], Sandra Boehringer et Estelle Ferrarese désignent la vulnérabilité comme l'exposition du corps, sa perpétuation ou son intégrité à une menace exogène et humaine[141]. Elles constatent que la vulnérabilité définit aussi en creux ce qu'une société considère comme étant un corps intègre. Or, n'est-ce pas le propre du ou de la *loser* de se dessiner dans le creux des normes ? Dans cet interstice entre la norme et le hors-norme, la forme et l'informe ? Chez Fleabag, la vulnérabilité se jouerait peut-être tout à la fois sur le corps, la sexualité et le comportement : dans sa marginalité et les représentations qu'elle se fait de la sexualité, Fleabag codifie le sexe comme une expérience relationnelle « normative ». Elle est obsédée par le sexe, comme s'il s'agissait d'un jeu social dont elle aimerait comprendre les codes pour enfin s'en saisir. Au début de la saison 2, Fleabag raconte d'ailleurs combien elle a tenté de s'approprier certains codes sociaux durant la pause qui séparaient la fin des premiers épisodes : le sport, le régime, une période d'abstinence sexuelle… Pour finalement, retomber dès le premier épisode de cette nouvelle saison, dans « ses travers », ses maladresses, ses « pas de côté » avec le monde qui l'entoure.

Mais la performativité des corps que mentionnait Fleabag, assise sur les toilettes, est aussi un moteur d'agentivité : le corps performant, c'est le corps en lutte, le corps qui vibre, qui vit. Si la sexualité de Fleabag est si complexe, c'est parce qu'elle l'est par définition : Fleabag ne jouit qu'en solitaire, par la masturbation, quand ses partenaires ne peuvent ni la combler émotionnellement ni sexuellement. Il ne s'agit plus, comme l'explique Vicky Jones[142], metteure en scène de la pièce et script editor de la série, de s'intéresser seulement à la sensation de la

---

[138] Épisode 2, Saison 1, *Fleabag*
[139] C'est à cause du sexe que l'amie de Fleabag est décédée…
[140] BOEHRINGER, Sandra et FERRARESE, Estelle, « Féminisme et vulnérabilité : Introduction », in *Cahiers du Genre*, vol. 58 / 1, 2015.
[141] *Ibid*, p. 6.
[142] BREY, Iris, « Fleabag, l'endeuillée », *op.cit.*

sexualité. Ce qui interpelle le personnage de Fleabag se jouerait davantage dans la théâtralité, le jeu des relations sexuelles et donc, par cette réflexion sur la performativité. Quand Phoebe Waller-Bridge en discuta avec Vicky Jones, cette dernière lui confia qu'elle aussi ressentait cette théâtralité la plupart du temps, sans s'attacher et apprécier ce qui serait de l'ordre de la « sensation sexuelle ». Le sentiment de « l'authentique excitation sexuelle » comme le mentionne Vicky Jones, est bridé par la réflexion sur la performance sexuelle des corps jouissants : le corps n'est plus à même de ressentir, encadré par les pensées normatives qui le discréditent, l'analysent, le répudient. Or, ne serait-elle pas le reflet du tabou sociétal de la représentation de la sexualité féminine ? Pour Phoebe Waller-Bridge et Vicky Jones, il serait question du « tabou ultime, indicible ».[143]

Tel est bien pourtant la condition du malaise structurel de tout individu : la vulnérabilité corporelle, sociale, psychique, qui structure le sujet et qui s'avère consubstantielle à la condition humaine[144], pour reprendre les mots de Laurie Laufer. Le réalisme de *Fleabag,* dans la représentation de la sexualité féminine et de ses impasses, paraît donc complètement inédit pour une série.

b. La lose sur le devant de l'écran : résistance, agency et empowerment

La série *Fleabag* par l'intermédiaire de son personnage principal semble ainsi réinterroger la notion d'*agency* théorisée dans les années 90 par Judith Butler. L'*agency* permettrait à l'humain d'agir par-delà les déterminismes, quitte à ce qu'il s'y conforme parfois, mais surtout qu'il réussisse à y résister, à en jouer, les déjouer voire les transcender[145]. Or, la *lose* par définition, irait à l'encontre de toute forme d'action et de cette idée d'une agentivité productive puisque, passive, elle n'est alors que le résultat d'une tentative qui s'est souvent avérée vaine. Pourtant, si la notion d'*agency* inclut la résistance dans son paradigme, dans son champ d'action, la *lose* n'en serait-elle pas un modèle paradoxal ? La *female loser* par excès de maladresses, d'échecs répétés, d'incompréhensions, de quiproquos, résiste à un certain conformisme : cette résistance dans la marginalisation, par la marge, participerait donc à cette *agency,* proposant de réactualiser la performativité et l'agentivité de ses individus selon de nouveaux paramètres. De ce fait, *Fleabag* dans sa mise en scène d'un corps performatif, « mi-cuit », éclairerait peut-être une nouvelle agentivité : celle de la résistance.

---

[143] *Idem.*

[144] LAUFER, Laurie, « Éclats de mots : pouvoir de la parole et vulnérabilité », in *Cahiers du Genre*, vol. 58 / 1, 2015, p.165.

[145] HAICAULT, Monique, « Autour d'agency. Un nouveau paradigme pour les recherches de Genre », in *Rives méditerranéennes*, février 2012, p. 11-24.

Quand la productivité néo-libérale, capitaliste, ne cesse encore de programmer les parcours individuels et collectifs, la *female loser* interrogerait en ce sens de nouveaux paradigmes et paramètres pour s'en détourner. En effet, l'*empowerment* peut être aujourd'hui parfois instrumentalisé alors que l'on attend des individus qu'ils s'insèrent dans le monde du travail et de la consommation[146]. En ce sens, comme le soulignent Marie-Hélène Bacqué et Carole Biewener, être *empowerisé·es* signifierait dès lors « avoir les capacités de conduire sa propre vie, de choisir rationnellement et de participer à la vie civique[147] ». Même si nous pouvons bien évidemment nuancer ces propos puisque l'*empowerment* n'est pas toujours utilisé à de telles fins, il n'en demeure pas moins qu'il pourrait être réenvisagé, redessiné en prenant en compte des parcours inédits, des expressions nouvelles d'une sexualité assumée ou non. Il s'agirait de fournir aux spectateur·ices des canevas plus proches de ceux qu'iels vivent.

Dans « Sex and the Series[148] », Phoebe Waller-Bridge raconte ainsi que de nombreux·ses spectateur·ices de son *one woman show* lui demandaient à la sortie du spectacle si elle avait écrit un personnage d'homme qu'elle faisait jouer par une femme. Fleabag, outrée, répondait alors « *Of course not !* », précisant bien qu'il s'agissait d'une femme réelle, du quotidien. Lydia Hampson, productrice de la série, rajoute en ce sens que les critiques s'amusaient à dénoncer le fait que Fleabag se comporte comme un personnage masculin, cruel, sans remords, se demandant alors s'il était possible de l'apprécier véritablement. Prenant l'exemple de Tony dans la série *Sopranos,* Lydia Hampson rappelle que les spectateur·ices adorent ce personnage même s'il est surtout un impitoyable tueur. Pour elle, la remise en question de l'antipathie d'un (anti)héros viserait ainsi uniquement les personnages féminins. De ce constat, associer un personnage féminin à des caractéristiques propres aux hommes renforcerait de nouveaux paradigmes de genre, *empowerisant* les spectateur·ices par la monstration de schèmes, de valeurs qui sortent des représentations normatives d'un univers fictionnel codifié sur la reproduction de stéréotypes de genres. Car, l'ordinaire, tel qu'on l'entend dans une pluralité d'expériences individuelles et collectives, ne peut se trouver dans des comportements schématiques, clichés, naturalisés par la dichotomie et la binarité des genres. Pour Lydia Hampton, la série a cherché à représenter « la déconnexion entre le genre de sexualité qui sature la société, où tout le monde le fait sans arrêt » pour reprendre ses mots, codifiée par une multitude de principes, de règles à respecter, et la réalité des sensations du rapport sexuel, ce qu'on y projetterait, la quête de ses propres désirs. La représentation d'une sexualité des femmes aussi proche du réel est subversive, souvent évoquée en contre-point de la sexualité des

[146] BACQUÉ, Marie-Hélène et BIEWENER, Carole, *L'empowerment, une pratique émancipatrice ?*, Paris, La Découverte, 2015, 175 p., (« La Découverte poche Sciences humaines et sociales », 427).
[147] *Ibid*, p. 119.
[148] BREY, Iris, « Fleabag, l'endeuillée », *op.cit.*

hommes : pour Lydia Hampton, la sexualité est universelle mais nos sociétés et les individus qui la composent ne reconnaissent pas cette universalité, encore moins peut-être dans la fiction.

L'*empowerment* véhiculé par la série se dessinerait donc dans la monstration d'une universalité qui ne devrait pas effrayer, alliant subversion et candeur. Exposer sans détour l'hilarité et le ridicule de la sexualité participe également à sa désacralisation. Selon Phoebe Waller-Bridge, le sexe est drôle, il n'a pas à être pris au sérieux et il faudrait davantage le voir avec humour pour décomplexer, pour se réapproprier un territoire encore largement envahi par un *male gaze* atrophiant, déformant.

Conclusion

Si les anti-héroïnes, et plus particulièrement la *female loser*, ont été rarement analysées au cinéma, dans les séries télévisées et en littérature, on ne peut nier que leurs profils intéressent de plus en plus la création de nouveaux univers fictionnels. Depuis *Fleabag*, quelques séries se risquent à proposer aux publics des personnages féminins ratés, perdus : *Insecure*[149], *Poupée Russe*[150], *I'm not okay with this*[151]... Alors que la figure des super-héros et des super-héroïnes s'essouffle[152], revendiquer de nouveaux personnages au plus proche de nos quotidiens apparaît urgent. Malgré tout, si du côté du masculin, la question ne se pose plus, du côté des personnages féminins, en revanche, la rareté est encore à souligner. Fleabag peut se présenter alors comme la figure de proue dans cette esquisse d'une figure malmenée par la vie, par le sexe, toujours en quête d'un rire mélancolique, ou du moins d'un rictus, symptôme de l'absurdité d'un monde où les codes qu'ils soient sociaux, relationnels ou professionnels affluent, sans mode d'emploi.

Les rares ressources existantes sur les personnages féminins *losers* montrent combien peu nombreuses sont les représentations qui les mettent en scène. Or, le domaine fictionnel n'est-il pas le territoire privilégié pour proposer de nouveaux profils auxquels les spectateur·ices pourraient s'identifier ? Si nous avons tenté de dessiner certains des enjeux médiologiques de cette représentation des *female losers* sur nos écrans, nous pouvons néanmoins constater qu'un manque de diversité perdure en littérature. La narratologie féministe pourrait permettre de dégager quelques lignes directrices pour approfondir ces réflexions dans le cadre d'un prochain travail de recherche : comment analyser des personnages féminins allant à l'encontre des archétypes prédéfinis ?

De plus, la position de l'auteur.ice et son rôle à jouer dans cette transmission de nouveaux modèles paraît primordiale à analyser, à l'image de Phoebe Waller-Bridge s'inspirant de son expérience de la sexualité pour écrire son *one-woman show*. Quand Michel Houellebecq se considère et est considéré comme un écrivain de l'échec, du raté, de la *lose*, mettant en scène des personnages marginaux, qu'en est-il des autrices ? Est-ce que cette posture auctoriale de « l'écrivain raté » peut transcender le genre ? Quand au XIXème siècle, on nommait « poètes

---

[149] RAE, Issa, *Insecure*, 2019.
[150] LYONNE, Natasha, Poupée russe, 2019.
[151] ENTWITSLE, Jonathan, *I am not okay with this*, 2020, adaptation de Forsmans, Charles, *Pauvre Sydney* !
[152] La figure de la super-héroïne ne semble plus fonctionner. Le nouvel opus de *Wonder Woman* intitulé *Wonder Woman 1984* a reçu un nombre incalculable de critiques et d'avis négatifs. Hypocrisie et mauvaise foi misogynes à l'image des *haters* du remake de *Ghost Busters* ? Ou témoin du véritable épuisement des spectateur·ices pour la figure trop lisse des super-héros et héroïnes ?

maudits » les écrivains marginaux, torturés, provoquants, incompris, qu'en était-il des « poétesses maudites » ?

La réponse pourrait certainement se trouver dans la littérature contemporaine, laboratoire d'expérimentation du genre, des registres, des écritures. Le roman de Sophie Divry *Quand le diable sortit de la salle de bain*[153], apparaît comme un objet singulier dans cette réactualisation du rôle de l'autrice et de son lien avec ses personnages. L'intrigue elle-même met en abyme les problématiques inhérentes à l'activité d'écriture, puisqu'il s'agit des péripéties d'une chômeuse lyonnaise, empêtrée dans l'écriture de son roman. Plus encore, c'est en explosant les graphèmes, les phrases, en jouant sur les calembours, les néologismes, que Sophie Divry ouvre un champ de possibles infini pour recréer le « dire et le faire » dans les relations personnage-auteur·ice, et dans la réception personnage-lecteur·ices.

Pour reprendre ses mots, sous-titre de son roman, il s'agirait ici pour elle d'offrir aux lecteur·ices un « roman improvisé, interruptif et pas sérieux ». « Pas sérieuse », comme Fleabag arpentant les rues d'un Londres endormi, car à quoi bon être sérieux·se, de toute façon : *it'll pass…*

[153] DIVRY, Sophie, *Quand le diable sortit de la salle de bain : roman improvisé, interruptif et pas sérieux*, Lausanne, Les Éditions Noir sur blanc, 2015, 306 p., (« Notabilia », 20).

Bibliographie du mémoire

Corpus

- WALLER-BRIDGE, Phoebe, « Fleabag », Saisons 1 à 2, Prime Video, 2016-2019.
- WALLER-BRIDGE, Phoebe, *Fleabag*, National Theatre Live, 80 min, Angleterre, 2019.
- WALLER-BRIDGE, Phoebe, *Fleabag: the scriptures*, First U.S. edition, New York, Ballantine Books, an imprint of Random House, 2019, 417 p.

Monographies

- AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2016.
- AUSTIN, J.L, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BACQUÉ, Marie-Hélène et BIEWENER, Carole, *L'empowerment, une pratique émancipatrice ?*, Paris, La Découverte, 2015, 175 p., (« La Découverte poche Sciences humaines et sociales », 427).
- BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.
- BENJAMIN, Walter, *Essais sur Brecht*, La Fabrique, 2015.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinction critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit : Maison des sciences de l'homme, 2012.
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, 142 p., (« Collection Liber »).
- BOURDIEU, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 475 p., (« Le Sens commun »).
- BOURDIEU, Pierre, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Éd. Du Seuil, 2014.
- BREY, Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Editions de l'Olivier, 2020, 248 p.
- BUTLER, Judith, FASSIN, Éric et KRAUS, Cynthia, *Trouble dans le genre (Gender trouble): le féminisme et la subversion de l'identité*, Suite du 1er tirage 6, Paris, La Découverte/Poche, 2012, 283 p., (« Sciences humaines et sociales », 237).
- CIXOUS, Hélène, *Le Rire de la Méduse*, Galilée, 2010.
- COATES, J., *Women Talk*, Oxford: Blackwell, 1996.

- CORNILLON, Claire, *Sérialité et transmédialité : infinis des fictions contemporaines*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2018, 186 p., (« Bibliothèque de littérature générale et comparée », 155).
- D. SCHRIFT, Alan, *The logic of the gift: toward an ethic of generosity*, New York, Routledge, 1997, 334 p.
- DE LAURETIS, Teresa, *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, 151 p., (« Theories of representation and difference »).
- DOANE, Mary Ann, MELLENCAMP, Patricia, WILLIAMS Linda, *Re-vision: essays in feminist film criticism*, éds. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp et Linda Williams, Frederick, MD, University Publications of America, 1984, 169 p., (« The American Film Institute monograph series », v. 3).
- DONNAT, Olivier, *Les séries télévisées*, Paris, Ed. La Découverte, 2011.
- DOUGLAS, Mary, GUÉRIN, Anne et HEUSCH, Luc de, *De la souillure : essai sur les notions de pollution et de tabou*, Paris, La Découverte, 2016.
- DU PLESSIS, R.B., *Writing beyond the ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- ECO, Umberto, *Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs = Lector in fabula*, Paris, Le Livre de poche, 1989.
- EDWARDS, Carole, CÉVAËR, Françoise, *La figure du loser dans le film et la littérature d'expression française*, PU de Limoges, 2018.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of criticism: four essays*, 3. print, Princeton, NJ, Princeton Univ. Press, 1973, 383 p., (« Princeton paperbacks »).
- FRYE, Northrop, *Creation and recreation*, Toronto; Buffalo, University of Toronto Press, 1980, 76 p.
- FRYE, Northrop, *The educated imagination*, Bloomington, Indiana University Press, 1964, 159 p., (« A Midland book », MB88).
- GENETTE, Gérard, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, 131 p., (« Poétique »).
- HIRSCH, Marianne, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- *How do I look? queer film and video*, éd. Bad Object-Choices (Organization), Seattle, Bay Press, 1991, 295 p.

- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 1998, (« Quadrige »), 272 p.
- KRISTEVA, Julia et MOI, Toril, *The Kristeva reader*, New York, Columbia University Press, 1986, 327 p.
- KRISTEVA, Julia, *Sèméiotikè: recherches pour une sémanalyse*, 2014
- LAUGIER, Sandra, *Nos vies en séries : philosophie et morale d'une culture populaire*, Paris, Climats, 2019, 382 p.
- MACKENZIE Catriona, STOLJAR, Natalie, *Relational autonomy: feminist perspectives on automony, agency, and the social self*, New York, Oxford University Press, 2000, 314 p.
- MACKENZIE, Catriona, *Vulnerability: new essays in ethics and feminist philosophy*, New York, Oxford University Press, 2014, 318 p., (« Studies in feminist philosophy »).
- MCLENNAN, Matthew R, *Philosophy and vulnerability: Catherine Breillat, Joan Didion, and Audre Lorde.*, S.l., s.n., 2019.
- MEZEI, K., *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1996.
- MILLS, Sara, *Feminist stylistics*, London; New York, Routledge: Taylor & Francis, 2005.
- PAPIN, Bernard, *Troubles personnages*, 2018.
- PELLERIN, Pierre-Antoine, *L'Art de l'échec*, 2020.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Tome 1: L' intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 404 p., (« Points essais », 227).
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Tome 2: La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, 298 p., (« Points essais », 228).
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Tome 3: Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, 533 p., (« Points essais », 229).
- SEPULCHRE, Sarah, *Décoder les séries télévisées*, 2e édition, éds. Sarah Sepulchre et Éric Maigret, Louvain-La-Neuve, De Boeck supérieur, 2017, 282 p., (« Collection Info Com »).
- STAM, Robert *A companion to literature and film*, éds. Robert Stam et Alessandra Raengo, Malden, MA, Blackwell Pub, 2004, 463 p., (« Blackwell companions in cultural studies », 7).
- THORNHAM, Sue, *Women, feminism and media*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, 176 p., (« Media topics »).
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique suivi de, Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

Chapitres d'ouvrages

- BRUGÈRE, Fabienne. « Chapitre premier. Le thème du care la voix des femmes », in Fabienne Brugère éd., L'éthique du « care ». Presses Universitaires de France, 2021, pp. 7-45.
- BRÜTSCH, Matthias, « How to Measure Narrativity? Notes on Some Problems with Comparing Degrees of Narrativity Across Different Media », *in* Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin, Wolf Schmid, (éds.). *Emerging Vectors of Narratology*, Boston, De Gruyter, 2017.
- CALDAS-COULTHARD, C., ""Women Who Pay For Sex. And Enjoy It" Transgression Versus Morality in Women's Magazines", *in* C.R Caldas-Coulthard and M; Coulthard (eds) *Texts and Practices: Readings in Critical Discourse Analysis,* 1996, London: Routledge, pp.250-84.
- CLARK, K., "The Linguistics of Blame: Representations of Women in the *Sun*'s Reporting of Crimes of Sexual Violence", *in* M. Toolan (ed.), *Language, Text and Context,* London: Routledge, 1992, pp.208-24.
- E. PAGE, Ruth, « Feminist narratology? Literary and linguistic perspectives on gender and narrativity », in *Language and Literature: International Journal of Stylistics*, vol. 12 / 1, février 2003, p. 43-56.
- MEINHOF, U.H., ""The Most Important Event in My Life!", A Comparison of Male and Female Written Narratives", in S. Johnson and U.H Meinhof (eds) *Language and Masculinity,* Oxford: Blackwell, 1997, pp.208

Articles scientifiques

- ANDERSON, A.S., 'Gendered Pleasure, Gendered Plot: Defloration as Climax in *Clarissa* and *Memoirs of a Woman of pleasure"*, in *Journal of Narrative Technique,* 28 (2): 108-38, 1995.
- BAETENS, Jan, « Nouvelle narratologie, nouveau récit », in *Questions de communication*, septembre 2017, p. 231-243.
- BARONI, Raphaël, « Intrigue et personnages dans les séries évolutives : quand l'improvisation devient une vertu », in *Télévision,* 2016, p. 31-48.
- BARONI, Raphaël, « L'empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses », in *Questions de communication*, décembre 2016, p. 219-238.

- BARONI, Raphaël, « Le rôle des personnages dans les rouages de l'intrigue », in *Letras de Hoje*, vol. 52 / 2, novembre 2017, p. 156.
- BARONI, Raphaël, « Pour une narratologie transmédiale », in *Poétique*, vol. 182 / 2, 2017, p. 155.
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », in *Communications*, vol. 11 / 1, 1968, p. 84-89.
- BESSENOFF, Gayle R., « Can the Media Affect Us? Social Comparison, Self-Discrepancy, and the Thin Ideal », in *Psychology of Women Quarterly*, vol. 30 / 3, septembre 2006, p. 239-251.
- BOEHRINGER, Sandra et FERRARESE, Estelle, « Féminisme et vulnérabilité : Introduction », in *Cahiers du Genre*, vol. 58 / 1, 2015, p. 5.
- BUTLER, Judith, « « Les femmes » en tant que sujet du féminisme », in *Raisons politiques*, vol. 12 / 4, 2003, p. 85-97.
- CASSAGNES-BROUQUET, Sophie et DUBESSET, Mathilde, « La fabrique des héroïnes », in *Clio*, décembre 2009, p. 7-18.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Pouvoir des séries télévisées », in *Communication*, novembre 2013.
- FLUDERNIK, M., "The Genderization of Narrative", in *Groupe de Recherches Anglo-Américaines de Tours*, 21 : 153-75, 1999.
- FUSTIN, Ludivine, « Cynisme, *parrêsia* et scène littéraire », in *Poétique*, vol. 183 / 1, 2018, p. 23.
- GEORGAKOPOULOU, A., "Women, Men and Conversational Narrative Performance: Aspects of Gender in Greek Storytelling", in *Anthropological Linguistics*, 37(4):460-86, 1995.
- GLEVAREC, Hervé, « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision », in *Questions de communication*, décembre 2010, p. 214-238.
- GUÉTAT-BERNARD, Hélène et LAPEYRE, Nathalie, « Les pratiques contemporaines de l' *empowerment* .: Pour une analyse des interactions entre pratiques et théories, individu·e·s et collectifs », in *Cahiers du Genre*, vol. 63 / 2, 2017, p. 5.
- HAICAULT, Monique, « Autour d'agency. Un nouveau paradigme pour les recherches de Genre », in *Rives méditerranéennes*, février 2012, p. 11-24.
- HUTCHEON, Linda, « Incredulity Toward Metanarrative: NegotiatingPostmodernism and Feminisms », in *Tessera*, septembre 1989.
- LANSER, S., "Towards a Feminist Narratology", in *Style*, 20(3): 341-63, 1986.

- LAUFER, Laurie, « Éclats de mots : pouvoir de la parole et vulnérabilité », in *Cahiers du Genre*, vol. 58 / 1, 2015, p. 163.
- MARTI, Marc, « Guelton Bernard, Images et récits. La fiction à l'épreuve de l'intermédialité », in *Cahiers de Narratologie*, décembre 2018.
- MICHEL, Johann, « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricœurien d'identité narrative aux sciences sociales », in *Revue européenne des sciences sociales*, janvier 2003, p. 125-142.
- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Screen*, vol. 16 / 3, septembre 1975, p. 6-18.
- NADEAU, Chantal, « Are you talking to me? Les enjeux du women's cinema pour un regard féministe », in *Cinémas*, vol. 2 / 2-3, mars 2011, p. 171-191.
- PRINCE, G., "A Commentary: Constants and Variables of Narratology", in *Narrative*, 9(2):230-3, 2001.
- WALLACE, H.M., "Desire and the Female Protagonist: A Critique of Feminist Narrative Theory", in *Style* 34(2): 176-87, 2000.
- WARHOL, R., R., "How Narration Produces Gender: Femininity as Affect and Effect in Alice Walker's *The Color Purple",* in *Narrative*, 9(2):182-7, 2001.
- WILSON-SCOTT, Joanna, « Both absent and omnipresent: the dead mother in *Fleabag* », in *Feminist Media Studies*, vol. 20 / 2, février 2020, p. 273-283.
- WINNETT, Susan, "Coming Unstrung: Women, Men, Narrative and Principle of Pleasure", in *PMLA* 105: 505-18, 1990.
- WOODS, Faye, « Too Close for Comfort: Direct Address and the Affective Pull of the Confessional Comic Woman in Chewing Gum and Fleabag », in *Communication, Culture and Critique*, vol. 12 / 2, juin 2019, p. 194-212.
- YOUNG, Tory, « Futures for feminist and queer narratology », in *Textual Practice*, vol. 32 / 6, juillet 2018, p. 913-921.

Ressources secondaires

Articles de blog

- « Les losers magnifiques du cinéma américain | Le sens des images », 2020, [En ligne : http://lesensdesimages.com/2016/04/24/les-losers-magnifiques-du-cinema-americain/].
- « Loser, quelle définition ? Des chercheurs se penchent sur la question | Le Huffington Post LIFE » [En ligne : https://www.huffingtonpost.fr/2012/12/13/le-loser-objet-de-recherches_n_2294225.html].
- « Woody Allen, Forrest Gump, Bref. : les losers sont partout, où sont les anti-héroïnes ? - le Plus » [En ligne : http://leplus.nouvelobs.com/contribution/214078-les-losers-sont-partout-mais-ou-sont-les-anti-heroines.html].

Documentaires

- BREY, Iris, « Fleabag, l'endeuillée », *Sex and the Series*, épisode 4, OCS, 2017.
- DEBORD, Guy, *In girum imus nocte et consumimur igni*, film 1978.
- LERNER, Richard et MCADAMS, Lewis, « What Happened to Kerouac ? », 1986.

Films & Séries cité·es

- AMIRPOUR, Ana Lily, *The Bad Batch*, États-Unis, 2016.
- AUTANT-LARA, Claude, *La Traversée de Paris*, France, 1956.
- BRUNET, Marc, *Le Cœur a ses raisons*, Zone 3, TVA, Canada, 2005-2007.
- CARAX, Leos, *Holy Motors*, France, 2012.
- CARAX, Leos, *Les Amants du Pont-Neuf*, France, 1991.
- COEN Joel et Ethan, *The Big Lebowski*, États-Unis, 1998.
- DUNHAM, Lena, *Girls*, États-Unis, HBO, 2012-2017.
- ENTWITSLE, Jonathan, *I am not okay with this*, 2020, adaptation de Forsmans, Charles, *Pauvre Sydney* !
- FEIG, Paul, *Ghostbusters*, États-Unis, 2016.
- GERSTER, Jan-Ole, *Oh Boy !*, Allemagne, 2012.
- JENKINS, Patty, *Wonder Woman 1984*, États-Unis, 2020.
- KORINE, Harmony, *Mister Lonely*, États-Unis, Royaume-Uni, France, 2007.
- KORSH, Aaron, *Suits*, États-Unis, 2011-2019.
- LECONTE, Patrice, *Les Bronzés*, France, 1978.
- LYONNE, Natasha, *Poupée russe*, 2019

- OURY, Gérard, *La Grande Vadrouille*, France, 1966.
- OURY, Gérard, *Le Corniaud*, France, 1965.
- RAE, Issa, *Insecure*, 2019
- ROCHER, Dominique, *La nuit a dévoré le monde*, France, 2018.
- VEBER, Francis, *Le Dîner de cons*, France, 1998.
- WHEDON, Joss, *Buffy the vampire slayer*, États-Unis, 1997-2003.
- WILLIMON, Beau, *House of cards*, États-Unis, 2013-2018.

Lectures complémentaires

- DIVRY, Sophie, Quand le diable sortit de la salle de bain: roman improvisé, interruptif et pas sérieux, Lausanne, Les Éditions Noir sur blanc, 2015, 306 p., (« Notabilia », 20).
- MODIANO, Patrick, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, 2008, 159 p., (« Collection Folio », 4834).
- HOUELLEBECQ, Michel, LÉVY, Bernard-Henri, *Ennemis publics*, Paris, Flammarion/Grasset & Fasquelle, 2008.