

CSA – Collection « Etudes et recherches »

*Place et représentation des
femmes dans les fictions
télévisées de la Fédération
Wallonie-Bruxelles*

Emilie Herbert

Décembre 2017

La Collection « Etudes et recherches » regroupe les travaux réalisés par les différents chercheurs que le CSA accueille en son sein. Tant les chercheurs en résidence (premier emploi, docteurs/doctorants, pause-carrière), que les stagiaires et, bien sûr, les membres du CSA sont amenés, à titre personnel, à contribuer à la richesse de la collection.

« Place et représentation des femmes dans les fictions télévisées de la Fédération Wallonie-Bruxelles »

La recherche a été réalisée dans le cadre d'un projet de coopération internationale entre le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA, Belgique) et la Haute Autorité Indépendante de la Communication audiovisuelle (HAICA, Tunisie).

Elle a bénéficié du soutien de Wallonie-Bruxelles International.

Recherche réalisée par :

Emilie Herbert (CSA)

Direction scientifique :

Joëlle Desterbecq, Directrice des Etudes et Recherches (CSA)

Editeur responsable :

Karim Ibourki, Président du CSA

Contact :

CSA

Rue Royale, 89

1000 Bruxelles

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	4
I - PRÉSENCE FÉMININE DEVANT ET DERRIÈRE L'ÉCRAN.....	7
II – QUALIFICATION DIFFERENTIELLE DES PERSONNAGES	11
III – PARENTALITÉ ET COUPLE.....	23
IV – FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE	31
V – CONCLUSION	55
BIBLIOGRAPHIE.....	57
ANNEXES :.....	60

INTRODUCTION

Dans le cadre d'un projet de coopération internationale entre la Tunisie et la Fédération Wallonie-Bruxelles, le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA) a réalisé en partenariat avec la Haute Autorité Indépendante de la Communication Audiovisuelle (HAICA) une recherche relative à la place et à la représentation des femmes dans les médias audiovisuels belges et tunisiens. Dans ce contexte, chaque instance de régulation a mis en œuvre une analyse d'un corpus de fictions télévisuelles à épisodes. Cette analyse de contenu se fonde sur une méthodologie et une question de recherche qui ont été définies en commun. Dans ce rapport nous présentons les résultats de l'analyse des fictions de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Cette analyse repose sur la question de recherche suivante : un rôle social est-il « assigné » aux personnages des fictions en fonction de leur sexe ? Dès lors, existe-t-il des stéréotypes de genre ? Comme le précisent Béatrice Damian-Gaillard et ses collègues : « l'action d'assigner consiste à attribuer à une personne une place, une fonction, un rôle, et plus particulièrement attendre qu'elle le performe en se conformant aux attentes sociales construites autour des identités de genre, selon qu'elle est perçue comme étant un homme ou une femme (...) »¹. L'assignation de genre repose ainsi sur des croyances et représentations qui touchent aux définitions du masculin et du féminin. Il s'agit également, dans cette étude, d'identifier d'éventuelles reconfigurations dans les identités et rapports de genre.

Pourquoi mener une recherche sur la fiction ? Plusieurs raisons motivent ce choix. En effet, les données de consommation des fictions sérielles², le déploiement des politiques publiques de soutien à la production de séries télévisuelles locales (voyez les articles 10 et 12 du contrat de gestion de la RTBF) et la responsabilité sociale des fictions quant aux thématiques que leurs personnages véhiculent dans l'espace public plaident en faveur d'une analyse de leurs contenus.

Dans le cadre de cette étude, nous nous sommes concentrés sur les fictions à épisodes dans lesquelles la RTBF, éditeur de service public, a investi au cours de l'exercice 2015. Nous prenons en considération différents modes de production des fictions : fictions du "Fonds séries"³ (*La Trêve* et *Ennemi Public*), coproductions en partenariat avec la France (*Clem*, *Une Famille Formidable* et *Candice Renoir*), et webcréations RTBF (*Euh*, *Typique* et *Burkland*).

En termes de genre de programme, le corpus se divise également en trois parties. Premièrement, nous avons deux **séries familiales** : nous avons choisi la saison 6 de la série *Clem* (qui comporte 5 épisodes de 90 minutes) et la saison 12 d'*Une Famille Formidable* (qui comporte 4 épisodes de 90 minutes) – soit un total pour les séries familiales de 810 minutes (**13 heures et 30 minutes**) de programme.

¹ DAMIAN-GAILLARD B., MONTANOLA S., OLIVESI O., « Introduction. Assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations et reconfigurations », in Damian-Gaillard B., et al., *L'assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations, reconfigurations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 13.

² « En télévision le genre le plus consommé par les téléspectateurs (en termes de durée) reste la série, y compris auprès des publics plus jeunes. Sur les services à la demande, c'est également devant les séries que les usagers passent le plus de temps, à l'exception des millenials (moins de 35 ans) ». Source Ericsson Lab, « TV and Media 2016 », cité in CSA, Dossier RTBF 2012-2016. Production : les séries locales.

³ Fonds FWB-RTBF pour les séries belges, crée en 2013.

Deuxièmement, nous avons trois **séries policières** qui répondent au même de type de format de diffusion : la saison 4 de *Candice Renoir* et les saisons 1 de *La Trêve* et *Ennemi Public* comportent toutes 10 épisodes de 52 minutes – soit un total pour les séries policières de 1560 minutes (**26 heures**) de programme.

Enfin, les trois **webcréations** qui sont des formats plus courts : la saison 1 de *Euh* comporte 10 épisodes de 6 minutes, la saison 3 de *Typique* 12 épisodes de 7 minutes, et la saison 1 de *Burkland* 10 épisodes de 6 minutes – soit un total pour les webcréations de 204 minutes (**3 heures et 24 minutes**) de programme.

Nous avons donc analysé un corpus total de 2574 minutes, soit **42 heures et 54 minutes**.

S'agissant de la méthodologie d'analyse :

- **L'unité d'encodage est le personnage.** Plus spécifiquement, nous avons encodé les personnages principaux et secondaires récurrents.

- **L'unité de découpage (principale) est l'épisode** : on étudie les caractéristiques de chaque personnage par épisode. L'encodage par épisode permet de prendre en considération les évolutions des personnages au fil de la saison.

- L'analyse repose sur l'examen de la **qualification et de la fonctionnalité différentielles du personnage**⁴. Premièrement, il s'agit de déterminer quels sont les attributs constitutifs de son identité dans le récit : nom/prénom/surnom ; genre ; catégorie d'âge ; état civil ; orientation sexuelle ; maternité-paternité ; catégorie socio-professionnelle ; lieu de vie ; usage du langage ; espaces de référence ; style vestimentaire ; mise en valeur du corps ; normes et valeurs ; caractéristiques comportementales. Deuxièmement, il s'agit d'examiner sa fonctionnalité dans le récit : « La fonctionnalité engage le personnage dans des transformations et l'intègre dans des relations avec d'autres personnage »⁵ : quel est son rôle actanciel, possède-t-il son arc narratif propre ? Troisièmement, nous procédons à une relecture de l'ensemble afin de déterminer quelle est la perception du personnage principal et s'il existe des stéréotypes, contre-stéréotypes ou anti-stéréotypes de genre⁶.

La grille d'encodage figure en annexe.

L'analyse porte donc sur les personnages **principaux et secondaires récurrents**. Ceux-ci représentent pour les huit fictions analysées un total de **82** personnages (**46** personnages masculins et **36** personnages féminins⁷). De manière occasionnelle, nous avons étudié l'ensemble des personnages (principaux, secondaires récurrents et **secondaires ponctuels et sporadiques** – soit un total de **926** personnages) afin d'obtenir des données plus précises lorsque cela était nécessaire.

⁴ HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in Collectif, *Poétique du récit*, 1977, p. 157, cité dans Sepulchre, S., *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

⁵ SEPULCHRE, Sarah, « Policiers/scientifiques, féminins/masculins dans les séries télévisées. Dépolarisation des caractérisations et réflexion sur les outils d'analyse » in DAMIEN-GAILLARD et al. (2014), op. cit., pp. 98-99.

⁶ MACÉ, Éric., « Des « minorités visibles » aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », *Journal des anthropologues*, Hors-série, 2007, p. 6

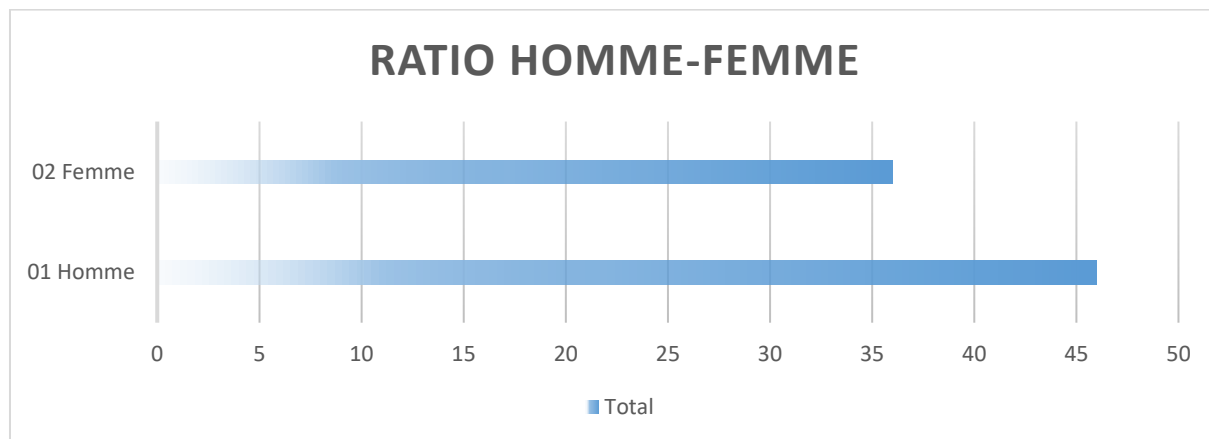
⁷ Nous n'avons recensé aucun personnage qui soit une personne transsexuelle ou transgenre.

Notre rapport de recherche se divise en **quatre grandes parties** : la première porte sur la présence féminine devant et derrière l'écran, qui nous permettra de déterminer quelle est la place occupée par les femmes en tant que protagoniste *et* en tant que créatrice de fiction ; la deuxième partie se concentrera sur l'analyse des qualifications différentielles des personnages (âge, orientation sexuelle, catégorie socio-professionnelle et autres marqueurs d'identité) ; nous verrons ensuite quelles sont les représentations de la parentalité et du couple dans ces huit fictions ; et enfin, nous aborderons la problématique plus large de l'assignation de genre au travers de l'étude des stéréotypes et contre-stéréotypes rencontrés dans ce corpus. Nous verrons en outre dans cette dernière partie quelles sont les normes et valeurs générales des personnages en fonction de leur genre, de quelle manière leur corps va être, ou non, mis en valeur, et dans quelle mesure certaines représentations de la féminité et de la masculinité rencontrées dans ces huit fictions demeurent problématiques.

I – PRÉSENCE FÉMININE DEVANT ET DERRIÈRE L'ÉCRAN

→ POSITION DES PERSONNAGES AU SEIN DU RÉCIT

Parmi les **8** séries et webséries analysées, **4** accordent le premier rôle exclusivement à des femmes ; **3** à des hommes et **1** à parité. Les personnages féminins forment ainsi **60%** du nombre total de personnages principaux. Mais sur un total de 82 personnages principaux et secondaires récurrents, 36 sont des femmes (**43,90 %**) et 46 sont des hommes (**56,10%**). Et lorsque l'on se concentre uniquement sur les personnages secondaires récurrents, le pourcentage de femmes dans cette position est de **41,67%**.



(Ratio Hommes-Femmes en effectifs - 36 femmes et 46 hommes)

Au 1^{er} janvier 2016, la proportion de femmes dans la société belge était de **50,86%**⁸ : les femmes restent donc sous-représentées dans les fictions sélectionnées. Mais les chiffres relevés dans cette étude se révèlent cependant plus encourageants que ceux du dernier Baromètre de la Diversité et de l'Égalité, qui notait en 2013 un pourcentage de **37,02%** seulement de personnages féminins au sein des fictions⁹.

4 fictions sur 8 respectent une parité, ou quasi-parité, entre le nombre de personnages féminins et masculins¹⁰. En revanche si les personnages féminins sont en **surreprésentation** dans la série policière *Candice Renoir* (**60%** de personnages féminins – soit 6 personnages féminins sur un total de 10 personnages principaux et secondaires récurrents recensés), les femmes sont largement **sous-représentées** dans les séries *Ennemi Public* (**20%** - soit 2 personnages féminins sur un total de 10

⁸ 5.730.378 sur un total de 11.267.910.

Source : <http://statbel.fgov.be/fr/statistiques/chiffres/population/structure/agesexe/popbel/> (Consulté le 01/03/2017).

⁹ *Résultats du 3^{ème} Baromètre de la diversité et de l'égalité dans les médias audiovisuels de la Fédération Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles, Conseil Supérieur de l'Audiodivisuel Belge, 2013. P.16.

¹⁰ Il s'agit des séries *Burkland* (**50%** de personnages féminins); *La Trêve* (**46,16%** de personnages féminins) ; *Une Famille Formidable* (**46,67%** de personnages féminins); et *Clem* (**52,63%** de personnages féminins).

I - PRÉSENCE FÉMININE DEVANT ET DERRIÈRE L'ÉCRAN

personnages recensés), *Euh* (**25%** - soit 1 personnage féminin sur un total de 4 personnages recensés) et *Typique* (**28,57%** - soit 2 personnages féminins sur un total de 7 personnages recensés).

Seules **2** des 8 fictions analysées font apparaître un personnage ou un élément féminin dans leur titre (*Clem* et *Candice Renoir*). Aucune série ne fait apparaître clairement un personnage ou un élément masculin dans son titre, mais certaines y font référence de manière indirecte (le personnage de Guy Béranger est l' « ennemi public » dans la série du même nom ; *Typique* se réfère au personnage de Max, un étudiant "typique" ; et *Euh* à l'expression constamment employée par le héros de la websérie). De manière générale, les titres de ces huit séries font donc principalement référence à un univers ou une ambiance plutôt qu'à un personnage en particulier.

→ ROLE « ACTANCIEL »

Dans les huit fictions étudiées, lorsque nous analysons le rôle actanciel de chaque personnage, nous observons que les personnages masculins sont plus souvent placés dans un rôle d'adjuvant (**30,43%** contre **25%** des personnages féminins) que d'opposant (**4,35%** contre **5,56%** de personnages féminins) – rappelons que l'adjuvant aide le sujet de l'action à atteindre son but tandis que l'opposant y fait au contraire obstacle. Les personnages féminins sont plus souvent présentés comme les **sujets** de l'action (**16,67%** des personnages féminins contre **8,70%** des personnages masculins) : cela peut être expliqué par le nombre supérieur de femmes présentées comme personnage principal dans les différentes fictions.

Sans surprise, les personnages principaux sont généralement montrés comme des valeurs d'exemple (parents responsables, professionnels compétents, amis fidèles...). Mais ce sont tout particulièrement les femmes qui sont montrées comme tel : lorsque nous regardons de quelle manière sont perçus les personnages principaux féminins dans chaque épisode, nous pouvons constater que les femmes apparaissent à **90,91%** comme des valeurs d'exemple, alors que seuls **20%** des personnages principaux masculins sont représentés de cette manière.

Genre	Aucune valorisation, victimisation, récrimination...	Victime	"Survivant"	Auteur d'actes répréhensibles	Valeur d'exemple	Total général
Hommes	50%	20%	2,50%	7,50%	20%	100%
Femmes	0%	6,82%	2,27%	0%	90,91%	100%

Perception du personnage principal par épisode – en pourcentages

Si nous prenons en compte non plus l'épisode comme unité de référence mais la saison entière – nous demandant ainsi quelle perception les téléspectateurs garderont-ils du personnage *au final* ? – les perceptions masculines peuvent différer légèrement. Cela peut s'expliquer par le fait que certains héros masculins ne véhiculent pas nécessairement de valeur distincte au sein d'un épisode, mais apparaissent néanmoins globalement comme valeurs d'exemple ou victimes : par exemple, Jacques, le héros d'*Une Famille Formidable*, ne fait rien de particulièrement valeureux dans les épisodes de la série mais apparaît tout de même globalement comme une valeur d'exemple (père responsable, professionnel accompli,

I - PRÉSENCE FÉMININE DEVANT ET DERRIÈRE L'ÉCRAN

époux aimant, homme ambitieux etc.). Les femmes restent cependant toujours perçues majoritairement comme des valeurs d'exemple.

Dans certains cas (les personnages de Chloé Muller dans *Ennemi Public* et Yoann Peeters dans *La Trêve*), l'évolution psychologique du héros ou de l'héroïne au cours du récit va venir brouiller la perception qui en est initialement faite – ces personnages vont déstabiliser le spectateur en se rendant coupable d'actes répréhensibles ou en montrant une instabilité psychologique qui les déçoit de leur position de valeur d'exemple. Cette technique scénaristique permet d'éviter le caractère unidimensionnel et monolithique du personnage du "gentil", et de créer une impression de suspense pour le spectateur. Le personnage de Benoît dans *Euh* sera quant à lui principalement perçu comme une victime (dans le sens où sa maladresse et son indécision inspirent la pitié), tandis que le personnage de Candice Renoir dans la série du même nom oscille entre victimisation et valorisation.

De manière générale, nous observons donc une tendance globale à présenter les personnages principaux féminins comme des valeurs d'exemple, tandis que les personnages principaux masculins peuvent apparaître sous différents atours, notamment en tant que victimes. Nous verrons plus loin dans cette étude que cette balance n'est pas nécessairement respectée parmi les personnages **secondaires** avec, notamment une forte représentation d'une part de la criminalité féminine, et d'autre part de victimes féminines de violence conjugale.

→ POSITION AU GÉNÉRIQUE

Nous observons un partage des tâches derrière l'écran qui reste très genré, les femmes occupant majoritairement les postes dits « **HMC** » (Habillage/Maquillage/Coiffure), de **décoratrices/accessoiristes, scriptes ou encore assistantes de production**. Les hommes vont plus souvent être retrouvés dans des postes de réalisateurs, producteurs, monteurs, scénaristes, chef opérateurs ou encore ingénieurs du son. Cette division des tâches correspond à un schéma ancien et persistant au sein de l'industrie cinématographique et audiovisuelle, dans lequel « aux hommes revenaient la création et la maîtrise de la technique, tandis que les femmes étaient cantonnées aux travaux de "petites mains", costumes, maquillage ou script »¹¹. En ce qui concerne la position des femmes au générique, les huit fictions de notre corpus sont représentatives de ce qui se passe au sein de l'industrie cinématographique belge : parmi les professionnels du cinéma belge recensés dans la base de données du SGAM (Service Général de l'Audiovisuel et des Médias), **67%** des scénaristes, **70%** des chefs monteurs, **81%** des chefs opérateurs et **69%** des réalisateurs sont des hommes¹². Pourtant, en Belgique francophone, les diplômés en **réalisation cinématographique** se répartissent de manière équilibrée entre filles et garçons. Mais si **62%** des diplômés de la filière montage/scripte sont des femmes, **70%** des diplômés de la filière technique de l'image sont des hommes¹³. Il y a donc bien une division sexuée du travail, perçue comme *naturelle* (les femmes sont exclues de « métiers techniques ou créatifs en raison, par exemple, d'un matériel trop lourd et difficile à manier pour elles »¹⁴), entre des métiers vus comme "masculins" et d'autres vus comme "féminins".

¹¹ ROLLET, Brigitte, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, Vol.10, 1999, p.1-12.

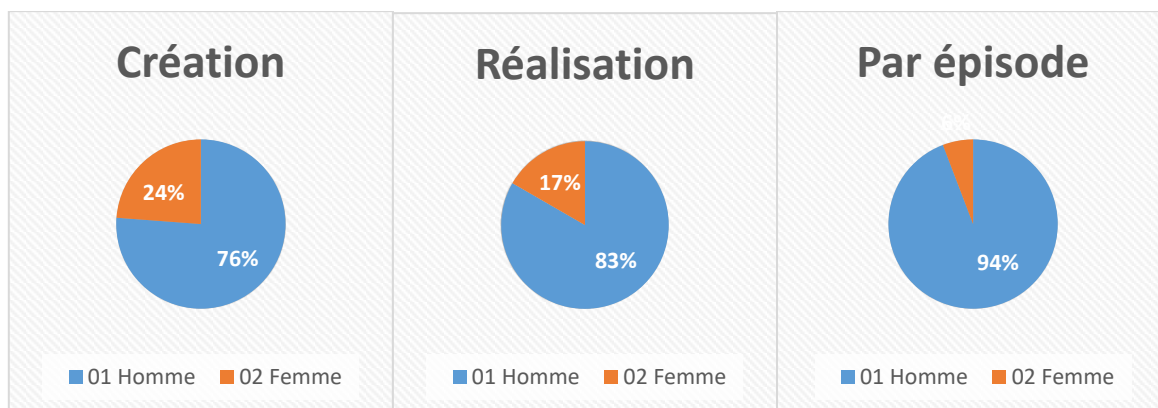
¹² BRAU, Jacqueline ; PAULY, Florence ; WUIAME, Nathalie, *Derrière l'écran : où sont les femmes ? Les femmes dans l'industrie cinématographique en FWB 2010-2015*, Bruxelles, Engender et Elles Tournent, 2016. P.10-11-12.

¹³ *Ibid* P.7.

¹⁴ GAUDY, Camille, « " Être une femme " sur un plateau de tournage », *Ethnologie française*, Vol.38, 2008, p. 107-117.

I - PRÉSENCE FÉMININE DEVANT ET DERRIÈRE L'ÉCRAN

Sur le nombre total de créateurs-trices des séries et webséries de notre corpus, nous recensons seulement **23,81%** de créatrices (5 sur 21), tandis que sur le nombre total de réalisateurs-trices, nous recensons **16,67%** de réalisatrices (2 sur 12) – **94,20%** des épisodes étudiés (65 sur 69) ayant été réalisés par un homme.



Si les deux séries familiales (*Clem* et *Une Famille Formidable*) ont été créées à parité entre hommes et femmes, il est à noter que la série *Candice Renoir* a été créée par une équipe majoritairement féminine, tandis que les 5 séries et webséries restantes (*Ennemi Public*, *Burkland*, *Typique*, *La Trêve*, et *Euh*) ont été créées par des équipes majoritairement masculines. Nous avons précédemment relevé que la présence de femmes au sein du processus de création d'une série s'accompagnait généralement d'un nombre plus important de femmes *devant* l'écran (c'est le cas pour les séries *Clem* et *Candice Renoir*). Les séries *Clem*, *Candice Renoir* et *Une Famille Formidable* – trois séries créées, donc, en partie par des femmes – ont également une présence plus importante de femmes *derrière* l'écran, dans des postes clés de réalisatrice, scénariste ou monteuse. La présence de femmes dans un poste créatif n'est peut-être pas la garantie de représentations féminines *qualitatives*, mais il semblerait qu'elle encourage néanmoins une certaine sensibilité à une représentation *quantitative* des femmes devant et derrière l'écran.

II – QUALIFICATION DIFFERENTIELLE DES PERSONNAGES

→ ÂGE DES PERSONNAGES

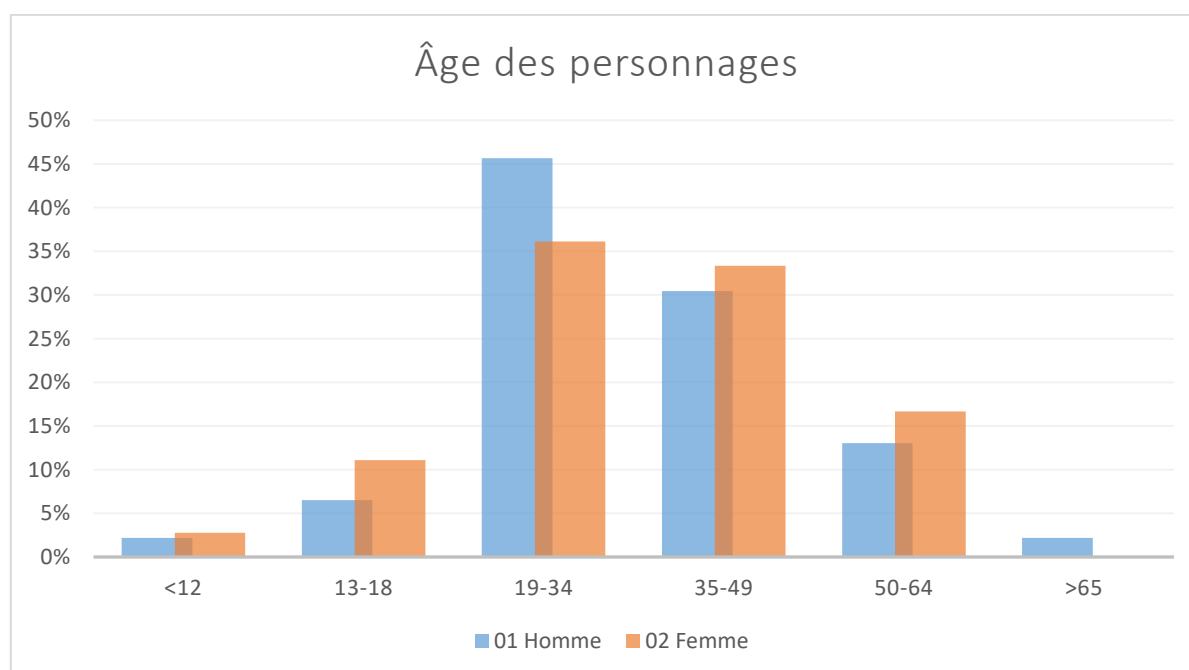
Pour réaliser ce comparatif des âges selon le genre, nous avons mesuré l'âge *perçu* (ou âge *subjectif*, celui qu'on vous "donne") des personnages en le couplant lorsque cela était nécessaire avec l'âge *réel* des comédien-ne-s, afin d'obtenir une donnée la plus pertinente et précise possible.

36,11% des personnages féminins se trouvent dans la tranche d'âge 19-34 ans – contre **45,65%** des personnages masculins – tandis que **33,33%** des personnages féminins se trouvent dans la tranche d'âge 35-49 ans - contre **30,44%** des personnages masculins. **66,67%** des personnages féminins **principaux** ont entre 35 et 64 ans (nous les retrouvons dans les séries *Clem*, *Candice Renoir*, *Burkland* et *Une Famille Formidable*).

En revanche il y a une nette sous-représentation des tranches d'âge 13-18 ans (**6,52%** de personnages masculins et **11,11%** des personnages féminins) et 50-64 ans (**13,04%** des personnages masculins et **16,67%** des personnages féminins). Un seul personnage masculin secondaire récurrent a plus de 65 ans.

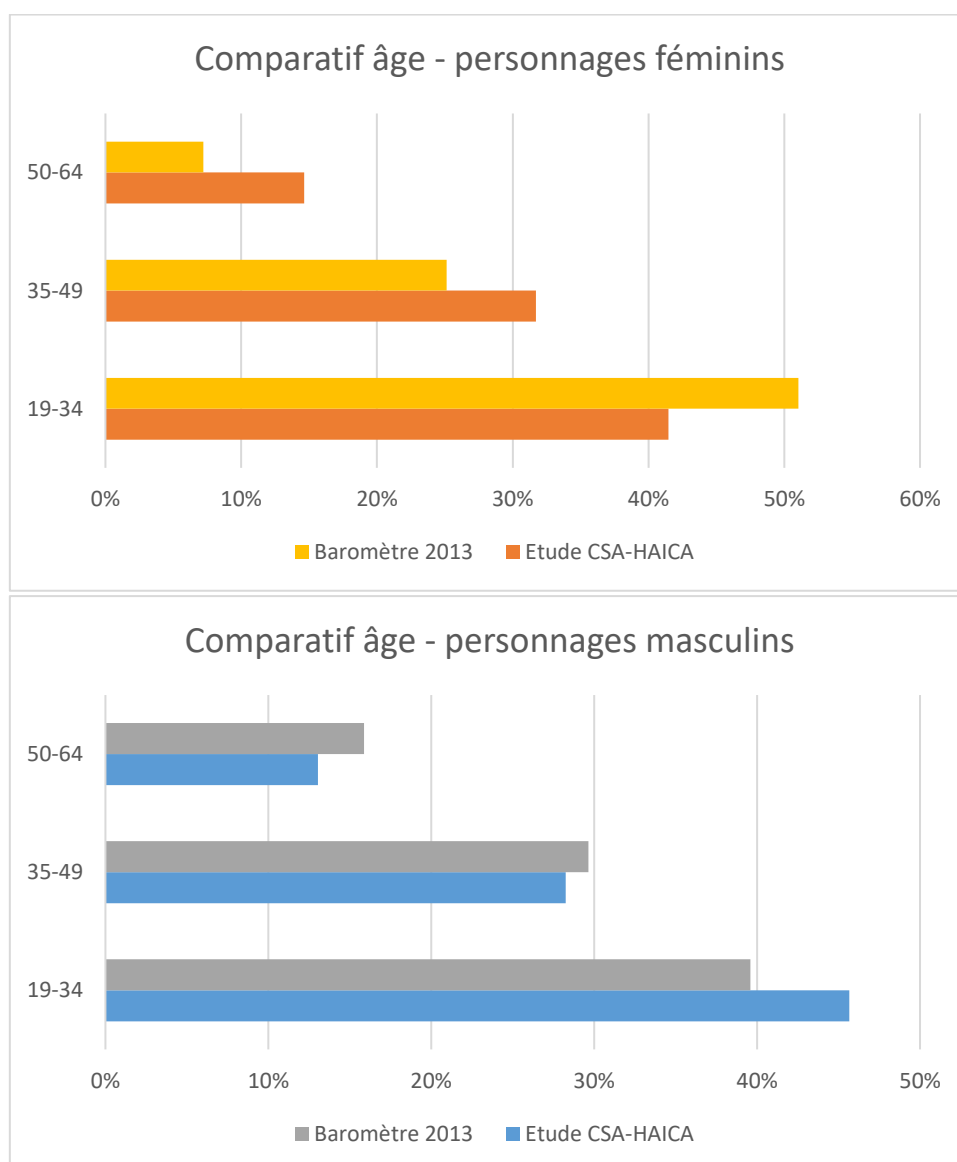
Sexe	<12	13-18	19-34	35-49	50-64	>65	Total
Hommes	2,17%	6,52%	45,65%	30,44%	13,04%	2,17%	100%
	1	3	21	14	6	1	46
Femmes	2,78%	11,11%	36,11%	33,33%	16,67%	0,00%	100%
	1	4	13	12	6	0	36
Total	2,44%	8,54%	41,46%	31,71%	14,63%	1,22%	100%
	2	7	34	26	12	1	82

Age des personnages selon le genre – en effectifs et pourcentages



II – QUALIFICATION DIFFERENTIELLE DES PERSONNAGES

Ces résultats montrent que, dans les huit fictions étudiées, les représentations de la féminité à l'écran ne s'associent pas nécessairement à un impératif de jeunesse. La moitié des personnages féminins principaux et secondaires récurrents a ainsi **plus de 35 ans**. Si nous comparons ces résultats avec ceux du 3ème Baromètre de la Diversité et de l'Égalité réalisé en 2013 par le CSA¹⁵, nous observons que pour tous les genres de programmes confondus, le Baromètre comptabilisait une majorité d'intervenantes âgées entre 19 et 34 ans (**51,05%** contre **41,46%** dans notre étude), **25,14%** d'intervenantes âgées entre 35 et 49 ans (contre **31,70%** dans notre étude), et seulement **7,21%** d'intervenantes âgées entre 50 et 64 ans (contre **16,67%** dans notre étude). En comparaison avec ce que nos écrans de télévision nous présentent de manière globale, nous observons que la tendance au "jeunisme" est donc moins un impératif dans les représentations féminines offertes par les huit fictions de notre corpus.



¹⁵ Résultats du 3ème Baromètre de la diversité et de l'égalité dans les médias audiovisuels de la Fédération Wallonie-Bruxelles, op.cit. P.49.

II – QUALIFICATION DIFFERENTIELLE DES PERSONNAGES

En ce qui concerne les personnages masculins, le Baromètre de la Diversité et de l'Égalité comptabilisait également une majorité d'intervenants âgés entre 19 et 34 ans (**39,59%** contre **45,65%** dans notre étude), **29,65%** d'intervenants âgés entre 35 et 49 ans (contre **28,26%** dans notre étude), et **15,87%** d'intervenants âgés entre 50 et 64 ans (contre **13,04%** dans notre étude)¹⁶. On observe donc ici une tendance inverse : les huit fictions analysées dans le cadre de notre étude ont tendance à offrir des représentations masculines plus jeunes - mais des représentations féminines plus "âgées" - que ce qu'on retrouve globalement sur nos écrans de télévision.

Cette inversion des tendances peut s'expliquer de différentes manières :

D'une part, les séries familiales (*Clem* et *Une Famille Formidable*) s'adressent à un public intergénérationnel, avec lequel elles cherchent à créer un processus d'identification en multipliant le nombre de protagonistes de toute catégorie d'âge. Ainsi, tous les membres d'une famille doivent pouvoir se retrouver dans ces fictions qui mettent en scène plusieurs générations. Un nombre important de personnages féminins âgés de 35 ans et plus trouve donc naturellement sa place au sein de ce genre de programmes.

L'héroïne de *Candice Renoir*, quant à elle, se veut selon Solen Roy-Pagenault – l'une des créatrices de la série – être l'incarnation de « ce que les femmes accomplissent dans le monde du travail, lorsqu'elles reviennent comme c'est le cas de Candice après des années d'absence où elles se sont occupées de leurs enfants »¹⁷. Ce choix de montrer une mère de quatre enfants en reprise d'activité après une longue pause dans sa carrière justifie donc que l'héroïne se trouve dans une tranche d'âge supérieure. La série met en outre également en scène deux autres personnages féminins de plus de 35 ans (l'inspectrice Sylvie Leclerc et la responsable de la police scientifique Aline Jégo), deux femmes dont les postes à responsabilité, accessibles généralement après un certain nombre d'années d'expérience, justifient l'âge plus "avancé" des personnages.

Ce cas de figure se retrouve dans la série *La Trêve* dans laquelle deux personnages féminins (Brigitte Fischer et le Docteur Orban) occupent également des postes à responsabilité (respectivement bourgmestre et psychiatre). Il est donc *a priori* compréhensible que ces deux personnages se trouvent dans une tranche d'âge supérieure à celle des 19-34 ans. Le personnage d'Inès, quant à lui, est présenté comme l'amour de jeunesse du héros – qui se trouve lui dans la tranche d'âge 35-49 ans – il semble donc naturel que cette femme ait sensiblement le même âge que lui.

D'autre part, le nombre important de personnages masculins appartenant à la tranche d'âge 19-34 ans peut s'expliquer par la surreprésentation (relevée précédemment) de personnages masculins dans des webséries telles que *Euh* et *Typique*. La websérie étant un genre destiné principalement à un public jeune et à l'aise avec les nouvelles technologies¹⁸, on y retrouve généralement des personnages d'une tranche d'âge (19-34 ans) auquel le public pourra aisément s'identifier. À elles seules, les webséries *Euh* et *Typique* rajeunissent donc en partie la moyenne d'âge masculine des huit fictions sélectionnées pour cette étude.

¹⁶ *Ibid.* P.49.

¹⁷ LIGNON, Fanny, « Construction du Masculin et du Féminin dans les productions des industries culturelles contemporaines : le cas Elodie Bradford », *Genre en Séries: Cinéma, Télévision, Médias*, Vol.1, 2015, p. 31-48.

¹⁸ www.rtf.be, 2017 - En ligne : https://www.rtf.be/webcreation/actualites/detail_eric-pellegrin-c-est-dans-le-web-que-se-loge-la-creation-la-plus-interessante-aujourd-hui?id=9538755
[Consulté le 2 mars 2017].

II – QUALIFICATION DIFFERENTIELLE DES PERSONNAGES

L'âge, traditionnellement considéré comme une « qualité périssable »¹⁹ pour les femmes, « tandis que pour les hommes il consiste plus en des étapes et changements d'état dont la sanction est moins sévère ou plus tardive »²⁰, serait donc abordé différemment selon le genre de programme regardé et le public visé. Un aperçu **global** de nos huit fictions à travers le prisme de l'âge nous montre cependant que les femmes dans la quarantaine (et plus) sont fortement représentées, tandis que les hommes ne semblent pas protégés d'une certaine tendance au "jeunisme", favorisant les représentations d'une masculinité plus juvénile à l'écran.

→ ORIENTATION SEXUELLE

L'écrasante majorité des personnages féminins principaux et secondaires récurrents des huit fictions étudiées est hétérosexuelle (**91,67%** contre **69,57%** des personnages masculins). Pour **19,57%** des personnages masculins, l'orientation sexuelle n'est pas clairement indiquée ou suggérée, mais seuls **5,56%** des personnages féminins se trouvent dans ce cas de figure. Leur représentation au sein d'une relation amoureuse, plus constante que pour les personnages masculins, permet certainement de déterminer de manière plus claire leur orientation sexuelle.

Sexe	Hétérosexualité	Homosexualité	Bisexualité	Ne sait pas	Total
Hommes	69,57% 32	4,35% 2	6,52% 3	19,57% 9	100% 46
Femmes	91,67% 33	0% 0	2,78% 1	5,56% 2	100% 36

Orientation sexuelle des personnages selon le genre – en pourcentages et effectifs

L'homosexualité et la bisexualité semblent (légèrement) plus représentées chez les personnages masculins que féminins : aucun personnage féminin n'est clairement identifié comme homosexuel. Cette absence générale de personnages homosexuels trahit une attente hétéronormative véhiculée par les séries télévisées – qui « constituent et reproduisent l'hétérosexualité comme "normale", souhaitable, voire naturelle »²¹.

Vu leur absence totale, il est impossible d'analyser les représentations des identités lesbiennes. Mais la série *Une Famille Formidable* met en scène un couple d'hommes homosexuels²² – dont l'un des deux membres est par ailleurs le père biologique d'un petit garçon. Si cette représentation de l'homosexualité est présentée comme non-problématique (elle n'est pas un écueil au bon déroulement de l'intrigue) et non-stéréotypée, elle existe dans un cadre (le couple parental) qui répond au constat de la chercheuse Brigitte Rollet : « il semblerait que ce soit l'adéquation des gays et lesbiennes avec le modèle dominant de la félicité hétérosexuelle à la télévision (conjugalité et parentalité) qui soit une garantie de bonheur

¹⁹ ARBOGAST, Mathieu, « De si jeunes femmes... Analyse longitudinale des écarts d'âges et des inégalités de genre dans les séries policières », *Genre en Séries: Cinéma, Télévision, Médias*, Vol.1, 2015, p. 77-99.

²⁰ *Ibid.*

²¹ FIDOLINI, Vulca, *Les constructions de l'hétéronormativité. Sexualité, masculinités et transition vers l'âge adulte chez de jeunes Marocains en France et en Italie*, Thèse de Doctorat en Sociologie (Université de Strasbourg), 2015. P.15.

²² Un couple lesbien apparaît également au cours de la saison étudiée, mais de manière trop sporadique pour avoir été comptabilisé parmi les personnages secondaires récurrents. Il est à noter cependant que durant leur temps de présence à l'écran, ces deux jeunes femmes sont présentées de manière positive.

II – QUALIFICATION DIFFERENTIELLE DES PERSONNAGES

»²³. La thématique de la série étant la vie de famille, cette représentation est cependant en adéquation avec le reste de la narration.

La bisexualité en revanche est montrée soit comme une expérience d'adolescents qui "se cherchent" (les personnages de Camille dans *La Trêve*, de Lucas et Dimitri dans *Clem*), soit comme une forme de déviance sexuelle (le personnage de Markus dans *La Trêve*, qui, bien qu'officiellement en couple avec une femme, monnaie des rapports sexuels avec de jeunes joueurs de son club de football).

Nous pouvons voir que de manière générale, c'est donc bien l'hétérosexualité qui est montrée comme une norme, à la fois invisible et indiscutée, particulièrement pour les personnages féminins.

→ CATEGORIE SOCIO-PROFESSIONNELLE

S'agissant de la présence de femmes actives, on relève que dans les 8 fictions étudiées, **61,11%** des personnages féminins sont des actives. Elles sont présentes majoritairement dans 4 types de secteur d'activité : police/armée (**16,67%**), professions intellectuelles et scientifiques – principalement médecine et journalisme – (**11,11%**), personnel des services (**11,11%**), et agricultrices et ouvrières qualifiées de l'agriculture et de la pêche (**8,33%**). **16,67%** des personnages féminins sont élèves ou étudiantes, tandis que pour **13,89%** d'entre elles, la catégorie socio-professionnelle n'est pas renseignée (soit on ignore si elles ont une activité professionnelle, soit on sait que le personnage travaille mais on ignore dans quel secteur d'activité). **5,56%** des personnages féminins sont femmes au foyer, et il y a presque autant de chef(fe)s d'entreprise chez les personnages masculins que féminins (**6,52%** contre **5,56%** respectivement). Les catégories socio-professionnelles supérieures (professions intellectuelles et scientifiques, dirigeants et cadres supérieurs – comprenant les dirigeants et cadres supérieurs de l'administration publique, d'entreprises et les membres de l'exécutif et des corps législatifs) sont plus fortement représentées chez les personnages féminins (**22,22%**) que masculins (**15,22%**).

Professions	Personnages fémi-	
	Personnages masculins	nins
Forces armées - de police	17,39% 8	16,67% 6
Elève et étudiant	15,22% 7	16,67% 6
Non identifiable	13,04% 6	13,89% 5
Artisans et ouvriers de type artisanal	10,87% 5	0% 0
Dirigeants et cadres supérieurs d'entreprise	6,52% 3	5,56% 2
Autre (clergé)	6,52% 3	0% 0
Professions artistiques	4,35% 2	0% 0
Professions intellectuelles/scientifiques	4,35%	11,11%

²³ ROLLET, Brigitte, *Télévision et Homosexualité. 10 ans de fictions française 1995-2005*, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.

II – QUALIFICATION DIFFERENTIELLE DES PERSONNAGES

	2	4
	4,35%	0%
Sportifs professionnels	2	0
	4,35%	0%
Chômeurs - inactifs	2	0
	2,17%	2,78%
Employés de type administratif	1	1
	2,17%	2,78%
Membres de l'exécutif et des corps législatifs	1	1
	2,17%	0%
Métier au sein d'un circuit "informel", non légal	1	0
	2,17%	2,78%
Dirigeants et cadres supérieurs de l'administration publique	1	1
	2,17%	8,33%
Agriculteurs et ouvriers qualifiés de l'agriculture et de la pêche	1	3
	2,17%	0%
Ouvriers et employés non qualifiés	1	0
	0%	11,11%
Personnel des services et vendeurs de magasin et de marché	0	4
	0%	5,56%
Hommes/femmes au foyer	0	2
	0%	2,78%
Retraités	0	1
	100%	100%
Total	46	36

Catégorie socio-professionnelle des personnages selon le genre – en pourcentages et effectifs

Il est à noter qu'en dehors des femmes policières, on voit peu les personnages féminins travailler, **même** lorsqu'elles se trouvent sur leur lieu de travail. Celui-ci peut en revanche servir de lieu de résolution de conflits privés ou de lieu de socialisation (c'est le cas dans les séries *Clem* et *Une Famille Formidable*).

En ce qui concerne les personnages masculins, **67,39%** d'entre eux sont des actifs. Les secteurs d'activités les plus représentés sont : police/armée (**17,39%**), artisans et ouvriers de type artisanal (**10,87%**), et dirigeants et cadres supérieurs d'entreprise (**6,52%**). **15,22%** des personnages masculins sont élèves ou étudiants, tandis que pour **13,04%** d'entre eux, la catégorie socio-professionnelle n'est pas renseignée. Cas particulier qui peut être expliqué par la trame narrative de la série *Ennemi Public* qui se déroule en partie dans une abbaye, **6,52%** des personnages masculins font partie du clergé.

Il est intéressant de noter que chez les personnages secondaires qui apparaissent de manière **sporadique** dans l'intrigue, nous observons que certains métiers de "prestige" (professions médicales, juridiques, de direction...) sont majoritairement investis par des personnages masculins : il sera ainsi plus courant de voir apparaître en cours de récit un médecin, un juge, un commissaire de police, un rédacteur en chef, ou encore un pompier, qui certes n'occupent pas nécessairement une position importante dans l'intrigue mais qui naturalisent l'idée que ces professions sont majoritairement réservées aux hommes. Si ces types de métiers se sont certainement féminisés aux cours des dernières décennies (on le voit avec les personnages de policières, bourgmestre, psychiatre etc. rencontrés dans notre corpus), « si l'on se place d'un point de vue statistique, les hommes [restent] encore nombreux à investir les lieux qui

II – QUALIFICATION DIFFERENTIELLE DES PERSONNAGES

garantissent les meilleurs profits »²⁴. De plus, lorsqu'on observe l'ensemble des personnages (principaux, secondaires récurrents et secondaires ponctuels et sporadiques), nous nous retrouvons parfois faces à certaines divisions fortement genrées du travail : aux hommes les emplois d'ouvriers (plombiers, soudeur, chauffeur-livreur...), aux femmes ceux de service (femme de ménage, coiffeuse, serveuses, infirmières...).

Les chômeurs-ses restent très peu représenté-e-s dans ces fictions : seuls deux personnages masculins (soit **4,35%**) sont présentés comme inactifs : le héros de *Euh* est sans emploi, et le personnage de Guy Béranger dans *Ennemi Public* se trouve dans un processus de réinsertion sociale suite à une longue peine de prison. La seule autre évocation du chômage se trouve dans la série *Clem*, dans laquelle le personnage de Jérôme se retrouve (brièvement) sans emploi suite à une démission. Cette période de chômage est montrée de manière positive : le héros profite du temps qui lui est imparti pour s'occuper davantage de sa famille et concrétiser un projet professionnel en auto-entreprenariat. L'"inactivité" chez les personnages féminins reste en revanche marginalisée : le profil de la femme qui jongle entre vie familiale, couple et carrière professionnelle reste fort prégnant. Même les deux femmes au foyer recensées parmi les personnages féminins (les personnages de Clémentine et de Marie-France dans la série *Clem*) passent par des périodes temporaires de travail, le statut de femme au foyer étant perçue négativement par ces mêmes protagonistes (« Je suis pas faite pour rester coincée entre quatre murs »²⁵) ou leur entourage (« Je pense que pour toi, pour moi, pour Victoire, ça te ferait le plus grand bien de... vivre autre chose »²⁶).

→ LIEU DE VIE ET ESPACES DE RÉFÉRENCE DES PERSONNAGES

30,56% des personnages féminins vivent dans un habitat fermé (urbain), **27,78%** vivent dans un habitat semi-ouvert et **11,11%** vivent dans un habitat ouvert (rural). Pour **30,56%** des personnages féminins, le lieu de vie n'est tout simplement pas renseigné. Les résultats comparatifs entre personnages masculins et féminins montrent que les lieux de vie sont relativement similaires selon les genres, si ce n'est pour l'habitat semi-ouvert qui semble être davantage associé aux personnages féminins. Ce type de logement (maison avec jardin, mais dans un cadre semi-urbain) est typiquement associé à la cellule familiale. Comme nous observons que les mères de famille forment une proportion assez importante du nombre de personnages, cela peut expliquer leur représentation plus forte au sein de ce type d'habitat.

Sexe	Habitat fermé (urbain)	Habitat semi-ouvert	Habitat ouvert (rural)	Non-identifiable, ne sait pas	Total
Hommes	32,61% 15	17,39% 8	15,22% 7	34,78% 16	100% 46
Femmes	30,56% 11	27,78% 10	11,11% 4	30,56% 11	100% 36

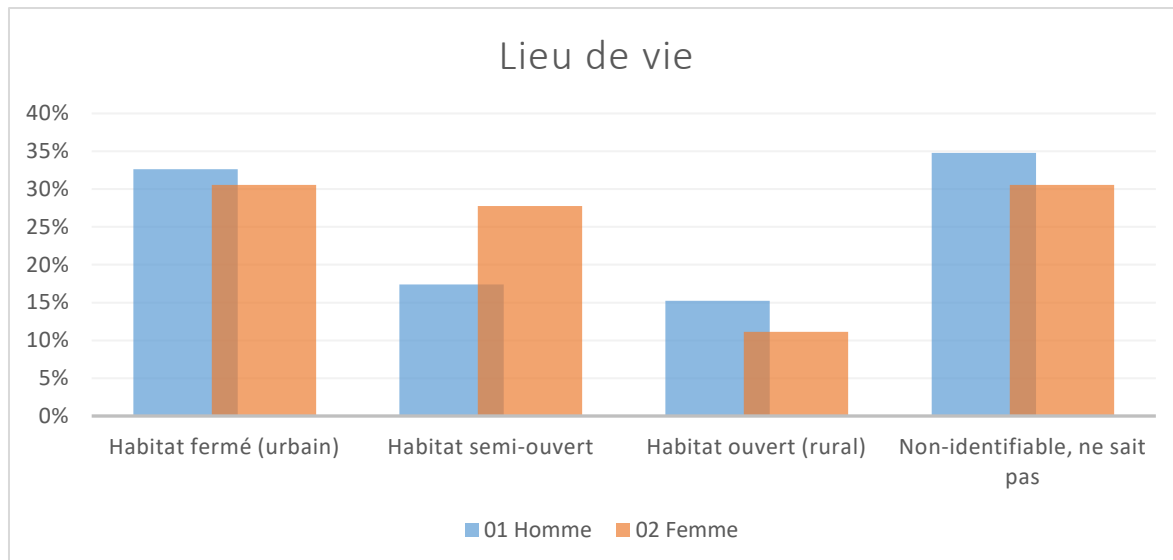
Lieu de vie des personnages selon le genre – en pourcentages et effectifs

²⁴ CACOUAULT-BITAUD, Marlaine, « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés*, Vol.1, N°5, 2001, p. 91-115.

²⁵ Clémentine dans *Clem*, S06XE02.

²⁶ Michel à son épouse Marie-France dans *Clem*, SE06XE04.

II – QUALIFICATION DIFFERENTIELLE DES PERSONNAGES



Les espaces de référence dans lesquels les personnages masculins et féminins évoluent sont globalement assez similaires. D'une part, de nombreuses héroïnes évoluent majoritairement dans leur espace professionnel (c'est le cas dans les séries policières *Candice Renoir* et *Ennemi Public*, et dans la websérie d'investigation *Burkland*) ; d'autre part, de nombreux héros masculins évoluent quant à eux en grande partie dans l'espace privé (c'est le cas dans les séries familiales *Clem* et *Une famille formidable*, et dans la websérie *Typique*, qui met en scène la vie en colocation).

Si nous notons une légère tendance dans la série *La Trêve* à voir plus de personnages masculins dans la sphère professionnelle, il y a de manière générale un partage de l'espace relativement équilibré entre les genres, provoqué par la professionnalisation des personnages féminins et par l'implication des personnages masculins dans leur rôle parental.

→ AUTRES MARQUEURS D'IDENTITÉ

Par autres marqueurs d'identité, nous entendons tout ce qui est à même de compléter l'identité du personnage hors qualifications différentielles déjà précisées (âge, orientation sexuelle, profession etc.). Cela pourra concerner un personnage issu de la diversité d'origine, possédant un handicap visible et/ou marquant une appartenance à un milieu socio-économiquement défavorisé par exemple. En utilisant ces informations complémentaires, nous pourrions ainsi parfaire notre analyse en utilisant un angle intersectionnel.

Ce concept d'intersectionnalité, popularisé à la fin des années 1980 par la juriste africaine-américaine Kimberlé Crenshaw²⁷, permet de mesurer l'impact des discriminations multiples (selon des critères de genre, de prétendue race, de sexualité, de classe, d'âge ou de handicap) en se plaçant aux points d'intersection de ces catégories créées par les systèmes de domination. Ainsi, il ne s'agira plus d'observer un personnage en "compartimentant" différents marqueurs d'identité (ce qui aurait pour conséquence, par exemple, d'ignorer dans notre analyse qu'un personnage féminin issu de la diversité d'origine ou possédant un handicap visible pourrait être soumis à d'autres discriminations que celles liées à son genre) mais en prenant compte de l'impact de leur imbrication sur les expériences vécues, car « être

²⁷ Voir CRENSHAW, Kimberlé, Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics, *University of Chicago Legal Forum*, Vol.1, 1989, p.139-167.

II – QUALIFICATION DIFFERENTIELLE DES PERSONNAGES

blanc-he ou noir-e, hétérosexuel-le ou homosexuel-le, ouvrier/ère ou cadre, ne conduit pas aux mêmes expériences dans le rapport de genre »²⁸.

Premièrement, nous observons que les personnes en situation de handicap²⁹ sont largement sous-représentées dans les huit fictions étudiées, avec un seul personnage féminin (Frédérique dans *Une Famille Formidable*) possédant un handicap visible (soit **2,78%** des personnages féminins principaux et secondaires récurrents). Son handicap apparaît en outre en fin de saison suite, dans le récit, à un accident de la route. Il est source d'une remise en question existentielle chez le personnage, qui passe par différentes phases de dégoût de son propre corps, de tendances suicidaires, de repli sur soi, et enfin d'acceptation. Dans *La Trêve* (avec le personnage de Geoffrey) et *Ennemi Public* (avec le personnage d'Émile), c'est le handicap mental qui est représenté. Lié dans ces deux cas précis à l'âge très jeune des protagonistes, il les place dans une position de dépendance par rapport aux adultes (généralement des femmes) valides. Dans *Candice Renoir*, le handicap physique est représenté comme un état de déchéance physique et moral : dans l'épisode 2 de la saison 4 (*Le doute est un hommage qu'on rend à la vérité*), la perte d'une jambe pour un personnage féminin signe la fin de sa vie sexuelle (elle est désignée comme « une femme en kit », ou encore « un jouet cassé »³⁰) et justifie en partie le crime dont elle se rend coupable. Dans l'épisode 8 (*Pas de fumée sans feu*), un homme en chaise roulante est si frustré que son voisin lui prenne constamment sa place de parking qu'il le fait accuser par vengeance d'un crime qu'il n'a pas commis, et pour lequel il sera injustement puni. Ces représentations correspondent à un regard médicalisé du handicap, qui perçoit ce dernier comme une pathologie, un état d'a-normalité. Ici, ce sont bien les déficiences individuelles qui créent le statut de handicapé et non, tel que le "modèle social du handicap" (né en Grande-Bretagne et aux États-Unis dans les années 1970³¹) le défend, la société, en imposant une série de normes qui créent un désavantage social pour les personnes non valides. Si certains motifs d'exclusion sociale des personnes en situation de handicap sont certes pointés du doigt – l'emprunt non justifié d'une place de parking réservée (*Candice Renoir*) ou l'inaccessibilité des outils ménagers dans une cuisine (*Une Famille Formidable*) – l'évocation du handicap dans ces fictions est systématiquement prétexte à souligner le caractère hors normes de ces personnages.

Dans la série *Ennemi Public* en revanche, le personnage de Frère Guillaume (qui se déplace en chaise roulante) est présenté comme un ouvrier compétent, un homme de foi sérieux, et un amateur de jazz et de bricolages en tout genre. S'il ne possède pas réellement d'arc narratif propre et n'apparaît que de manière sporadique dans le récit, ce personnage représente cependant une vision positive du handicap, en ce sens que ce dernier fait partie de l'identité visible du personnage sans que cela ne soit perçu comme une situation problématique.

D'un point de vue quantitatif, il est tout de même à noter que les personnes en situation de handicap visible ne forment que **0,65%** de l'ensemble des personnages **principaux, secondaires récurrents et secondaires ponctuels et sporadiques** étudiés : soit **0,22%** de femmes et **0,43%** d'hommes.

²⁸ BISCARRAT, Laetitia. *Les représentations télévisuelles du couple homme-femme : une approche par le genre*, thèse de Doctorat en Sociologie (Université Michel de Montaigne - Bordeaux III), 2012. P.86.

²⁹ Par handicap nous entendons « une déficience physique ou mentale qui handicape dans la vie quotidienne, une maladie invalidante pouvant être considérée comme un handicap. La recension du handicap visible à l'écran est établie sur la base d'indices de perception (fauteuil roulant, malformation visible, lunettes de malvoyant, etc.) ou d'indices fournis par le contexte du programme » - *Résultats du 3ème Baromètre de la diversité et de l'égalité dans les médias audiovisuels de la Fédération Wallonie-Bruxelles*, op.cit. P.10.

³⁰ *Candice Renoir*, SE04XE02.

³¹ Voir ALBRECHT, Gary ; RAVAUD, Jean-François et STIKER, Henri-Jacques, « L'émergence des *disability studies* : état des lieux et perspectives », *Sciences Sociales et Santé*, Vol.19, N°4, 2001, p.43-71.

II – QUALIFICATION DIFFERENTIELLE DES PERSONNAGES

L'origine **géographique** de certains personnages peut être indiquée dans leur usage du langage (s'ils possèdent un accent et/ou prononcent certains mots dans une langue étrangère). Nous retrouvons ainsi un certain nombre d'accents dans l'usage du langage de nombreux personnages **principaux et secondaires récurrents** : accent espagnol (Carolina et Adrian dans *Clem*), portugais (Lucia dans *Une Famille Formidable*), togolais (Assani Driss dans *La Trêve*) mais également flamand (Pierre dans *Typique* et René Verelst dans *La Trêve*). Parmi les personnages secondaires ponctuels et **sporadiques**, nous retrouvons également des personnages parlant avec un accent espagnol (Frère Eduardo dans *Ennemi Public*), albanais ("l'albanais" dans *La Trêve*), italien (le prêtre dans *Une Famille Formidable*), portugais (Raphaël, Ricardo, le médecin de Frédérique et le banquier de Lucia dans *Une Famille Formidable*), créole réunionnais (Marie-Rose dans *Une Famille Formidable*), d'un pays africain non identifié (Moussa dans *La Trêve*), d'un pays d'Europe de l'Est non identifié (Ludmilla dans *La Trêve*) mais également flamand (Ronald Vermeiren dans *La Trêve* et le père de Noémie Vannassche dans *Ennemi Public*). De manière générale, nous constatons donc que les personnages masculins possèdent plus souvent un accent qui permette de retracer leur origine géographique. Ainsi, si seulement **2,05%** des personnages (sur l'ensemble des personnages principaux et secondaires comptabilisés dans notre étude) possède un accent étranger ou trahissant une appartenance régionale (accent flamand), les personnages féminins ne sont que **0,54%** à être dans ce cas.

L'usage du langage peut également dans certains cas très précis nous indiquer l'appartenance **sociale** d'un personnage : ainsi, Michel et Marie-France dans *Clem* parlent avec un accent "huppé", tandis que Max et Babette Thévenet dans la même série ou Pascal dans *Euh* ont des accents qui trahissent une appartenance à un milieu social plus populaire. Cette méthode d'analyse basée sur la perception et l'interprétation de l'accent d'un personnage est imprécise, mais elle peut néanmoins indiquer certaines tendances quant à la représentation des différentes classes sociales à l'écran. Nous constatons que de manière globale, en analysant conjointement les accents, catégories socio-professionnelles et lieux de vie des personnages, ces derniers semblent donc majoritairement appartenir à la classe moyenne et moyenne supérieure.

Parmi les personnages principaux et secondaires récurrents, on compte **5** personnages (**6,10%**) – tous masculins – issus de la diversité d'origine. Si les personnages de Christelle Da Silva dans *Candice Renoir* et du Docteur Orban dans *La Trêve* sont clairement de type méditerranéen (les comédiennes qui les jouent – Gaya Verneuil et Jasmina Douieb – étant respectivement française d'origine arménienne³² et belge d'origine marocaine³³ de par leurs pères), nous les avons néanmoins perçues³⁴ comme étant des femmes blanches : **aucun** des personnages féminins principaux et secondaires récurrents ne semble donc issu de la diversité d'origine.

Les 5 personnages masculins qui sont eux issus de la diversité d'origine sont présents dans les séries *Clem*, *Une Famille Formidable*, *Candice Renoir*, et *La Trêve*; tandis que les séries *Ennemi Public*, *Burkland*, *Euh* et *Typique* comportent certes elles aussi certains personnages issus de la diversité d'origine, mais

³² Le Parisien, 2014 - En ligne : <http://www.leparisien.fr/espace-premium/culture-loisirs/gaya-verneuil-au-nom-du-pere-02-05-2014-3808755.php>

[Consulté le 18 mars 2017].

³³ ANCIEN, Laurent, « Jasmina Douieb, la passion du théâtre en rafales La jeune comédienne sait ce qu'elle veut. Aux Martyrs, gare à sa mise en scène de « Bal-Trap » ! Proies et victimes de la langue », *Le soir*, 2003 - En ligne : <http://archives.lesoir.be/jasmina-douieb-la-passion-du-theatre-en-rafales-la-jeune-t-20031224-Z0NWLR.html>

[Consulté le 18 mars 2017].

³⁴ « Nous procédons par appréhension de marqueurs immédiatement perceptibles (ex. apparence physique, accent, mention éventuelle d'un nom à consonance « étrangère ») pour nous fonder une représentation immédiate d'autrui » - *Résultats du 3ème Baromètre de la diversité et de l'égalité dans les médias audiovisuels de la Fédération Wallonie-Bruxelles*, op.cit. P.23.

II – QUALIFICATION DIFFERENTIELLE DES PERSONNAGES

qui vont avoir une position subalterne dans le récit. Ainsi, nous constatons que chez les personnages secondaires **ponctuels et sporadiques** le nombre de personnages issus de la diversité d'origine augmente un peu, avec un total 20 personnages (ce qui revient cependant à seulement **2,16%** du nombre total de personnages étudiés – dont **0,86%** de personnages féminins, noires ou métisses). Si les personnes issues de la diversité d'origine sont donc sous-représentées dans ces fictions, les femmes semblent doublement victimes de cette invisibilisation.

Certains personnages ont un retour réflexif sur leurs origines sur le ton de l'humour : Loïc dans *Clem*, qualifié ironiquement par son beau-père de « moitié breton, moitié ivoirien » réplique fermement qu'il est « 100% français en fait »³⁵ ; Mehdi, attaqué verbalement par des intégristes catholiques, découvre des indices sous un crucifix et réplique avec humour que « manque de bol, vous êtes tombés sur un sale arabe qui ne respecte rien ! »³⁶ – provocation approuvée d'un sourire par ses collègues féminines ; quant à Nourredine dans *Une Famille Formidable*, il est vu par sa famille comme quelqu'un qui a « ses racines au Maroc, [...] vit ici en Alsace [et qui] va très bien ! »³⁷. Au travers de ces trois personnages masculins, les différences ethnoraciales sont donc mises en exergue comme une composante de leur identité culturelle et abordées sous l'angle de l'auto-dérision. Mais dans d'autres cas de figure, les personnages issus de la diversité d'origine possèdent une altérité visible (on le voit à la couleur de leur peau par exemple) qui paradoxalement ne semble pas nécessairement constitutive de leur identité culturelle : c'est ce que Éric Macé nomme un « déni d'ethnicité »³⁸. Par exemple, le personnage d'Hicham dans *Clem* est célibataire, sans famille, sans amis d'origine maghrébine, célèbre Noël avec la famille Boissier, et s'offusque à peine lorsqu'on se trompe dans son prénom et qu'on l'appelle Rachid³⁹. En ce sens, ce type de personnage est susceptible d'apparaître comme un *token* : c'est à dire un représentant de sa minorité, placé dans le récit dans un geste purement symbolique afin de donner l'illusion d'une valorisation de la diversité⁴⁰. Généralement un *token* sera placé dans une position auxiliaire au personnage principal (appartenant, lui, au groupe dominant)⁴¹ et sera donc un personnage secondaire, apparaissant de manière parfois seulement sporadique dans le récit : nous pensons ici notamment au personnage de Yasmine dans *Clem*; les personnages de juge, substitut du procureur, fonctionnaire de police et pompier dans *Candice Renoir*; le restaurateur asiatique dans *La Trêve*; le moine noir dans *Ennemi Public*; le personnage de Peggy dans *Burkland*; et celui de Sophie dans *Typique*. Ce type de profil correspond à une « visibilité volontariste »⁴², qui est à encourager et n'est certes souvent pas stéréotypante (mis à part le cas du personnage de René dans l'épisode 4 de *Typique*, dont les attributs sexuels montrés comme proéminents répondent à des stéréotypes très anciens autour de la prétendue hypersexualité masculine noire) mais qui confère à la diversité un espace limité dans la narration. Nous remarquons de plus que cette pratique tend à privilégier l'apparition de profils masculins et non féminins.

Les chiffres évoqués ci-dessus montrent que dans les fictions étudiées, les femmes possédant plusieurs marqueurs d'identité sont victimes d'une sous-représentation générale. **94,44%** des personnages féminins principaux et secondaires récurrents sont ainsi blancs, valides, hétérosexuels et de classe moyenne/moyenne supérieure (78,26% de personnages masculins sont dans ce cas). Cette absence de

³⁵ *Clem*, S06XE02.

³⁶ *Candice Renoir*, S04XE03.

³⁷ *Une Famille Formidable*, S012XE03.

³⁸ MACE, Éric, « Des « minorités visibles » aux néostéréotypes », *op. cit.*, p. 69-87.

³⁹ *Clem*, SE06XE05.

⁴⁰ Voir HOGG, Michael; GRAHAM, Vaughan, *Social Psychology*, Harlow (UK): Pearson Education Limited, 2008 (1ère éd.:1995). P. 368.

⁴¹ DIFFRIENT, David, « Beyond Tokenism and Tricksterism: Bobby Lee, MADtv, and the De(con)structive Impulse of Korean American Comedy », *The Velvet Light Trap*, N°67, 2011, p.41-56.

⁴² MACE, Éric (2007) *op.cit.*

II – QUALIFICATION DIFFERENTIELLE DES PERSONNAGES

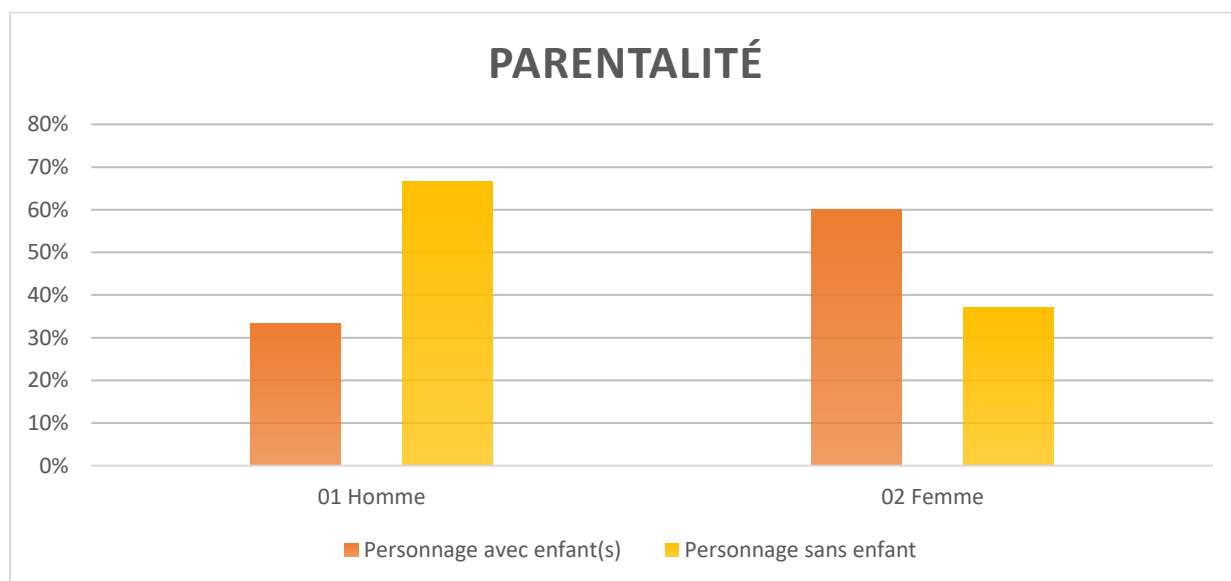
diversité est problématique car non seulement elle est peu représentative de la réalité sociale, mais aussi parce qu'elle ne contribue ainsi pas à la création de représentations positives de profils d'ordinaire sous-représentés – en ce sens que les discours et représentations véhiculés dans les médias, tel que Stuart Hall le souligne, « ne jouent pas un rôle purement réflexif et rétrospectif, mais réellement constitutif »⁴³.

⁴³ HALL, S., 2008, p. 289.

III – PARENTALITÉ ET COUPLE

→ MATERNITÉ/PATERNITÉ

Les femmes sont, dans les huit fictions étudiées, plus souvent représentées dans un rôle de parent que les hommes. Si 36 personnages (**45%**) sont parents sur les 80 en âge de l'être⁴⁴, **60%** des personnages féminins (21 sur 35) sont représentés comme mères – ou sont enceintes et manifestent l'intention de garder leur enfant – tandis que seuls **33,33%** des personnages masculins (15 sur 45) sont représentés comme pères. Si les personnages féminins qui sont mères présentent dans la majorité des cas d'autres aspirations – qu'elles soient personnelles ou professionnelles – en dehors de leur rôle de mère, ce dernier paraît cependant plus central à leur identité que pour les personnages masculins qui sont pères. Comme le souligne la philosophe Marie-Joseph Bertini, « ce n'est pas que les femmes soient aussi désignées comme mères qui pose problème à l'observateur, [mais] le discours uniforme des médias [qui] travaille effectivement à présenter comme essentiel chez elles, ce qui chez les hommes relève de l'accessoire »⁴⁵. Cette association féminité/maternité est particulièrement exacerbée dans les séries familiales *Clem* et *Une famille formidable*, deux fictions dans lesquelles le mariage et la famille nucléaire restent des idéaux normatifs vers lequel les personnages vont tendre. On note également une représentation importante de la famille recomposée (dans *Clem* et *Une Famille Formidable*), ainsi que de la monoparentalité féminine (*La Trêve*, *Candice Renoir*, *Euh* et *Burkland*) et masculine (*La Trêve* et *Ennemi Public*).



L'image de la maternité comme « une conséquence obligée du fait d'être femme »⁴⁶ semble donc fort présente dans les fictions étudiées. La maternité vue comme un rite de passage vers une féminité totale créerait même un lien symbolique entre toutes les femmes (le personnage de Marie-France, dans *Clem*,

⁴⁴ C'est-à-dire âgé d'au moins 15 ans - la grossesse adolescente étant un thème présent dans les séries *Clem* et *La Trêve*.

⁴⁵ BERTINI, MARIE-Joseph, « Langage et pouvoir : la femme dans les médias (1995-2002) », *Communication et langages*, Vol.152, N°1, 2007, p.3-22.

⁴⁶ JOUBERT, Lucie, *L'envers du landau : Regard extérieur sur la maternité et ses débordements*, Montréal : Triptyque, 2010. P. 31.

III - PARENTALITÉ ET COUPLE

l'affirme : « entre femmes, nous qui donnons la vie, on peut tout se dire »⁴⁷). Cependant il est à noter qu'une mère (ou future mère) ne projettera pas nécessairement une personnalité "maternante" (c'est le cas des personnages de Lou dans *Burkland*, Zoé Fischer dans *La Trêve*, Nathalie et Inès dans *Clem*, et Sylvie Leclerc dans *Candice Renoir*).

En revanche chez un nombre restreint de personnages féminins qui sont représentés comme mères et maternelles (les personnages de Carolina, Clémentine et Marie-France dans *Clem* ; Judith Stassart dans *Ennemi Public* ; et Catherine Beaumont dans *Une Famille Formidable*), nous observons une certaine tendance à la représentation d'une féminité *sacrificielle*. Ces femmes ne vont pas nécessairement renoncer de manière radicale à leur réussite professionnelle, leur sexualité ou encore leur épanouissement personnel, mais elles vont placer le bien-être de leur famille en priorité et manifester une crainte d'échouer dans leur pratique parentale et/ou dans leur rôle d'épouse. Elles peuvent ainsi exprimer un sentiment de culpabilité (« Je me demande si j'ai bien fait [...] j'ai fait de la peine à Jacques, et tout ça pour quoi ? D'habitude je suis plus raisonnable »⁴⁸; « Nous les grands-parents nous sommes là pour vous aider [...] je me sens tellement mieux quand je peux vous aider »⁴⁹); d'inquiétude (« Je suis morte d'inquiétude avec cette histoire d'enquête »⁵⁰; « Je sais que tu ne veux pas que je me mêle de ta vie sentimentale, mais tu sais moi j'ai peur »⁵¹); de doute (Clémentine répond à Marie-France qui tente de la rassurer sur ses compétences en tant que maman : « oui mais peut-être que ça suffit pas »⁵²); ou de résilience (« C'est très important pour Jérôme, donc je ne me pose pas de questions »⁵³). Une multitude d'impératifs vont venir cadrer leurs comportements (bonne communication, disponibilité, inquiétude, amour, compréhension, responsabilité, réconciliation, réflexivité...), et témoignent de la construction normée d'une « bonne maternité »⁵⁴. Le personnage de Judith Stassart dans *Ennemi Public* sera si obsédée à l'idée de protéger son fils des agressions du monde extérieur, qu'elle sera prête aux actions les plus amORALES (cacher la mort accidentelle d'une petite fille, tirer à coup de fusil sur un fonctionnaire de police et tenter d'assassiner de sang-froid trois enfants) pour répondre à cet impératif hégémonique de la "bonne mère" – quitte à devenir un monstre pour les autres. Les personnages de Carolina (*Clem*) et Catherine Beaumont (*Une Famille Formidable*) seront tiraillées entre leur besoin d'être présentes pour leurs enfants – même adultes – et leur désir d'avoir du temps pour elles. Pour Marie-France (*Clem*) enfin, être mère et grand-mère est dans ses mots : « ma façon à moi de me sentir utile avec nos enfants vous savez, sinon je broierais du noir »⁵⁵. Ces femmes placent donc leur rôle de mère en premier lieu, et n'hésitent pas à mettre leurs tâches professionnelles de côté pour s'occuper d'un enfant (Carolina (*Clem*) délègue au pied levé son magasin à son employée pour passer du temps avec son fils Adrian; Judith (*Ennemi Public*) prend sans hésiter une après-midi de congé pour prendre soin de son fils Émile); ou à accommoder leurs projets personnels pour conserver leur rôle maternel (Catherine (*Une Famille Formidable*) achète un appartement à Lisbonne dans l'espoir d'y avoir du temps pour elle, mais continue à principalement s'occuper sur place de ses enfants et son mari venus lui rendre visite). Pour ces personnages, la maternité est incontestablement représentée comme non seulement comme

⁴⁷ *Clem*, S06XE02.

⁴⁸ Catherine dans *Une Famille Formidable*, S012XE03.

⁴⁹ Marie-France dans *Clem*, S06XE02.

⁵⁰ Carolina dans *Clem*, S06XE03.

⁵¹ Carolina dans *Clem*, S06XE02.

⁵² Clémentine dans *Clem*, S06XE03.

⁵³ Clémentine dans *Clem*, S06XE05.

⁵⁴ LECOISSAIS, Sarah, *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*, Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), 2015. P.543.

⁵⁵ *Clem*, SE06XE02.

III - PARENTALITÉ ET COUPLE

un des piliers fondateurs de la féminité, mais également comme une source de bonheur dans la vie d'une femme.

La grossesse est fortement représentée au sein de ces huit fictions (pas moins de 7 sur 35 personnages féminins principaux et secondaires récurrents en âge d'avoir des enfants, soit **20%**, vont être représentés enceintes). Généralement associée au couple hétérosexuel⁵⁶, la grossesse peut être utilisée comme un moyen d'attendrir un personnage masculin (le docteur Orban dans *La Trêve*) ; être synonyme de grandes surprises à la naissance (Manon dans *Une Famille Formidable* qui accouche d'une petite fille noire alors que les deux parents sont blancs ; Lou dans *Burkland* qui se prépare à donner naissance à un bébé génétiquement modifié à son insu) ; ou comme une manière de reconsolider un couple (Clémentine et Alyzée dans *Clem* ; Jennifer dans *Candice Renoir*). À l'inverse, l'incapacité à avoir un enfant de manière naturelle peut être vécue comme une grande souffrance et fragiliser un couple (Helena dans *Une Famille Formidable*). L'avortement peut être désigné comme un acte certes difficile mais indispensable dans certaines situations de la vie d'une femme (Zoé Fischer dans *La Trêve* ; Candice Renoir et Sylvie Leclerc dans *Candice Renoir* l'exemplifient), mais aussi comme un élément psychologiquement fragilisant (Inès dans *La Trêve*). **11,11%** des personnages féminins vont ou ont déjà avorté au cours de leur vie – du moins c'est un élément clairement révélé dans le récit. L'accouchement sous X est également abordé dans la série *Clem*, dans laquelle le fils abandonné à la naissance par Carolina la retrouve après 30 ans de séparation – ce qui est l'occasion de revenir sur les difficultés de la grossesse adolescente, thématique fondatrice de la série.

Plusieurs personnages masculins assument totalement leur rôle de père, prenant soin des enfants et investissant volontiers leur paternité – qu'ils soient pères (c'est le cas pour les jeunes papas Jérôme dans *Clem* ; Jean-Philippe et Nicolas dans *Une Famille Formidable*) ou s'occupant des enfants que leur compagne a eu avec un précédent partenaire (Jérôme dans *Clem* ; David dans *Candice Renoir* ; Benoît dans *Euh*). Ce dernier cas de figure met en valeur l'idée d'une paternité "affective" et non "biologique", l'idéal de paternité étant ici associé aux soins, à l'éducation et à l'écoute apportés par la figure paternelle plutôt qu'aux liens du sang. Notons cependant le contre-exemple relevé dans la série *Candice Renoir*, dans laquelle Candice met ainsi en garde son amant Antoine Dumas, dont la compagne "légitime" est enceinte : « J'ai 45 ans, j'ai quatre enfants et j'en aurai pas d'autre [...] j'aimerais pas que tu réveilles un matin et que tu regrettes de pas être père »⁵⁷. Ici, l'idée qu'Antoine Dumas puisse assouvir un certain besoin de paternité au travers des quatre enfants de Candice Renoir (ou d'un enfant adoptif, par exemple) ne semble pas être une évidence.

Les relations père/fils se tissent parfois en filigrane d'activités "viriles" (la pêche pour Patrick Stassart et son fils Emile dans *Ennemi Public* ; la tournée des bars pour Jacques Beaumont et son fils Nicolas dans *Une Famille Formidable* ; l'apprentissage du jardinage pour Jérôme et son beau-fils Valentin dans *Clem*). Les mères auront tendance à proposer à leurs enfants des activités plus relaxantes et calmes (journée mère/fille avec « shopping, spa et institut de beauté »⁵⁸ ; soirée dégustation de crêpes ou sorties au restaurant pour Carolina et ses enfants dans *Clem* ; pique-nique sur la plage pour Candice et ses enfants dans *Candice Renoir*).

Les pères et mères célibataires (Yoann Peeters et Brigitte Fischer dans *La Trêve* ; Michael Charlier dans *Ennemi Public* ; Candice dans *Candice Renoir* ; Sylvie dans *Euh*) enfin, sont peu représentés au sein de

⁵⁶ Et au schéma marital dans la série *Clem*, dans laquelle Carolina reprend son fils à l'ordre : « je trouve aussi que tu devrais te marier. Il y a Alyzée aussi, maintenant que tu l'as mise enceinte, il faut assumer, au moins lui demander ! » - *Clem* SE06XE05.

⁵⁷ *Candice Renoir*, S04XE09.

⁵⁸ *Clem*, S06XE02.

III - PARENTALITÉ ET COUPLE

l'espace privé, leurs pratiques parentales restant marginales à l'écran. La parentalité telle qu'elle est représentée dans les séries familiales *Clem* et *Une Famille Formidable* reste en revanche associée au couple et à la famille nucléaire.

→ REPARTITION DES TACHES DOMESTIQUES

25% des personnages féminins (9 sur 36) sont montrés en charge de la majorité des tâches domestiques/éducatives (11,11% sont victimes de la « double journée » – c'est-à-dire qu'elles cumulent activité professionnelle et travail domestique). Tâches essentielles « non seulement à l'économie domestique mais encore, plus largement, au processus de constitution du groupe familial en tant que tel »⁵⁹, les activités domestiques continuent en Belgique à être assumées en grande majorité par les femmes⁶⁰. Dans la répartition des tâches, l'activité domestique masculine est souvent représentée comme extraordinaire et/ou chaperonnée par un personnage féminin : si **21,74%** des personnages masculins (10 sur 46) sont représentés au moins une fois en charge de tâches domestiques/éducatives, seuls **2,17%** des personnages semblent le faire de manière régulière – contre **19,44%** des personnages féminins. C'est sans surprise dans les séries familiales que la représentation de l'activité domestique est la plus forte. En ce qui concerne *Clem* et *Une Famille Formidable*, nous rejoignons le constat fait par Sarah Lécossais (dans son étude des séries télévisées françaises centrées autour de la famille⁶¹) lorsqu'elle affirme que dans ce type de fictions « tout en parlant à leurs conjoints ou enfants, les mères agissent : cuisine, repassage, couture, rangement sont des activités récurrentes, épisodes après épisodes. L'inégalité entre pères et mères est soulignée par le caractère exceptionnel de la prise en charge des enfants ou de la maison par les pères »⁶². Dans *Clem*, le personnage de Carolina va être aussi bien montré dans l'espace professionnel que dans l'espace privé – où elle cuisine, lessive, jardine, fait la vaisselle, surveille les devoirs et prête une oreille attentive aux soucis de ses enfants. Son absence pour une sortie au restaurant entraîne une danse frénétique entre soin de soi (maquillage, coiffure...) et préparation du repas pour ses enfants et son conjoint (qu'elle remercie de plus « d'être rentré tôt pour [s]'occuper des enfants »⁶³). Si Clémentine (*Clem*) critique en début de saison l'attitude de son époux, fâché de devoir s'occuper des enfants alors qu'elle part travailler (« donc moi en fait, il faudrait que je garde les enfants la semaine quand tu travailles ET le weekend quand tu te reposes ?! »⁶⁴), en fin de saison elle est tout de même montrée en charge des enfants, du ménage et de l'installation de la famille dans leur nouvelle maison en parallèle de l'aide qu'elle apporte à son mari dans le lancement de sa nouvelle activité professionnelle. Manon (*Une Famille Formidable*) quant à elle sacrifie une après-midi de liberté car son mari, censé s'occuper de leur bébé, préfère « aller prendre l'air » (à son reproche de ne pas tenir sa promesse de s'occuper de leur fille, il lui répond simplement : « ben... je m'en occupe en rentrant, okay ? »⁶⁵). Nous voyons donc que même lorsqu'elle est contestée (ou moquée : (Michel (*Clem*) reproche avec humour à son épouse qui vient de reprendre une activité professionnelle : « évite d'être en heures sup'

⁵⁹ PFEFFERKORN, Roland, « Le partage inégal des "tâches ménagères" », *Les Cahiers de Framespa*, Vol.7, 2011, p. 1-12.

⁶⁰ GIRES, Joël, « Les femmes encore et toujours aux fourneaux », *Observatoire des Inégalités*, En ligne : <http://inegalites.be/Les-femmes-encore-et-toujours-aux> [Consulté le 12 mars 2017].

⁶¹ LECOSSAIS, Sarah, « Les mères ne sont pas des parents comme les autres. Genre et parentalité dans les séries télévisées françaises », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, Vol.4, 2014, p. 1-13.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Clem* S06XE02.

⁶⁴ *Clem*, S06XE03.

⁶⁵ *Une Famille Formidable*, S012XE03.

III - PARENTALITÉ ET COUPLE

quand j'ai faim »⁶⁶), cette prise en charge des corvées domestiques par les femmes reste au final quelque chose qui apparaît comme naturel et allant de soi. On remarque également un partage genré des tâches domestiques, basés sur « la triple opposition du lourd et du léger, du moderne et du traditionnel, du répétitif et du créatif »⁶⁷ : les femmes vont plutôt être représentées en train de cuisiner ou de pouponner (des tâches légères, répétitives), les hommes en train de couper du bois ou de choisir le vin pour le repas (des tâches lourdes, créatives).

Du côté des séries policières, le personnage de Judith Stassart dans *Ennemi Public* est lui aussi montré comme victime de la double journée : bien qu'occupant une fonction professionnelle *a priori* exigeante (médecin légiste), elle se montre constamment disponible pour son fils (elle prend une après-midi de congé au pied levé parce qu'il éprouve une crise d'angoisse passagère) et s'occupe également des soins et des diverses tâches ménagères (cuisine, vaisselle..) alors que son époux ne s'investit pas dans ces tâches – par empêchement professionnel ou moments de loisir avec ses amis. Inversion intéressante, dans *Candice Renoir*, c'est le brigadier Medhi Badou qui semble être victime de la double journée : même s'il est représenté dans la sphère professionnelle et jamais privée, il se plaint régulièrement auprès ses collègues de devoir s'occuper de ses petits frères (qu'il doit emmener à la piscine, dont il doit surveiller leurs devoirs, répondre aux demandes de leurs professeurs etc.).

Dans la série *La Trêve* et du côté des webséries (*Euh*, *Typique* et *Burkland*), la problématique du partage des tâches domestiques n'est tout simplement pas abordée.

→ ETAT CIVIL DES PERSONNAGES⁶⁸

Etat civil	Hommes	Femmes
Marié-e	22,22% 10	25,71% 9
En couple	24,44% 11	34,29% 12
Célibataire	42,22% 19	20% 7
Divorcé-e	2,22% 1	8,57% 3
Veuf-ve	2,22% 1	2,86% 1
Ne sait pas	6,67% 3	8,57% 3
Total	100% 45	100% 35

Etat civil des personnages selon le genre – en pourcentages et effectifs

⁶⁶ Clem, S06XE05.

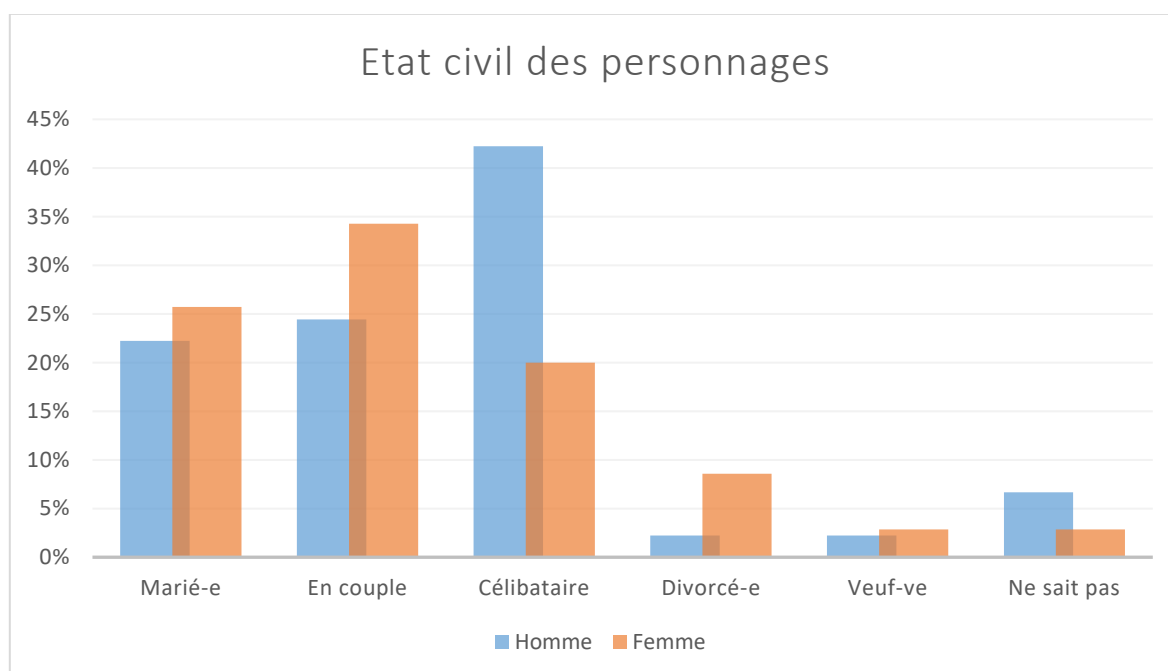
⁶⁷ PFEFFERKORN, Roland (2011), *op.cit.*

⁶⁸ 80 personnages sur 82 ont été comptabilisés pour ce comparatif de l'état civil – les deux derniers personnages se trouvant dans une tranche d'âge inférieure à 12 ans, et n'étant donc pas encore en âge d'avoir un statut civil propre.

III - PARENTALITÉ ET COUPLE

Les femmes sont majoritairement représentées au sein d'un couple – systématiquement hétérosexuel. Sur les 8 fictions étudiées, les personnages féminins sont à **60%** mariés ou au sein d'un couple "libre" tandis que les personnages masculins sont à **46,67%** mariés ou au sein d'un couple "libre".

37,14% des personnages féminins sont célibataires, divorcés ou leur état civil n'est pas renseigné tout simplement parce qu'il n'a pas d'importance dans le récit. On observe un taux assez important de célibat chez les personnages masculins de ces 8 fictions (**42,22%**) : une partie d'entre eux (5 personnages sur 19) changera cependant ponctuellement de statut au cours du récit (sans pour autant qu'ils soient représentés au sein d'une relation durable de couple); tandis qu'une autre partie (3 personnages sur 19) est constituée de moines (dans la série *Ennemi Public*, qui se déroule en partie dans une abbaye), ce qui explique donc leur statut de célibataire.



25,71% des personnages féminins sont mariés, tandis que **34,29%** sont installés dans un couple "libre". On constate donc que le mariage n'est plus présenté comme une nécessité dans la vie d'une femme – cela correspond à la réalité sociale belge, où l'on constate que le nombre de mariages baisse graduellement depuis 1990 (avec une diminution de près de 25 000 mariages/an entre 1990 et 2015)⁶⁹. Mais la romance amoureuse reste tout de même un ressort narratif très présent : 7 fictions sur 8 mettent ainsi en scène une relation (ou la mise en place d'une relation) romantique entre différents personnages.

L'étude de l'écart d'âge au sein des 21 couples répertoriés (dont 20 hétérosexuels et un couple homosexuel), selon l'âge *perçu* des personnages, révèle que les membres du couple sont généralement représentés avec le même âge (à quelques années près). L'écart d'âge paraît plus frappant dans le cas des couples Patrick/Judith Stassart dans *Ennemi Public* (ici l'homme paraît plus âgé de plusieurs années) ; Antoine Dumas/Jennifer (l'homme paraît plus âgé de plusieurs années) et Antoine Dumas/Candice

⁶⁹ Site Internet de Statistics Belgium : http://statbel.fgov.be/fr/statistiques/chiffres/population/mariage_divorce_cohabitation/mariages/ [Consulté le 8 mars 2017].

III - PARENTALITÉ ET COUPLE

Renoir (la femme paraît plus âgée de plusieurs années) dans *Candice Renoir*. Lorsqu'on relève l'âge réel des comédiens, on remarque cependant que pour **7** couples, il existe un écart d'âge systématiquement supérieur à 6 ans entre les deux comédiens. Dans **4** cas, ce sont les hommes qui sont plus âgés que leur partenaire féminine (de **8 ans** en moyenne), dans **3** cas ce sont les femmes qui sont plus âgées que leur partenaire masculin (de **7 ans** en moyenne) – mais sans que cela n'apparaisse clairement à l'écran (les comédiens ayant généralement dans ces cas l'air plus jeunes que leur âge réel). Au sein de l'unique couple homosexuel, les deux comédiens ont exactement le même âge. On constate donc que les représentations du couple dans les fictions étudiées valorisent généralement une disparité d'âge quasi nulle entre hommes et femmes. Si la différence d'âge peut jouer un rôle pivot dans l'asymétrie des rapports de genre représentés à la télévision⁷⁰, notre étude montre ici que cette tendance n'est pas systématique.

→ RAPPORTS DE POUVOIR AU SEIN DU COUPLE

16,67% des personnages féminins (6 sur 36) sont représentées en position de "faiblesse" au sein de leur couple – contre **6,52%** des personnages masculins (3 sur 46). Cela montre bien que le genre peut « exprime[r] un rapport de pouvoir. Les deux sexes ne sont pas seulement différents, ils sont hiérarchisés »⁷¹. Cette hiérarchisation des sexes au sein du couple transparait dans des représentations de femmes passives, irrésolues, et/ou dépendantes de leur partenaire masculin (Helena dans *Une Famille Formidable* ; Jennifer dans *Candice Renoir* ; Inès et Zoé dans *Ennemi Public* ; Babette, Alyzée et Marie-France dans *Clem*). Leurs partenaires seront au contraire montrés comme autonomes, responsables, sûrs d'eux, voire tyranniques. **Trois** fictions (*Candice Renoir*, *La Trêve* et *Une Famille Formidable*) évoquent notamment la violence physique et/ou psychologique faites aux femmes par leur conjoint, la violence conjugale étant généralement justifiée et excusée par les personnages féminins comme étant une marque d'amour (« Il m'aimait trop ! C'était tout cet amour qui le rendait jaloux ! Aucun homme ne m'a jamais aimé comme ça. Depuis qu'il est mort c'est comme si j'existais plus »⁷² ; « C'est vrai qu'il exagère un peu, mais quelque part ça me rassure, je me dis que s'il a aussi peur de me perdre, c'est qu'il m'aime comme un fou [...] Et puis moi je veux pas le perdre, il y a jamais personne qui m'a aimé comme lui »⁷³ ; « C'était juste une fois [...] il me frappe pas je te dis, c'est bon »⁷⁴). Ce rapport déséquilibré de pouvoir est critiqué par ceux et celles qui entourent le personnage placé en position de victime (Jérémy (*Une Famille Formidable*) est menacé d'exclusion par sa propre famille pour son comportement violent ; Candice (*Candice Renoir*) n'aura pas hésité à dénoncer son père lorsqu'elle a découvert qu'il battait sa mère ; Camille (*La Trêve*) conseille vivement à Zoé de quitter son petit-ami qui la maltraite également). Mais même si ces comportements sont dénoncés, leur représentation peut néanmoins s'avérer problématique car elle perpétue, au travers de ces personnages féminins, les stéréotypes d'une féminité passive et empathique – des trois personnages féminins touchés par la violence conjugale dans les séries citées ci-dessus, seule Helena (*Une Famille Formidable*) manifestera son refus de rester dans cette position de victime et quittera son compagnon abusif.

⁷⁰ ARBOGAST, Mathieu, « Plus de leur âge ? La sexualité des femmes de plus de 50 ans dans les séries TV au début du XXI^e siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, N°42, 2015, p. 165-179.

⁷¹ BISCARRAT, Laetitia (2012) *op.cit.* P.86.

⁷² *Candice Renoir*, S04xE06.

⁷³ *Une Famille Formidable*, S012XE03.

⁷⁴ *La trêve*, SE01XE04.

III - PARENTALITÉ ET COUPLE

L'infidélité est une thématique peu *représentée* mais fort *prégnante* au sein des fictions étudiées : montrée comme une menace sur le couple (les couples Jérémie/Hélène dans *Une Famille Formidable*; Xavier/Carolina dans *Clem*); ou au contraire un événement qui a permis de consolider le couple (les couples Jean-Philippe/Manon, Frédérique/Nourredine, Jacques/Catherine dans *Une Famille Formidable*); elle peut mener à la formation d'un nouveau couple (Zoé/Driss dans *La Trêve*, Candice Renoir/Antoine Dumas dans *Candice Renoir*) ou pas (Rudy Geeraerts et Brigitte Fischer dans *La Trêve* resteront un couple illégitime malgré les demandes du personnage masculin). Dans l'évocation de l'infidélité, il est intéressant de noter que ce sont en (très légère) majorité les femmes qui sont montrées comme infidèles (**4** personnages féminins contre **3** personnages masculins). En revanche, les personnages masculins sont plus largement perçus dans des rôles de séduction active (ce sont eux qui prennent l'initiative de la séduction) que les personnages féminins.

IV – FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

→ STEREOTYPES, CONTRE-STEREOTYPES ET ANTI-STEREOTYPES

Selon l'intellectuel américain Walter Lippman – l'"inventeur" de la notion même de stéréotype⁷⁵ – les stéréotypes nous sont « indispensables pour faire face à la complexité de notre environnement social ; [ils] nous permettent de simplifier la réalité pour nous y adapter plus facilement »⁷⁶. Cette approche cognitiviste du stéréotype, qui ne l'envisage pas nécessairement de manière péjorative mais plutôt comme une manière de donner un sens au monde qui nous entoure, occulte néanmoins la réelle menace de cette simplification à faire équivaloir le stéréotype à une vérité absolue et incontestable. Car si le stéréotype simplifie, il généralise aussi, et assigne autrui « dans des hiérarchies symboliques et des rapports sociaux de pouvoir »⁷⁷. Appliqué au genre, le stéréotype renvoie ainsi à des conceptions « simplistes et dualistes qu'on se fait de chacun des genres, autant sur le plan physique que mental, comportemental et interactionnel »⁷⁸. Sur la base d'une revue de la littérature scientifique, Sarah Sepulchre a ainsi établi un inventaire des principaux stéréotypes liés au genre féminin et masculin⁷⁹, renvoyant les femmes à des caractéristiques de passivité, d'émotivité, de soumission, ou de douceur, et les hommes à des caractéristiques de domination, d'agressivité, de compétitivité, ou encore d'ambition. Les représentations médiatiques véhiculant ce genre de stéréotypes entretiennent l'illusion d'identités féminines et masculines monolithiques et unidimensionnelles, ne correspondant qu'à un nombre restreint de caractéristiques psychologiques et physiques.

Le contre-stéréotype quant à lui « prend le contrepied du stéréotype en proposant une monstration inversée »⁸⁰. Dès lors, le contre-stéréotype a une vertu : il élargit le répertoire des régimes de monstration et permet *à priori* de présenter un éventail plus large de représentations. Cependant, le contre-stéréotype possède aussi une limite : dans la mesure où la monstration est commandée par le point de vue hégémonique, le contre-stéréotype fait comme si les stéréotypes n'existaient pas, comme si les discriminations n'existaient plus. À cet égard, Éric Macé considère que « ces nouveaux contre-stéréotypes peuvent être considérés comme des néo-stéréotypes ». Nous allons voir que loin de nécessairement contredire le schéma dominant, les contre-stéréotypes peuvent ainsi venir le renforcer⁸¹.

L'anti-stéréotype enfin va faire du stéréotype la matière même de sa réflexivité : il est « un opérateur de monstration des stéréotypes comme stéréotypes produisant ainsi une rupture non seulement avec les logiques d'euphémisation des contre-stéréotypes mais aussi et surtout avec les logiques de réduction des stéréotypes, déstabilisant les allants de soi hégémoniques »⁸². En cela, l'anti-stéréotype va chercher

⁷⁵ Voir LIPPMANN, Walter, *Public Opinion*, Mineola/New-York: Dover Publications, Inc., 2004 (1ère ed. :1922).

⁷⁶ SCHADRON, Georges, « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation », *Cahiers de l'Urmis*, 2006, p.1-32.

⁷⁷ MACE, Éric, « Rions ensemble des stéréotypes. Anti-stéréotypes humoristiques d'Arabes et de Musulmans dans les médiacultures », *Poli, Politique de l'image*, N°2, 2010, p.17 -35.

⁷⁸ TREPANIER-JOBIN, Gabrielle, « (Dé)assignation de genre dans les médias. Une analyse du feuilleton télévisé et de l'émission politique 'Le cœur a ses raisons' », in DAMIEN-GAILLARD et al., *L'assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations, reconfigurations*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014. P.140.

⁷⁹ SEPULCHRE, Sarah, « Policiers/scientifiques, féminins/masculins dans les séries télévisées. Dépolarisation des caractérisations et réflexion sur les outils d'analyse » in DAMIEN-GAILLARD et al. (2014), *op. cit.* P.96.

⁸⁰ MACE, Éric (2007) *op. cit.*

⁸¹ BISCARRAT, Laetitia (2012) *op. cit.* P.233.

⁸² MACE, Eric (2010), *op. cit.*

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

à contester et problématiser les représentations dominantes. Notons que nous n'avons pas relevé la présence d'anti-stéréotypes au sein de notre corpus.

Les stéréotypes de genre ne se déploient pas nécessairement de la même manière selon le type de programme dans lequel ils sont susceptibles d'apparaître. Dans les séries familiales, les séries policières ou encore les webséries à tendance humoristique qui composent notre corpus, on observe donc des manières différentes de filmer les hommes et les femmes qui peuvent parfois répondre à des stéréotypes – ou des contre-stéréotypes – de genre.

Dans **les séries familiales** les femmes sont souvent montrées comme **douces**⁸³, **sentimentales**⁸⁴, **maternelles**⁸⁵ ou encore **coquettes**⁸⁶. Elles vont souvent être placées en tant que **soutien** à un personnage masculin (soutien dans un projet professionnel, pour guérir d'une maladie, régler un problème d'argent ou un problème psychologique...⁸⁷) ; en tout cas leurs actions sont souvent tournées vers un personnage masculin (elles veulent l'aider, ou le séduire, ou le reconquérir etc.) Même si on observe une **parité quasi parfaite** entre personnages masculins et féminins dans ces séries (et qu'une majorité des personnages principaux - 3 sur 4 - sont des femmes), les hommes sont plus nombreux à développer une histoire propre, personnelle, en dehors de la vie de famille ou de couple⁸⁸.

Certains personnages féminins dans ces séries vont néanmoins bien être "contre-stéréotypés" (ils feront preuve d'ambition, d'insensibilité, d'autorité, de confiance en soi... des traits traditionnellement associés au genre masculin), mais ces comportements vont généralement être considérés de manière négative (et notamment par les personnages masculins au sein du récit) : l'ambition professionnelle de Clémentine est vue négativement par son époux qui préférerait qu'elle s'occupe uniquement de la maison et des enfants – et qui finit par avoir gain de cause. L'autorité de Carolina est perçue par son compagnon comme de l'irascibilité et de l'instabilité psychologique. Alyzée est certes présentée de prime abord comme une jeune assistante juridique ambitieuse et peu romantique, mais se transforme rapidement au cours de la saison étudiée en amoureuse éperdue et future maman sensible, dévouée et hyperémotive – semblant par ailleurs avoir soudainement totalement oublié ses ambitions de carrière, pourtant fortes quelques épisodes plus tôt. Nathalie est une femme sûre d'elle, indépendante et compétitive mais représente la figure d'opposition du récit : non seulement elle est perçue comme une mauvaise mère ayant privilégié sa carrière d'hôtesse de l'air sur son rôle de mère, mais également comme une femme manipulatrice, froide et méchante. Quant aux personnages de Marie-France – ne semblant avoir aucune existence en dehors du cercle familial – et Babette – une femme soumise à un époux raciste et misogyne – ils semblent totalement se plier à des représentations plus traditionnelles d'une féminité passive et dans l'empathie. De manière générale, le portrait qui est dressé des personnages féminins de *Clem* reste celui de femmes dévouées à leur famille, toujours impeccables dans leur apparence physique, qui aiment

⁸³ Cela correspond selon notre perception à 14 personnages féminins sur 16.

⁸⁴ Cela correspond selon notre perception à 15 personnages féminins sur 16.

⁸⁵ Cela correspond selon notre perception à 7 personnages féminins sur 16.

⁸⁶ Cela correspond selon notre perception à 7 personnages féminins sur 16.

⁸⁷ Cela correspond selon notre perception à 9 personnages féminins sur 16.

⁸⁸ Jérôme (*Clem*) veut monter une entreprise ; Adrian (*Clem*) guérir d'une grave maladie ; Michel (*Clem*) a un retour réflexif sur ses fonctions en tant que proviseur de lycée ; Jacques (*Une Famille Formidable*) veut retrouver ses ancêtres, puis monter une entreprise ; Julien (*Une Famille Formidable*) veut se faire adopter pour retrouver une figure paternelle dans sa vie ; Nicolas (*Une Famille Formidable*) apprend à connaître un fils qu'il n'a pas vu grandir.

Notons deux contre-exemples : Frédérique (*Une Famille Formidable*) veut se remettre de son accident et est aidée par son époux Nouredine ; Catherine (*Une Famille Formidable*) déménage à Lisbonne pour retrouver les lieux de son enfance et est rejointe par son époux Jacques.

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

pratiquer ensemble des « trucs de fille »⁸⁹ et partager leurs expériences de maternité ; tandis que les hommes sont montrés comme des êtres certes sensibles, mais surtout responsables, autonomes et virils.

Dans *Une Famille Formidable*, le personnage d'Helena est certainement celui qui succombe le plus aux stéréotypes : jeune femme séduisante et séductrice, Helena est constamment érotisée à l'image. Apparaissant tour à tour en bikini sexy (que le plan tourné au ralenti laissera admirer à loisir), en lingerie, en mini-jupe ou en robe moulante le temps d'une séance photo improvisée, la beauté d'Helena provoque à la fois la fierté et l'extrême jalousie de son compagnon. Victime de la violence psychologique de ce dernier, Helena est présentée comme une jeune femme faible et soumise, professionnellement peu ambitieuse, et hantée par son impossibilité à avoir des enfants. Les trois sœurs Manon, Frédérique et Audrey sont des personnages, certes moins réduits à leur physique, mais montrés comme des épouses et mères aimantes. Elles sont très centrées sur leur famille et toujours à l'écoute les unes des autres. Les personnages de Catherine et de Reine présentent plus d'ambiguïté : véritable matriarche de la famille, Catherine règne en maîtresse sur toutes les décisions prises au sein de la cellule familiale. Elle décide, approuve, contredit, pendant que son époux – qu'elle qualifie, avec tendresse, de lâche (« comme tous les hommes »⁹⁰) – observe et dispose. Mère protectrice dans la sphère privée et médecin réputée à la retraite, Catherine s'avère être un personnage féminin plus complexe, à la fois mère et épouse attentive, et femme indépendante à la recherche de liberté et de bien-être personnel. Mais si le personnage de Reine est présenté en début de saison comme une femme indépendante, autonome, ambitieuse en charge de lourdes responsabilités professionnelles, elle se transforme en revanche au cours du récit en femme hyperémotive, rêvant de mariage et de romance, et – tout comme le personnage d'Alyzée dans *Clem* – semble soudainement ne plus avoir aucun impératif professionnel.

Les séries familiales, bien qu'impliquant, nous l'avons vu, un nombre important de femmes dans leur "fabrication" (devant et derrière l'écran), véhiculent donc néanmoins un nombre important de stéréotypes de genre : les comportements des personnages féminins, leur rapport au couple et à la parentalité, au corps et à la sexualité, sont représentatifs d'une vision de la féminité « mystifiée »⁹¹, qui contribue à la construction d'une hiérarchie entre les sexes. Les contre-stéréotypes qui y sont présentés ne procèdent souvent pas à une réelle transgression des normes hégémoniques, et cela se voit à travers le spectre limité des profils psychologiques féminins présentés.

Du côté des **séries policières**, nous allons nous trouver face à un clivage entre des personnages de policières à la féminité plutôt "virile", et des profils féminins plus généraux qui vont être plutôt dans la **douceur, l'empathie, ou encore l'émotivité**.

Dans les 3 séries policières de notre corpus, on observe **6** personnages féminins qui vont clairement répondre à des stéréotypes traditionnellement associés au genre féminin (stéréotypes de douceur, d'empathie, de manque de confiance en soi, de manque d'ambition, d'émotivité, de passivité...) ⁹², contre **5** qui vont plutôt être contre-stéréotypés (ce sont des personnages féminins qui affichent leur ambition, leur confiance en soi, leur pragmatisme, leur professionnalisme, leur rudesse parfois) ⁹³.

⁸⁹ Carolina dans *Clem*, S06XE02 ; Clémentine dans *Clem*, S06XE03.

⁹⁰ *Une Famille Formidable*, S012XE01.

⁹¹ Voir FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique*, New-York/Londres: W.W.Norton& , 2013 [1ère ed.: 1963].

⁹² Marjorie (*La Trêve*); Zoé (*La Trêve*); Inès (*La Trêve*); Candice Renoir (*Candice Renoir*); Jennifer (*Candice Renoir*); Judith Stassart (*Ennemi Public*).

⁹³ Brigitte Fischer (*La Trêve*); Christelle Da Silva (*Candice Renoir*); Aline (*Candice Renoir*); Sylvie Leclerc (*Candice Renoir*); Chloé Muller (*Ennemi Public*).

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

À l'inverse, on observe **5** personnages masculins qui vont clairement répondre à des stéréotypes traditionnellement associés au genre masculin (ils sont responsables, forts, sûrs d'eux, agressifs ou encore dirigeants)⁹⁴, et **7** qui vont plutôt être contre-stéréotypés (qui vont être peu sûrs d'eux, doux, romantiques, dans l'empathie)⁹⁵. De manière globale, les personnages masculins restent plus nombreux à avoir un arc narratif propre – qui ne concerne pas un personnage de l'autre sexe⁹⁶.

Dans la série *La Trêve*, lorsqu'un personnage féminin présente un comportement contre-stéréotypé (il fera preuve par exemple d'ambition de confiance en soi, d'agressivité...), il sera soit ramené dans le récit à sa condition (féminine) de mère⁹⁷, soit décrit comme psychologiquement instable⁹⁸. Si les personnages d'Inès et Yoann ont grandi ensemble dans le petit village d'Heiderfeld, ce dernier est présenté comme un inspecteur de police expérimenté, ayant fait carrière dans la capitale, et fondé une famille avec une policière. Inès en revanche nous apparaît comme une femme passive et irrésolue (elle n'a jamais quitté le village, car « c'est plus difficile pour une fille de partir, il faut qu'un garçon t'emmène pour ça. Et comme t'es parti sans moi, j'ai attendu un autre prince charmant et il est jamais venu »⁹⁹). Lorsqu'elle sera démasquée comme étant la meurtrière du jeune Driss Assani, elle accusera Yoann de l'avoir inconsciemment poussé à une telle horreur, en la quittant des années plus tôt et en provoquant dès lors involontairement une fausse couche (« rien ne serait arrivé si on avait eu ce bébé, on aurait dû avoir ce bébé... »¹⁰⁰). Elle ne prend donc pas la responsabilité de ses actes mais se place dans une position de passivité face aux événements. Le personnage de Marjorie, seule femme à travailler au commissariat de police d'Heiderfeld, est également paradoxal : montrée tout d'abord comme une femme réservée et passive dans son travail, elle se révélera – grâce aux encouragements de l'inspecteur Peeters – être une professionnelle compétente et motivée. À la fois fine enquêtrice et collègue attentionnée¹⁰¹, lorsque ses collègues masculins parlent d'elle, ce n'est cependant pas pour vanter tant ses qualités professionnelles ou humaines que son capital de séduction (« la petite Marjo du bureau, elle te plaît pas ? Elle est mignonne non ? »¹⁰²). En pleine enquête, elle n'hésitera pas non plus à questionner son collègue et compagnon Sebastian sur leur relation amoureuse (« j'ai besoin de savoir où on en est, ce que je représente pour toi »¹⁰³) tandis que lui semble au contraire obnubilé par son travail.

⁹⁴ Yoann Peeters (*La Trêve*) ; Antoine Dumas (*Candice Renoir*) ; Guy Béanger (*Ennemi Public*) ; Patrick Stassart (*Ennemi Public*) ; Vincent Stassart (*Ennemi Public*).

⁹⁵ Sebastian Drummer (*La Trêve*) : peu sûr de lui, doux, plus enclin à suivre qu'à diriger

Rudy (*La Trêve*) : romantique

Mehdi (*Candice Renoir*) : doux, romantique, peu sûr de lui, plus enclin à suivre qu'à diriger

David (*Candice Renoir*) : doux, romantique, paternel (ET professionnel, responsable...)

Michael Charlier (*Ennemi Public*) : doux, peu sûr de lui, paternel, romantique, émotif (ET professionnel, responsable...)

Frère Lucas (*Ennemi Public*) : doux, dans l'empathie, à l'écoute, émotif

Frère Abbé (*Ennemi Public*) : doux, dans l'empathie, à l'écoute, émotif

⁹⁶ 12 persos masculins / 6 persos féminins

⁹⁷ Le personnage de Brigitte Fischer (décrite sur le site de la R.T.B.F. (Source : <https://www.rtb.be/tv/emission/detail-la-treve/actualites/article-rencontrez-les-personnages-de-la-treve?id=9218023&emissionId=9418>) comme une femme « carriériste », « prête à tout pour être réélue bourgmestre » mais qui « tente tant bien que mal d'être présente pour ses deux enfants ») se transformera en femme éplorée, déprimée et emplie de culpabilité à l'idée d'être une mauvaise mère à la perte de son fils.

⁹⁸ Le personnage d'Inès, tout au long de la série présentée comme douce, passive et romantique s'avèrera à la fin de la saison être, à la surprise de tous, la responsable du meurtre sordide qui sous-tend toute l'intrigue de la série.

⁹⁹ *La Trêve*, S01XE02.

¹⁰⁰ *La Trêve*, S01XE010.

¹⁰¹ Elle apporte sandwiches fait maison et soupe aux courgettes de son jardin à l'inspecteur Drummer lorsqu'il est en opération - *La Trêve*, S01XE05.

¹⁰² *La Trêve*, S01XE04.

¹⁰³ *La Trêve*, S01XE08.

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

Les adolescentes Camille et Zoé sont quant à elles dépeintes comme deux jeunes femmes autonomes, en rébellion contre l'autorité parentale mais responsables de leurs actes et indépendantes. Elles apparaissent cependant à plusieurs reprises partiellement nues (Camille dans l'épisode 3, 4 et 6 ; Zoé dans l'épisode 4), une érotisation du corps féminin qui est d'autant plus problématique que si les deux comédiennes étaient bel et bien majeures au moment du tournage, leurs personnages, eux, ne le sont pas (Zoé et Camille ont 17 ans dans la série). Loin de présenter le corps dénudé comme un lieu de transgression et de résistance, ces scènes de nudité renvoient à des représentations objectivantes et gratuites du corps féminin.

Dans *Ennemi Public*, les deux personnages féminins principaux (l'inspectrice Chloé Muller et la médecin-légiste Judith Stassart) présentent deux types de féminité totalement opposés. D'une part, nous avons Chloé Muller, inspectrice de police compétente, autonome, courageuse et autoritaire ; d'autre part, Judith Stassart, médecin-légiste quasiment jamais représentée sur son lieu de travail, douce, émotive, maternelle et sensible – mais qui s'avérera, à l'instar d'Inès dans *La Trêve*, être en réalité une meurtrière au sang-froid. Si la première se montre "masculine" (dans son comportement et son apparence physique), la deuxième est résolument coquette et séduisante. Les comportements stéréotypés de Judith Stassart dans *Ennemi Public* – à l'instar de ceux d'Inès dans *La Trêve* – semblent servir à brouiller les pistes et faire croire au spectateur que ce personnage est au-dessus de tout soupçon dans l'enquête policière mise en scène dans le récit. Cependant, si Judith se révèle être une femme froide, manipulatrice et calculatrice, elle aussi présentée comme insensée, irresponsable et incohérente – des traits de personnalité peu valorisants.

Chloé Muller incarne quant à elle le profil typique de la femme policière "virile" : rude et *a priori* peu avenante, elle possède un caractère fort et un physique androgyne (souligné par des tenues unisexes/"gender-neutral", une absence totale de maquillage et des cheveux noirs coupés très court). Elle exprime un fort besoin d'indépendance autant sur le plan professionnel que personnel et fait preuve d'un certain nombre de comportements contre-stéréotypés. Protectrice avec les enfants de l'inspecteur Charlier, elle se montre cependant peu inclinée aux avances de ce dernier et semble plus intéressée par son enquête que par la potentialité d'une romance amoureuse. Son apparente froideur est cependant contrebalancée par une fragilité psychologique héritée d'un traumatisme datant de l'enfance (l'enlèvement de sa petite sœur par un ravisseur jamais retrouvé), ce qui ajoute une dimension à son personnage et en fait une héroïne au profil psychologique riche.

Deux autres personnages secondaires (avec un temps de présence à l'écran et une importance dans le récit moindre) présentent également des comportements contre-stéréotypés. La petite fille de l'inspecteur Charlier, Amélia, manifeste une admiration sans faille pour Chloé Muller car elle souhaiterait elle aussi devenir inspectrice à l'âge adulte. Créant des scènes de crimes avec ses poupées et manifestant une intelligence particulièrement vive pour son âge, Amélia se détache de certaines représentations normatives de l'enfance, qui tendent à montrer les petites filles comme douces, sensibles et naïves (tels les personnages d'Anoushka dans *Clem* et Noémie Vannasche dans *Ennemi Public*); alors que les petits garçons seront plus souvent montrés comme indisciplinés, sportifs, amateurs de jeux vidéo, autonomes et parfois dans l'agressivité (tels les personnages de Léo et Martin Renoir dans *Candice Renoir*; Valentin dans *Clem*; Laurent et Jonathan Charlier dans *Ennemi Public*)¹⁰⁴. L'autre personnage qui s'éloigne particulièrement des représentations traditionnelles d'une féminité associée au maternel, à la douceur

¹⁰⁴ Mais notons les représentations à contre-courant des personnages de Noah (sensible et doux) dans *Euh* et Louis (amateur de danse classique) dans *Une Famille Formidable*.

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

et l'empathie, est celui de la mère de Guy Béranger. Femme âgée cruelle et insensible, elle est présentée comme la principale responsable des problèmes psychologiques de son fils – qui l'assassinera d'ailleurs par vengeance sur son lit d'hôpital. Dans ce cas-ci, le comportement contre-stéréotypé est cependant une fois de plus puni, et l'absence d' "instinct maternel" dénoncé comme une explication à la fragilité mentale et à l'extrême violence du fils.

Dans *Candice Renoir*, les profils féminins sont également très variés : les trois femmes "flics" (Candice Renoir, Sylvie Leclerc et Christelle Da Silva), ainsi que quelques personnages principaux secondaires (les personnages d'Aline, Magda Muller, Emma Renoir et Jennifer) présentent différents modèles de féminité. D'un côté, en tant que policière, Candice Renoir incarne un contre-stéréotype (elle fait un métier dans lequel les femmes sont minoritaires) tout en puisant dans les stéréotypes de la féminité traditionnelle (coquetterie, douceur, séduction, volubilité...). Son hyperféminité – dans son comportement et son apparence physique – va constamment être critiquée par ses collègues féminines (« arrêtez avec vos histoires de bonnes femmes. Mon problème c'est pas vous, c'est l'image que vous donnez des femmes dans la police. Vos numéros de voyante, vos tenues, vos mimiques, comment voulez-vous qu'on nous respecte ? Un flic c'est un flic, pas une poupée gonflable »¹⁰⁵). De plus, semblant elle-même à un moment donné être convaincue que féminité et manque de professionnalisme vont de pair, elle transformera en cours de saison son apparence physique dans l'espoir que ses compétences professionnelles s'améliorent (ses cheveux blonds sont teints en noir, ses tenues colorées et moulantes sont troquées contre un jean et des T-shirt sombres etc.). Elle insiste auprès de la coiffeuse chargée d'opérer cette magique transformation : « la dernière chose dont j'ai besoin c'est d'être sympa et féminine »¹⁰⁶. Dans le même temps, Candice Renoir utilise son charme comme une arme pour faire avancer ses enquêtes et joue de l'image qu'elle sait projeter aux autres (« je fais ma blonde », « quelle quiche ! »¹⁰⁷).

Les personnages d'Emma, Jennifer et Madga Muller montrent elles aussi une représentation plus "traditionnelle" de la féminité. Deuxième maman s'occupant de l'éducation et du soin de ses trois frères, Emma prend la place que sa mère, Candice Renoir, peine à trouver à cause d'un métier vu comme trop prenant. Romantique, coquette et toujours au service et à l'écoute d'Antoine, Jennifer apparaît comme une femme passive, sans ambition et ne semble finalement avoir de valeur pour son compagnon que pour ses capacités reproductives¹⁰⁸. Magda Muller enfin, la mère de Candice, est une femme qui rêve toujours à soixante ans de trouver un homme qui pourra l'"entretenir". Déçue par la carrière que sa fille a choisi d'embrasser (elle voulait en faire une reine de beauté), elle vit mal sa colocation forcée avec deux autres femmes de son âge (« je ne veux pas finir ma vie entre Geneviève et Anne-Marie ! »¹⁰⁹) : la vie en compagnie d'autres femmes n'est donc vue que comme une nécessité financière et non pas comme une possible alternative au couple hétérosexuel traditionnel et au développement d'une vie en sororité.

Représentant un autre type de féminité, les personnages de Sylvie Leclerc et Christelle Da Silva sont présentés comme "virils", dans leur apparence et dans leur comportement. Quasiment asexuées (« ne t'inquiète pas, je ne couche jamais avec mes hommes »¹¹⁰), machistes – nous reviendrons plus loin sur ce cas de machisme féminin – ces femmes pensent que « pour faire face aux hommes, il faut être

¹⁰⁵ Sylvie Leclerc dans *Candice Renoir*, S04XE03.

¹⁰⁶ *Candice Renoir*, S04XE04.

¹⁰⁷ *Candice Renoir*, S04XE05.

¹⁰⁸ Bien qu'il soit amoureux de Candice Renoir et ait décidé de quitter sa compagne Jennifer pour elle, Antoine changera d'avis lorsqu'il apprendra que Jennifer est enceinte.

¹⁰⁹ *Candice Renoir*, S04XE06.

¹¹⁰ *Candice Renoir*, S04XE02.

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

irréprochable »¹¹¹, ce qui n'est manifestement pas le cas de Candice Renoir, qui est présentée comme maladroite, hyperémotive et ayant, elle, des relations sexuelles avec ses collègues de travail.

Nous avons donc vu au travers des personnages de Chloé Muller (*Ennemi Public*), Marjorie (*La Trêve*), Candice Renoir, Sylvie Leclerc et Christelle Da Silva (*Candice Renoir*) qu'il existe différentes représentations de la femme "flic". D'un côté, la policière féminine et douce (Candice Renoir, Marjorie dans *La Trêve*); de l'autre "le garçon manqué" (Chloé Muller dans *Ennemi Public*, Christelle Da Silva et Sylvie Leclerc dans *Candice Renoir*). Si les personnages de Candice Renoir et Marjorie semblent bien réassignés à des caractéristiques vues comme féminines, cela n'est en revanche pas le cas pour les personnages de Sylvie Leclerc et Christelle Da Silva dans *Candice Renoir*, et Chloé Muller dans *Ennemi Public*, qui au contraire, s'approprient les « codes virils en vigueur [afin] d'échapper aux stéréotypes de fragilité et d'indisponibilité qui [...] sont encore accolés (Pruvost, 2007) aux femmes policières »¹¹².

On observe donc dans les séries policières une plus grande **fluidité des genres**, dans le sens où nous retrouvons à la fois des représentations de femmes (notamment de femmes policières) plus masculines et qui échappent aux stéréotypes généralement liés au genre féminin; et des représentations contre-stéréotypées d'hommes plus doux et émotifs.

Du côté des **webcréations**, nous observons certaines différences dans la manière de représenter les rapports hommes/femmes entre la websérie fantastique (*Burkland*) et les deux webséries de type humoristique (*Euh* et *Typique*).

Dans la websérie *Euh*, le personnage de Sylvie est montré comme une femme douce, romantique, fragile, du côté de la reproduction (enfants) mais est également comme un sujet sexuel (hyper)actif. Comme toutes les autres femmes qui apparaissent de manière sporadique dans le récit¹¹³, Sylvie est en effet présentée comme une nymphomane sadomasochiste, incarnant à elle seule les figures archétypales de la « madone » et de la « putain », que la chercheuse suédoise Eva Ahlstedt définit comme « les deux archétypes de la femme qui prédominent dans la société patriarcale »¹¹⁴. Ici la dimension humoristique s'appuie sur des référents culturels profondément ancrés dans notre imaginaire collectif¹¹⁵. Incarnant cette double polarité, Sylvie devient la partenaire idéale : une femme à la fois maternelle et à la recherche constante du plaisir sexuel. Occupant relativement peu d'espace dans l'intrigue (on parle plus d'elle que l'on ne la voit à l'écran), le personnage de Sylvie ne possède pas d'arc narratif propre et reste donc "au service" du personnage principal.

La websérie *Typique* met quant à elle en scène un groupe de sept colocataires, sensiblement du même âge et issus du même milieu socio-économique. Le déséquilibre créé par le nombre majoritaire de garçons au sein du groupe (5 garçons contre 2 filles) limite en partie l'espace occupé par les personnages féminins à l'écran, mais les thèmes principaux de la série (la vie en colocation, les études, les sorties entre

¹¹¹ *Candice Renoir*, S04XE07.

¹¹² KARAMANOUKIAN, Taline, « Féminités et Masculinités dans Les Bleus, Premiers pas dans la police. Entre remise en cause et réaffirmation des normes de genre ». *Genre en séries : Cinéma, Télévision, Médias*, Vol.1, 2015, p. 49-72.

¹¹³ La figurante dans le bar (S01XE01) ; la coach du groupe de soutien (S01XE03) ; les deux invitées de la « soirée tronçonneuse » (S01XE05).

¹¹⁴ AHLSTEDT, Eva, « Femmes révoltées, femmes soumises : quelques réflexions sur les images de la femme dans la littérature française de Racine à nos jours », *Moderna Språk*, 1998, p.196-205.

¹¹⁵ S'inspirant de la tradition judéo-chrétienne qui scinde la femme en deux icônes antagonistes (Marie, figure de douceur et de maternité, et une Eve corruptrice), la psychanalyse a conceptualisé le syndrome (ou complexe) de « la madone et la putain » comme une impossibilité pour un nouveau père de considérer à nouveau le corps de sa partenaire comme un lieu de plaisir sexuel : la femme est dès lors réduite à son statut de mère - une mère qui n'est symboliquement plus autorisée à donner (et prendre) du plaisir.

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

amis) permettent de montrer des représentations *qualitativement* équilibrées entre hommes et femmes. Les activités se font ainsi en groupe, et ne sont pas divisées en fonction des genres. Les deux personnages féminins (Chloé et Eva) se montrent de plus sûrs d'eux et directs avec leurs colocataires masculins, et se présentent comme des sujets sexuels actifs¹¹⁶. Cependant, ils correspondent également dans une certaine mesure à des stéréotypes féminins récurrents : romantiques, coquettes, douces, voire maternelles à l'égard des garçons¹¹⁷, Chloé et Eva vont se conformer à certaines attentes sociales construites autour des idéaux de féminité. Le traitement médiatique de la websérie par la RTBF révèle également la reproduction de certains schémas stéréotypés autour des identités de genre. Les deux personnages féminins sont ainsi décrits comme « la fille craquante » et « la coloc *people* », alors que les personnages masculins vont être définis comme « l'étudiant typique », « l'étudiant Erasmus », « le papa de la coloc » ou au pire « le pote sans gêne » : le champ lexical associé à la féminité renvoie donc à des idées de coquetterie, de superficialité ou encore de séduction, tandis que celui associé à la masculinité renvoie à des notions d'amitié, d'ambition, et de responsabilité.¹¹⁸

Évidemment, cette présentation générale constitue uniquement un point d'entrée dans la série, et ne reflète que partiellement les profils psychologiques des personnages rencontrés dans la saison 3, choisie pour cette étude. Les personnages masculins semblent plus nuancés : si Ludo apparaît bien comme le « papa » de la bande (il gère par exemple l'organisation et le programme de leurs vacances dans les Alpes¹¹⁹), ses efforts sont souvent entravés par sa maladresse ; si Max est bien représenté comme un étudiant inquiet de réussir ses examens¹²⁰, il n'affiche pas d'ambitions professionnelles claires ; le personnage de Pierre (ou Peter) sert principalement de ressort comique tandis que Gab est gaffeur, maladroit, et misogyne – des traits finalement peu valorisants. En revanche, le personnage de Chloé reste bien présenté comme un objet de séduction pour deux des personnages masculins, n'a pas d'arc narratif propre et se "contente" en effet, d'être drôle et attachante ; et si Eva ne montre pas un intérêt particulier dans la saison étudiée pour l'univers *people*, elle se révèle superficielle et globalement secondaire dans le déroulement du récit.

Les personnages féminins correspondent dans ces deux webséries à des figures relativement figées : on ignore par exemple quelle profession ou champ d'étude elles ont choisi, quelles sont leurs passions ou hobbies, ou encore leurs motivations personnelles... Cela peut être expliqué en partie par le format même des webséries, dont les épisodes très courts ne permettent pas de développer les profils des différents personnages de la même manière que dans une série télévisée classique. Mais le temps de présence à l'écran des personnages féminins dans *Euh* et *Typique* restant inférieur à celui des personnages masculins, leur participation à l'intrigue (en tant que *sujets* et non *objets* de l'histoire) reste malheureusement secondaire.

Mais ce constat ne s'applique pas nécessairement à toutes les webcréations : dans le cas de la websérie fantastique *Burkland*, l'héroïne va être un personnage féminin ne présentant aucun stéréotype de genre, et incarnant au contraire une série de contre-stéréotypes intéressants. Enceinte mais pas nécessairement maternelle, cette journaliste d'investigation est décidée, autonome, courageuse, sûre d'elle, dirigeante, résolue et plus du côté de la production (travail) que de la reproduction (enfants). Personnage

¹¹⁶ Eva dans *Typique*, S01XE04.

¹¹⁷ *Typique*, S01XE010 et S01XE011.

¹¹⁸ www.rtbef.be, 2017 - En ligne : <https://www.rtbef.be/webcreation/webseries/typique/personnages>.

[Consulté le 2 mars 2017].

¹¹⁹ *Typique*, S03XE011 et S03XE012.

¹²⁰ *Typique*, S03XE010.

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

multidimensionnel, son implication dans l'enquête qui sous-tend toute la série est motivée à la fois par son professionnalisme mais aussi par des raisons personnelles (son compagnon et père de son enfant est mystérieusement décédé dans la ville de Burkland, mort qu'elle tente d'élucider au travers de son enquête). Cette double motivation la place dans le rôle ordinairement très masculin de l'investigateur qui tente de résoudre et/ou venger la mort de sa femme¹²¹, figure hyper présente dans l'histoire du cinéma (particulièrement américain, qui semble être une influence marquante dans *Burkland*).

Si la webcréation suscite un engouement certain chez les jeunes spectateurs et spectatrices, avides de formats novateurs, nous constatons que les webséries *Euh* et *Typique* restent sources de schémas stéréotypés autour des identités de genre. Dans ces deux fictions, nous notons par ailleurs une large présence masculine *devant* et *derrière* l'écran. *Burkland*, en revanche, propose des représentations de la féminité plus variées et diversifiées, sans que cela ne semble en rien entraver le cours du récit ou l'adhésion du spectateur/trice – au vu des différents prix reçus par la série¹²². L'arrivée en 2017 de nouvelles webcréations (*Jezabel*, *La théorie du Y*) mettant en valeur des thématiques jusque-là peu explorées (la bisexualité) et des personnages d'ordinaires sous-représentés (le personnage principal de *Jezabel* qui est une jeune musicienne muette) montre cependant que la webcréation se trouve peut-être déjà dans un processus d'intégration de perspectives alternatives, plus enclines à déconstruire les stéréotypes qu'à les véhiculer.

→ REPRESENTATION DE LA CRIMINALITE FEMININE

Dans les trois séries policières de notre corpus (*La Trêve*, *Ennemi Public* et *Candice Renoir*), nous observons une représentation systématique de la criminalité féminine. Si dans l'inconscient collectif, les femmes apparaissent plus souvent comme victimes que criminelles, la violence commise *par* les femmes (et non *envers* les femmes) reste un tabou social : « Quand les femmes commettent des crimes violents, elles sont considérées comme ayant enfreint deux lois : la loi du pays qui proscriit la violence, et la loi plus fondamentale et « naturelle », selon laquelle les femmes sont passives, ne sont pas des agresseurs »¹²³. En ce sens, la femme violente représente donc un contre-stéréotype d'une vision de la féminité douce, passive et maternelle. Cette surreprésentation de la criminalité féminine – dans la réalité sociale, les femmes représentaient au 1^{er} septembre 2014 seulement **4,6%** du nombre total de détenus incarcérés en Belgique¹²⁴ – est symptomatique d'une volonté de "durcir" les profils féminins dans les fictions : « la recluse, la bagnarde, la criminelle, la délinquante, l'hystérique, la soldate, la policière, la révolutionnaire, ces figures sombres du féminin sont bel et bien sorties de l'ombre historiographique dans laquelle elles étaient plongées »¹²⁵. En ce sens, elle permet de multiplier les représentations féminines à l'écran. Il reste en revanche étonnant de constater ce systématisme de la criminalité

¹²¹ Voir Liam Neeson dans *Under Suspicion* (1991, Simon Moore); Guy Pearce dans *Memento* (2000, Christopher Nolan); Vincent Cassel dans *Irréversible* (2002, Gaspard Noé); Antonio Banderas dans *Desperado* (1995, Roberto Rodriguez); Ralph Fiennes dans *The Constant Gardener* (2005, Fernando Meirelles) ou encore Mickey Rourke dans *Sin City* (2005, Frank Miller et Roberto Rodriguez).

¹²² Prix de la Meilleure Réalisation (Marseille Web Fest 2016) ; Prix du Meilleur Montage (Marseille Web Fest 2016) ; Prix « KissKissBankBank » (Liège Web Fest 2016) ; et Prix de la Web-Série (Paris Courts Devant 2016).

¹²³ CARDI, Coline ; PRUVOST, Geneviève, « La violence des femmes : un champ de recherche en plein essor », *Champ pénal*, Vol.8, 2011, p. 1-30.

¹²⁴ Council of Europe Annual Penal Statistics. *SPACE I - Prison Populations, Survey 2014*, Lausanne : Université de Lausanne, 2015. P.64. En ligne : http://wp.unil.ch/space/files/2016/05/SPACE-I-2014-Report_final.1.pdf [Consulté le 3 mars 2017].

¹²⁵ CARDI, Coline ; PRUVOST, Geneviève (2011), *Op.cit.*

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

féminine : si les hommes peuvent certes être représentés comme violents, les seuls profils de meurtriers (représentés *en train* de tuer) sont ceux d'Emile (un adolescent avec un handicap mental, qui tue accidentellement une petite fille dans *La Trêve*) et Guy Béranger (qui tue, par non-assistance, sa propre mère dans *Ennemi Public*).

Les dix meurtrières répertoriées dans les trois séries policières de notre corpus répondent à différents profils psychologiques, avec différents motifs de violence. En revanche, ce qui les rapproche, c'est que ces femmes tuent majoritairement "à cause" d'un homme (pour protéger un fils¹²⁶ ou un époux¹²⁷, évincer un frère¹²⁸, punir un amant¹²⁹, venger un père¹³⁰ ou un frère¹³¹). Ces femmes agissent par vengeance, jalousie, par défense ou par folie totale, et dans la majorité des cas commettent un meurtre unique (exception faite des personnages d'Inès dans *La Trêve*; Judith dans *Ennemi Public*; et Anne-Marie dans l'épisode 6 de *Candice Renoir*). Dans **7 cas sur 10**, le crime peut d'autant plus être qualifié de "passionnel". Ce type de comportement impulsif répond à une représentation plus traditionnelle de la violence féminine, considérée comme un "coup de folie"; et donne effectivement lieu à une incompréhension totale (« Putain, t'es complètement folle... »¹³²; « Je vous comprends pas Madame Legrand, faire ce que vous avez fait par amour, j'avoue que ça me dépasse »¹³³). Contrairement aux idées reçues¹³⁴, leur arme de prédilection n'est pas nécessairement le poison (3 meurtrières sur 10 l'utilisent), mais les objets contondants, les armes à feu, ou plus rarement les explosifs, la suffocation, les armes blanches ou la voiture (qui permet de renverser un individu). Dans les séries *Ennemi Public* et *La Trêve*, la criminalité du personnage féminin vient bousculer les croyances du spectateur : ces femmes, représentées comme douces, fragiles, émotives tout au long du récit, s'avèrent en dernier ressort être de sanguinaires criminelles, qualifiées par leurs compagnons ébahis de « folle »¹³⁵ ou de « monstre »¹³⁶. Dans la course à l'originalité, le profil de la femme meurtrière représente une opportunité de surprendre et d'étonner, car « il y a chez une femme qui commet un meurtre quelque chose qui nous fait observer le crime avec un peu plus d'attention, qui nous fait frémir un peu plus fort, et nous rend un peu plus critique alors que l'on se demande : "Mais pourquoi a-t-elle fait ça ?" »¹³⁷. Mais nous pourrions nous demander si, au lieu de transgresser les représentations classiques de la féminité – puisque la majorité des meurtrières rencontrées dans les trois séries policières de notre corpus répondent à des représentations générales relativement stéréotypées – cette surreprésentation de la criminalité féminine n'apparaîtrait pas plutôt comme un outil marketing destiné à surprendre des spectateurs exigeants et soumis à une multiplication de l'offre télévisuelle en matière de séries policières.

¹²⁶ Judith Stassart dans *Ennemi Public*.

¹²⁷ Madame Legrand dans *Candice Renoir*, S04XE02.

¹²⁸ Sofia Greco dans *Candice Renoir*, S04XE01.

¹²⁹ Inès dans *La Trêve*, S01XE010; Nadia Vassareli dans *Candice Renoir*, S04XE09; et Adèle Pugeol dans *Candice Renoir*, S04XE04.

¹³⁰ Léa Schollet dans *Candice Renoir*, S04XE04.

¹³¹ Mélissa dans *Candice Renoir*, S04XE010.

¹³² Yoann Peeters dans *La Trêve*, S01XE010.

¹³³ Sylvie Leclerc dans *Candice Renoir*, S04XE02.

¹³⁴ Voir REGINA, Christophe, *La violence des femmes : Histoire d'un tabou social*, Paris : Max Milo Editions, 2011.

¹³⁵ *La Trêve*, S01XE010.

¹³⁶ *Ennemi Public*, S01XE010.

¹³⁷ NAPELA, Laurie; PFEFFERMAN, Richard, *The Murder Mystique: Female Killers and Popular Culture*, Santa Barbara (US), Denver (US)/Oxford (UK): Prager, 2013. Introduction.

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

→ VALEURS ET CARACTERISTIQUES COMPORTEMENTALES DES PERSONNAGES

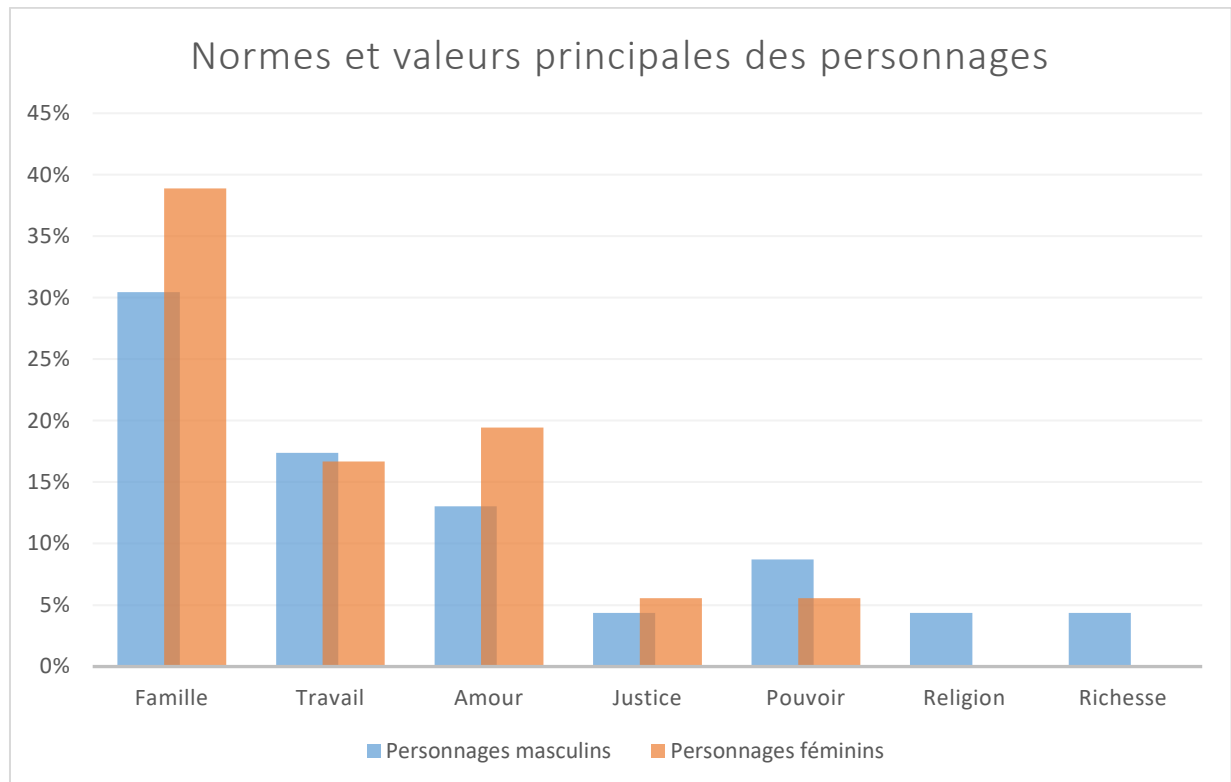
Dans les séries familiales, les valeurs principales (partagées par les personnages féminins et masculins) sont sans surprise la famille et l'amour ; dans les séries policières, ce sont le travail et la justice ; et dans les webcréations, ce sont surtout les valeurs d'amitié (particulièrement chez les personnages masculins) et d'amour qui ressortent.

Normes et valeurs	Personnages masculins	Personnages féminins
Famille	30,44% 14	38,90% 14
Travail	17,39% 8	16,67% 6
Amour	13,04% 6	19,44% 7
Amitié	15,22% 7	13,89% 5
Justice	4,35% 2	5,56% 2
Pouvoir	8,70% 4	5,56% 2
Religion	4,35% 2	0,00% 0
Richesse	4,35% 2	0,00% 0
Autre/Non-défini	2,17% 1	0,00% 0
Total	100% 46	100% 36

Aperçu *global* des normes et valeurs principales des personnages masculins et féminins

– en pourcentages et effectifs

De manière globale, la famille reste la valeur principale qui guide les personnages masculins (**30,44%**) et féminins (**38,90%**) dans les huit fictions étudiées. Viennent ensuite pour les personnages féminins les valeurs d'amour (**19,44%** contre 13,04% pour les personnages masculins), de travail (**16,67%** contre 17,39% pour les personnages masculins), et d'amitié (**13,89%** contre 15,22% pour les personnages masculins). La religion apparaît comme une valeur prônée par les personnages masculins (4,35%), la série *Ennemi Public* (mettant en scène une communauté de moines) ayant fortement influencé ce résultat.



Les caractéristiques comportementales des personnages sont plus difficiles à quantifier car, d'une part, leur encodage est basé sur une perception subjective du spectateur et que, d'autre part, ces caractéristiques peuvent changer et évoluer en cours de série. Nous nous sommes donc arrêtées sur les caractéristiques comportementales *générales* de chaque personnage (celles qui ressortent le plus à l'écran) et les avons divisées en caractéristiques *premières* et *secondaires*.

De manière transversale, au niveau des caractéristiques comportementales *premières* (c'est-à-dire les plus saillantes), nous remarquons que les personnages féminins sont surtout montrés comme sentimentaux (**33,33%**), aimables (**16,67%**), doux (**8,33%**) et travailleurs (**8,33%**).

Les personnages masculins, eux, vont surtout être représentés comme aimables (**17,39%**), sérieux (**10,87%**) et sentimentaux (**10,87%**). Ils sembleraient aussi moins dignes de confiance, plus anxieux mais plus rationnels et extravertis.¹³⁸

¹³⁸ - Dans les séries **familiales**, les personnages féminins sont majoritairement représentés comme **sentimentaux** (à **22,22%** contre 4,35% des personnages masculins). Personnages féminins et masculins sont également globalement perçus dans les deux séries familiales de notre corpus comme **aimables** (13,89% des personnages féminins, 13,04% des personnages masculins).

Dans les séries **policieres**, les personnages féminins sont encore une fois perçus comme plus **sentimentaux** (8,33% contre 4,35% chez les personnages masculins), mais aussi un peu plus **travailleurs** (8,33% contre 6,52% chez les personnages masculins).

Du côté des **webcréations**, aucune **tendance** nette ne se dégage en ce qui concerne les caractéristiques comportementales : si les personnages de *Euh* seront perçus comme peu assurés et peu dignes de confiance du côté des personnages masculins, sentimental du côté de l'unique personnage féminin; les personnages de *Typique* seront perçus comme extravertis, sérieux ou encore sentimentaux du côté des personnages masculins, aimables et joyeux du côté des personnages féminins; les personnages de la websérie *Burkland* enfin seront perçus comme courageux et travailleur du côté des personnages masculins, courageux et anxieux du côté des deux personnages féminins récurrents.

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

Caractéristiques	Personnages masculins	Personnages féminins
Sentimental-e	10,87% 5	33,33% 12
Aimable	17,39% 8	16,67% 6
Travailleur-se	8,70% 4	8,33% 3
Sérieux-se	10,87% 5	2,78% 1
Pas digne de confiance	8,70% 4	0% 0
Anxieux-se	6,52% 3	2,78% 1
Doux-ce	0,00% 0	8,33% 3
Manipulateur-trice	4,35% 2	2,78% 1
Sûr-e de soi	2,17% 1	5,56% 2
Instable	2,17% 1	0,00% 0
Rêveur-se	2,17% 1	0,00% 0
Joyeux-se	2,17% 1	5,56% 2
Rationnel-le	4,35% 2	0,00% 0
Peu assuré-e	2,17% 1	2,78% 1
Autonome	0% 0	5,56% 2
Extraverti-e	4,35% 2	0,00% 0
Courageux-se	2,17% 1	2,78% 1
Peureux-se	0,00% 0	2,78% 1
Dynamique	2,17% 1	0,00% 0
Ombrageux-se	2,17% 1	0,00% 0
Altruiste	2,17% 1	0,00% 0
Lymphatique	2,17% 1	0,00% 0
Jaloux-se	2,17% 1	0,00% 0

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

Total	100% 46	100% 36
--------------	--------------------------	--------------------------

Caractéristiques comportementales *premières* des personnages – en pourcentages et effectifs

L'analyse des caractéristiques comportementales *secondaires* va, quant à elle, révéler que les personnages masculins sont en grande proportion dépeints comme sentimentaux. Sans surprise, les personnages féminins sont toujours perçus dans leurs caractéristiques comportementales secondaires comme sentimentaux, mais aussi comme plus aimables et dépendants que les personnages masculins.

Caractéristiques	Personnages masculins	Personnages féminins
Sentimental-e	30,44% 14	27,78% 10
Aimable	8,70% 4	11,11% 4
Travailleur-se	6,52% 3	5,56% 2
Sérieux-se	2,17% 1	0% 0
Pas digne de confiance	2,17% 1	0% 0
Doux-ce	2,17% 1	2,78% 1
Dépendant-e	0% 0	8,33% 3
Manipulateur-trice	2,17% 1	2,78% 1
Sûr-e de soi	4,35% 2	0% 0
Extraverti-e	2,17% 1	5,56% 2
Joyeux-se	2,17% 1	0% 0
Pragmatique	4,35% 2	5,56% 2
Rationnel-le	0% 0	2,78% 1
Peu assuré-e	2,17% 1	0% 0
Instable	2,17% 1	5,56% 2
Réfléchi-e	2,17% 1	0% 0
Rêveur-se	0% 0	2,78% 1
Courageux-se	2,17%	0%

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

	1	0
Dynamique	2,17%	2,78%
	1	1
Altruiste	2,17%	2,78%
	1	1
Ombreux-se	0%	2,78%
	0	1
Ambitieux-se	2,17%	0%
	1	0
Bavard-e	2,17%	0%
	1	0
Drôle	4,35%	0%
	2	0
Honnête	2,17%	2,78%
	1	1
Equilibré-e	0%	2,78%
	0	1
Facilement découragé-e	2,17%	0%
	1	0
Impulsif-ve	2,17%	0%
	1	0
Maladroit-e	2,17%	0%
	1	0
Manuel-le	2,17%	0%
	1	0
Méthodique	0,00%	2,78%
	0	1
Persévérant-e, tenace	0,00%	2,78%
	0	1
Total	100% 46	100% 36

Caractéristiques comportementales *secondaires* des personnages – en pourcentages et effectifs

Il semblerait donc que les profils psychologiques des personnages masculins soient plus variés : cette réappropriation de traits traditionnellement "féminins" (notamment la sentimentalité) par les personnages masculins témoignent d'une fluidité des identités de genre, tandis que les personnages féminins restent enfermés dans des traits caractéristiques principaux et secondaires moins divers.

Nous remarquons par ailleurs une forte représentation d'un caractère hyperémotif chez les personnages féminins : **55,56%** des personnages féminins principaux et secondaires récurrents (20 sur 36) sont représentés au moins une fois en train de pleurer – **33,33%** le font "à cause" d'un homme (dispute, séparation, deuil...) ; les autres pour des raisons médicales (problèmes de santé), familiales (perte d'un enfant), par peur ou par culpabilité. **21,74%** des personnages masculins seront représentés en train de "verser une larme" – **4,35%** le font "à cause" d'une femme (désœuvrement face à la maladie du personnage féminin) ; les autres pour des raisons médicales (problèmes de santé), familiales (deuil d'un frère), par peur d'être appréhendé par la justice ou par frustration personnelle et professionnelle. Si le

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

stéréotype de la femme émotive a la vie dure, « selon Wilson (2002), peu d'éléments probants soutiennent que les femmes soient plus émotives que les hommes. Pour leur part, Hatfield, Cacioppo et Rapson (1994) ainsi que Oatley et Jenkins (1996) font valoir que l'amour, la peine, la peur, la colère, la honte et d'autres émotions sont ressentis également par les deux sexes. »¹³⁹. Néanmoins, au sein des huit fictions étudiées, nous observons bien que les femmes sont deux fois plus à même que les hommes de se montrer émotives face à une situation donnée.

→ DES HEROINES POSTFÉMINISTES

Si nous avons noté que les femmes sont donc souvent associées à la famille, la maternité, ainsi que l'espace privé et domestique, cela ne va pas nécessairement être montré comme incompatible avec la vie professionnelle. Dans *Candice Renoir*, *Clem*, *La Trêve* et *Une Famille Formidable*, nous retrouvons des personnages féminins qui incarnent un idéal *postféministe* : ce sont des femmes qui ont bénéficié « des avancées des mouvements féministes (elle[s] ont] une bonne carrière, l'autonomie, l'indépendance financière et la liberté sexuelle) »¹⁴⁰ mais elles sont également à la recherche d'un certain confort domestique, du partenaire idéal, de la vie de famille, sans que cela ne soit montré comme contradictoire ou incompatible. Ce « double enchevêtrement »¹⁴¹, qui renie (en le décrétant désormais inutile) et célèbre à la fois le féminisme, est responsable de comportements chez un même personnage qui peuvent être stéréotypés (comportements de douceur, d'émotivité, de sensibilité...) et contre-stéréotypés (comportements d'ambition, d'autonomie, de résolution...).

La « culture » post-féministe – Qu'Yvonne Tasker place à l'opposé des « politiques" féministes »¹⁴² – se traduit souvent par une relation individualiste et consumériste à la féminité : la « préoccupation obsessionnelle pour le corps »¹⁴³ passe par une surveillance, une observation et une discipline constantes, qui se doivent de répondre à des normes d'attractivité féminine prédéterminées. Le corps féminin est ainsi constamment « évalué, scruté et disséqué par les femmes aussi bien que les hommes »¹⁴⁴ (« wouah la bomba ! T'es en mode j'me ramène un mec ? Putain t'es trop belle, elles sont canons tes shoes ! »¹⁴⁵ ; « Elle est gaulée la prof, t'as vu ses jambes ? »¹⁴⁶ ; « T'es pas trop jolie t'es canon ! Tu vas faire craquer tous les mecs ! »¹⁴⁷).

L'héroïne Candice Renoir est montrée comme une femme coquette et soucieuse de son apparence ; les personnages de Clémentine, Carolina, Marie-France et Alyzée dans *Clem* semblent toujours impeccablement coiffés et maquillés (même au réveil). De plus, être soi et se faire plaisir sont deux notions primordiales pour la "femme post-féministe" : Catherine Beaumont dans *Une Famille Formidable* réussit à concilier une envie individuelle (vivre à Lisbonne) avec ses "responsabilités" en tant que mère et épouse ; Brigitte Fischer dans *La Trêve* jongle entre ses ambitions professionnelles, son amant et

¹³⁹ BEAULIEU, Josée, *Emotions et Gestion : une exploration de la représentation sociale de l'affectivité chez des gestionnaires québécois*, Mémoire en Fondements et Pratiques en Education (Université Laval), 2006. P.22.

¹⁴⁰ LINDOP, Samantha, *Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema*, London: Palgrave MacMillan, 2015. P.9

¹⁴¹ McROBBIE, Angela, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, London: Sage Publications, 2009. P.12.

¹⁴² TASKER, Yvonne; NEGRA, Diane. *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham, London: Duke University Press, 2007. P. 5.

¹⁴³ GILL, Rosalind, «Postfeminist media culture: Elements of a sensibility», *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 10, N° 2, 2005, p.147-166.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Zoé dans *La Trêve*, S01XE03.

¹⁴⁶ Christelle Da Silva dans *Candice Renoir*, S04XE06.

¹⁴⁷ Inès dans *Clem*, S06XE02.

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

l'éducation de ses deux enfants ; Candice Renoir veut être la meilleure enquêtrice possible, tout en étant présente pour ses quatre enfants, son compagnon et son amant et collègue Antoine. Ainsi, ces personnages féminins se réapproprient certains codes traditionnels de la féminité et de la séduction, tout en revendiquant une autonomie acquise grâce aux luttes féministes. Sujets actifs et autonomes, elles sont cependant également soumises à un degré de contrôle et de surveillance du corps extrêmes (afin de correspondre aux idéaux de beauté véhiculés dans la société occidentale)¹⁴⁸. Les héroïnes d'*Ennemi Public* et *Burkland* échappent en revanche totalement à ces représentations : plus intéressées par leur métier que par une perspective de romance ou de maternage (elles interagissent avec les enfants qui les entourent comme avec des adultes), elles ne manifestent pas non plus de coquetterie ou une discipline du corps exacerbées. À l'inverse de l'héroïne post-féministe, ces deux personnages ne mettent pas en exergue les différences biologiques entre les deux sexes (montrant la féminité comme un état naturel et immuable), mais permettent au contraire d'offrir une représentation alternative de la féminité.

Dans les webséries humoristiques *Euh* et *Typique*, nous remarquons la présence d'un type d'humour post-féministe, que Limor Shifman & Dafna Lemish qualifient d'« humour Mars et Vénus »¹⁴⁹ – en référence au best-seller *Les hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus*¹⁵⁰. Dans ce cas précis, l'outil humoristique joue des différences essentialisées et perçues comme naturelles entre hommes et femmes : de ce fait, l'humour post-féministe, en se nourrissant de ces différences, fait des deux sexes l'objet de ses moqueries et n'induit pas de réelle transgression des attendus de genre. Les deux auteures définissent plusieurs traits majeurs de l'humour post-féministe : premièrement, l'humour post-féministe va prendre pour cible aussi bien les hommes que les femmes (contrairement, par exemple, à l'humour sexiste qui, lui, ne va s'en prendre qu'aux femmes). Dans *Euh*, si Sylvie est montrée comme douce, bavarde et sensible (des traits traditionnellement féminins), le personnage de Jean-Marc (et celui de Gab dans *Typique*) est machiste, sûr de lui et dirigeant (des traits traditionnellement masculins) – hommes comme femmes sont donc soumis à des stéréotypes de genre "traditionnels". De plus, le contexte de l'humour post-féministe est généralement le monde du loisir et de la consommation (plutôt que celui du travail ou du débat politique). Les différents personnages des deux webséries humoristiques choisies pour cette étude sont en effet généralement représentés dans des bars, des salles de sport, des boîtes de nuit, au supermarché, au restaurant ou alors dans l'espace privé (où souvent ils font la fête) ... Enfin, l'humour post-féministe tend à décrire les femmes comme des sujets sexuels actifs, voire hyperactifs. Les comportements de Sylvie (et d'un nombre important de personnages féminins secondaires dans *Euh*) et d'Eva (*Typique*) sont caractéristiques de cet humour post-féministe¹⁵¹, qui n'hésite pas à « tourner en dérision les femmes comme étant des obsédées sexuelles »¹⁵². Rosalind Gill¹⁵³ note que ces représentations de femmes comme sujets sexuels actifs répondent néanmoins toujours à une image sexualisée de la féminité : ce tournant, symptomatique de l'ère post-féministe, ne serait pas nécessairement libérateur en ce sens qu'il invisibiliserait le mouvement d'objectivation que les femmes s'imposeraient afin de correspondre à des codes de féminité préétablis (une féminité à la fois sexy et

¹⁴⁸ GILL, Rosalind (2005), *Op.cit.*

¹⁴⁹ SHIFMAN, Limor; LEMISH, Dafna, « Between Feminism and Fun(ny)ism : Analyzing Gender in Popular Internet Humor », *Information, Communication and Society*, Vol.13, N°6, 2010, p. 870-891.

¹⁵⁰ GRAY, John, *Les hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus*, Paris : J'ai lu Bien-être, 2011 [1^{ère} ed. : 1992].

¹⁵¹ SHIFMAN, Limor; LEMISH, Dafna (2010), *Op.cit.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ GILL, Rosalind, « From Sexual Objectification to Sexual Subjectification: The Resexualisation of Women's Bodies in the Media », *Feminist Media Studies*, Vol.3, N°1, p.100-106.

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

sophistiquée¹⁵⁴). À travers l'utilisation de l'ironie et du "second degré", ces séries tendraient donc bien à véhiculer certains stéréotypes de genre – mais aussi de "prétendue race" (nous pensons ici au personnage de René dans *Typique*, déjà évoqué plus haut dans cette étude) qui en réalité valide la norme.

→ UN DISCOURS ESSENTIALISTE ?

Nous avons vu qu'un des traits principaux du post-féminisme est l'affirmation de la différenciation sexuelle. La féminité et la masculinité deviennent dès lors dans le discours post-féministe naturelles, immuables et opposées. Cela se traduit par la présence d'un discours essentialiste « reposant sur des arguments prototypiques pour expliquer les actions masculines ou féminines »¹⁵⁵ : Jacques Beaumont (*Une Famille Formidable*) a besoin de confort et est lâche, « comme tous les hommes »¹⁵⁶ ; le comportement d'Antoine Dumas (*Candice Renoir*) à l'annonce de la grossesse de sa compagne est « typiquement masculin : la femme est enceinte, le mec est malade »¹⁵⁷ ; Candice Renoir se trouve démunie face à un avocat qui lui affirme que « vous les femmes, nous ne pouvez pas comprendre »¹⁵⁸ ou une femme qui se lamente que « les hommes c'est comme les enfants, quand leur jouet est cassé ils en prennent un autre »¹⁵⁹ ; Solange (*Clem*) se lamente : « les enfants c'est comme les bons hommes, soit on les a dans les pattes, soit ils nous manquent »¹⁶⁰ ; Inès (*La Trêve*) avoue que certaines ambitions sont exclues « pour une fille »¹⁶¹. Si ces phrases sont souvent prononcées sur le ton de l'ironie, c'est à travers ce type de discours (qui apparaît certes de manière ponctuelle dans les séries étudiées) que les stéréotypes, ainsi *naturalisés*, ressortent le mieux. Le genre y est considéré comme allant de soi, et les différences entre femmes et hommes sont accentuées, tout en créant une représentation réductrice de chaque genre (*toutes* les femmes ou *tous* les hommes sont censé(e)s agir de telle ou telle manière...). De ce fait, cette réification du genre contribue « à changer un construit social, fluide et abstrait, en matière, fixe et concrète »¹⁶². Notons que ce discours essentialiste est davantage investi par les personnages féminins : dans *Une Famille Formidable*, *Candice Renoir*, et *Clem*, les hommes apparaissent ainsi dans leurs propos comme lâches, fragiles, volatiles ou encore pénibles. Dans ces séries créées et scénarisées en partie par des femmes (à l'inverse des autres séries de notre corpus), et comportant un nombre important de personnages féminins, l'apparition ponctuelle de ce genre de phrases sur le ton de l'humour pourrait également être perçue comme le signe d'une réflexivité féminine sur les relations hommes/femmes, sous couvert d'ironie.

→ MISE EN VALEUR DU CORPS DU PERSONNAGE

Les tenues vestimentaires portées par les personnages féminins sont en grande majorité des tenues de ville que l'on pourrait qualifier de décontractées – même pour les femmes policières qui souvent opèrent

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ CHAMBAT-HOUILLOIN, Marie-France ; CORROY, Laurence, « Pour un archétype du féminin et du masculin ? Le discours essentialiste dans la série Les mystères de l'amour », *Genre en Séries : Cinéma, Télévision, Médias*, Vol.1, 2015, p. 100-119.

¹⁵⁶ *Une Famille Formidable*, S012XE01.

¹⁵⁷ *Candice Renoir*, S04XE09.

¹⁵⁸ *Candice Renoir*, S04XE02.

¹⁵⁹ *Candice Renoir*, S04XE02.

¹⁶⁰ *Clem*, S06XE05.

¹⁶¹ *La Trêve*, S01XE02.

¹⁶² ARON, Arnold, « Genre et Langage », *Sexuelle Identität*, 2008, p. 33-35.

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

en civil. Mais **41,67%** des personnages féminins (15 sur 36) vont porter au moins une fois (pour certains de manière régulière) une tenue qui va souligner la silhouette féminine. **50%** des personnages féminins (18 sur 36) affichent un maquillage et une coiffure particulièrement soignés. **58,33%** des personnages féminins (21 sur 36) sont montrés au moins une fois avec des chaussures à talons au pied (**19,44%** en portent régulièrement). En 2012, une étude britannique¹⁶³ démontrait que la démarche féminine était perçue (par les hommes autant que par les femmes) comme plus attirante lorsqu'une femme porte des chaussures à talons plutôt que des chaussures plates. De manière consciente ou inconsciente, en portant des talons, les femmes chercheraient donc selon l'étude à accroître leur potentiel de séduction. Les personnages féminins, retrouvés dans nos huit fictions, chaussant régulièrement des talons sont en effet ceux qui tendront à porter également des tenues vestimentaires féminines et près du corps, et à afficher un maquillage plus visible (Carolina dans *Clem* ; Candice Renoir dans *Candice Renoir* ; Lucia et Reine dans *Une Famille Formidable* ; le Docteur Orban dans *La Trêve*).

13,90% des personnages féminins principaux et secondaires récurrents (5 sur 36) portent en revanche une tenue "gender-neutral" – c'est à dire une tenue sans spécificité genrée, brouillant les codes vestimentaires féminins et masculins¹⁶⁴ – c'est le cas notamment dans les séries policières (*La Trêve*, *Candice Renoir* et *Ennemi Public*), dans lesquelles un des messages véhiculés va être que pour être une bonne "flic", il faut se comporter de manière virile et donc effacer sa féminité apparente, physique.

Il existe un certain nombre de marqueurs de sexualisation du corps féminin : nous l'avons vu, l'attractivité physique des personnages féminins passe souvent par le port de tenues vestimentaires courtes, moulantes et/ou décolletées, de chaussures à talons, et par un maquillage/une coiffure soignés. Nous constatons également que **30,56%** des personnages féminins apparaissent au moins une fois en lingerie ; **16,67%** en maillot de bain deux-pièces ; et **19,44%** sont représentés totalement ou partiellement nus au moins une fois – seuls **4,35%** des personnages masculins principaux et secondaires récurrents apparaissent totalement nus, mais **32,61%** apparaissent au moins une fois torse nu. De manière générale, les hommes apparaissent plus souvent en tenues très décontractées (jean, jogging, T-shirt, pull large, baskets...) que les femmes : **52,17%** des personnages masculins portent régulièrement ce genre de tenues contre **27,18%** des personnages féminins.

Sexe	Lingerie/sous-vêtements	Maillot de bain	Nudité
Femmes	11/36 30,56%	6/36 16,67%	7/36 19,44%
Hommes	5/46 10,87%	6/46 13,04%	15/46 32,61%

Port de tenue « légères » en fonction du genre – en pourcentages et effectifs

Au sein de notre corpus, nous remarquons que, bien que les deux sexes répondent en large majorité à des codes hégémoniques de minceur, les personnages masculins possèdent de manière générale des

¹⁶³ BURBAGE, Jenny, « High Heels as supernormal stimuli: How wearing high heels affects judgements of female attractiveness », *Evolution and Human Behavior*, Vol.34, p. 176-181.

¹⁶⁴ Voir BECKER, Doreen, « 1970s Trends : The "Me Decade" », in *Color Trends and Selection for Product Design : Every Color Sells a Story*, Oxford/Cambridge: Elsevier Inc., 2016.

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

types de morphologie plus variés (en termes de poids, de taille, de musculature...). En revanche, la constance de la minceur chez les personnages féminins permet de répondre à une norme sociale qui valorise les corps minces et fermes, et est « doublé[e] d'un idéal de fermeté et de tonicité, mais la musculature des femmes ne doit pas être trop volumineuse, en tout cas moins que celle des hommes »¹⁶⁵.

On le voit, lorsque la série *Candice Renoir* apparaît sur les écrans pour la première fois, on définit son héroïne comme « un peu enveloppée »¹⁶⁶, « avec des rondeurs »¹⁶⁷, et comme une « gironde quadragénaire »¹⁶⁸... Son léger surpoids devient dès lors prétexte à une transgression des codes de beauté et de féminité : il ferait d'elle une héroïne à contre-courant des représentations habituelles de la féminité. Mais ces rondeurs sont également montrées comme faisant partie d'une série de "handicaps" qui entravent la carrière professionnelle du personnage (comme son émotivité, son hyperféminité, ses méthodes de travail peu conventionnelles basées sur le ressenti et l'"intuition féminine"...). Si, tel que la philosophe américaine Susan Bordo l'affirme, pour conquérir de nouvelles positions dans le monde social et politique, les femmes vont chercher à s'affranchir du corps maternel et nourricier lié à l'univers du foyer – et à plutôt exhiber une morphologie évoquant davantage l'efficacité et la rationalité¹⁶⁹ –, le physique de Candice Renoir (manifestement déjà considéré par les diffuseurs comme "hors-norme") évoque en effet plus un corps « reproductif » que « productif »¹⁷⁰. Là où les personnages masculins présentant une surcharge pondérale sont libres d'évoluer sans que leur physique ne détermine en rien leur trajectoire dans l'intrigue, l'uniformisation d'une morphologie féminine basée sur un idéal de minceur (et l'attention portée sur celles qui ne la respectent pas) tend à creuser une inégalité de représentation des genres à l'écran.

Le surpoids féminin est de plus évoqué directement à deux reprises dans la saison de *Candice Renoir* étudiée dans le cadre de ce corpus : dans l'épisode 5 (*Loin des yeux, loin du cœur*), Candice Renoir discute brièvement avec une jeune maman venue faire une thalassothérapie dans le but de maigrir (« moi c'est une catastrophe, j'ai encore 3 kilos à perdre [...] Bon, pour maigrir le mieux c'est la salle de sport quand même »¹⁷¹). Ici, l'idéal de minceur correspond au retour à un corps idéalisé après une grossesse : « autodiscipline, contrôle et abnégation »¹⁷² sont les chemins vers une féminité "post-partum", mais aussi « quelques clés pour comprendre l'idéal de la minceur en relation avec la domination masculine ». Le surpoids semble en effet n'être montré comme problématique que pour les personnages féminins, tandis que les personnages masculins en surpoids n'affichent jamais une quelconque volonté de modifier leur poids (lorsqu'ils se rendent dans une salle de sport, c'est plutôt pour améliorer leur état de santé (Max et Ludo dans *Typique* ; Adrian dans *Clem*)).

¹⁶⁵ RENARD, Noémie, « L'impuissance comme idéal de beauté des femmes – une faible occupation de l'espace », Antisexisme.net. En ligne : <https://antisexisme.net/2016/01/11/impuissance-02/> [Consulté le 12 mars 2017].

¹⁶⁶ LIGNON Fanny (2015), *Op.cit.*

¹⁶⁷ CAUHAPE, Véronique, « Cécile Bois: l'apprentissage du doute », *Le Monde*, 2014. En ligne : http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/04/16/cecile-bois-l-apprentissage-du-doute_4399791_3246.html [Consulté le 14 mars 2017].

¹⁶⁸ « Saison 1 - Episode 1. Il faut se méfier de l'eau qui dort », *Télérama*, 2015. En ligne : <http://television.telerama.fr/tele/serie/candice-renoir.10643479.saison1.episode1.php> [Consulté le 14 mars 2017].

¹⁶⁹ Susan Bordo citée dans CHOLLET, Mona, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris: La découverte, 2012.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Candice Renoir*, SE04XE05.

¹⁷² RENARD, Noémie, *Op.cit.*

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

La deuxième évocation du surpoids féminin dans *Candice Renoir* se trouve dans l'épisode 7 (*Toute vérité n'est pas bonne à dire*). L'héroïne y découvre qu'une femme obèse a tué de sang-froid celle qu'elle pensait être la maîtresse de son époux. En réalité, cette dernière était une escorte, engagée par son mari pour la remplacer lors d'une croisière avec des amis d'enfance, à qui il n'osait pas présenter sa véritable épouse, par peur des moqueries sur son poids – pour se justifier, le mari déclarera : « j'aime ma femme comme elle est, mais j'assume pas le regard des autres »¹⁷³. Ce « regard des autres », juge et critique, est non seulement celui des amis mais aussi celui des enquêteurs Christelle et Mehdi – censés, eux, être des valeurs d'exemple – lorsqu'ils expliquent la situation à Candice (« Madame Pugeol... ben elle est "fat", elle est grosse quoi », « Jérémie voulait pas avoir la honte devant ses potes, et Meteyer lui a conseillé de prendre une épouse plus... sortable »¹⁷⁴). Ici, la femme en surpoids est décrite non seulement comme psychologiquement instable (c'est une meurtrière) mais aussi comme physiquement "inacceptable" (elle fait « honte » à son compagnon, et n'est pas « sortable » dans la sphère publique).

Cette vision négative du surpoids dans la série *Candice Renoir* – comme un état provisoire de déchéance que l'on va tenter d'éradiquer dans le premier cas ; ou une condition honteuse qu'il convient de cacher au monde dans le second – se double donc d'une représentation dominante dans l'ensemble de notre corpus du corps féminin comme mince, ferme et athlétique (qui représente **77,78%** des personnages féminins principaux et secondaires récurrents – 28 sur 36 – contre **67,40%** des personnages masculins – 31 sur 46). Cet « idéal culturel dominant »¹⁷⁵ de la minceur valide un type de morphologie considéré comme une norme par défaut, appliquée principalement aux femmes et renvoyée par les médias *mainstream* : 92,75% des femmes représentées dans la presse féminine sont minces¹⁷⁶, 33% des actrices de séries télévisées seraient même considérées comme *maigres*¹⁷⁷, et des études notent que dans la publicité en extérieur (en rue et dans les lieux publics) « la corpulence des femmes est principalement mince (49%) à très mince (14%), celle des hommes est essentiellement moyenne (35%) à svelte (15%) »¹⁷⁸. Le sociologue Jean-François Amadiou souligne ainsi que si « le 20ème siècle a libéré le corps des femmes [...] c'est une fausse libération car la norme règne en maîtresse sur ce corps libéré »¹⁷⁹. Si la critique de la rondeur féminine ne se retrouve de manière aussi abrupte que dans la série *Candice Renoir*, la plus grande variété de morphologies masculines et la constance de la minceur chez les personnages féminins dans les huit fictions étudiées montrent qu'il y a malgré tout une valorisation du profil de la femme mince et svelte à l'écran.

→ FÉMINITÉ ET CRÉDIBILITÉ DANS LE MONDE DU TRAVAIL

Nous remarquons que chez les personnages féminins retrouvés dans les huit fictions choisies pour notre étude, l'absence marquée de coquetterie (voire la tendance à adopter une féminité "virile") est souvent associée à une volonté de voir ses compétences professionnelles prises au sérieux : les personnages de Chloé Muller (*Ennemi Public*); Sylvie Leclerc, Christelle Da Silva et Aline Jegou (*Candice Renoir*); Marjorie

¹⁷³ *Candice Renoir*, SE04XE07.

¹⁷⁴ *Candice Renoir*, SE04XE07.

¹⁷⁵ BORDO, Susan, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley: University of California Press, 1993. P. 46.

¹⁷⁶ *Rapport sur l'image des femmes dans les médias*, Commission de Réflexion sur l'image des femmes dans les médias, Paris, 2008. P. 68.

¹⁷⁷ *Anorexie mentale : pourquoi les filles concernées sont-elles plus concernées ?* Femmes Prévoyantes Socialistes, Bruxelles, 2016. P. 5.

¹⁷⁸ *L'image des femmes et des hommes dans la publicité en Belgique*, Institut pour l'égalité des hommes et des femmes, Bruxelles, 2009. P. 17.

¹⁷⁹ *Ibid.* P. 68.

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

(Clem); Lou (*Burkland*) et Marjorie (*La Trêve*) affichent tous une apparence et un comportement "masculinisés", qui va apparaître comme une performance obligée pour exercer un métier traditionnellement masculin (policier, agriculteur, ou journaliste). Si dans un métier à risque, il convient de ne pas céder à la peur ou la panique – les « preuves de courage et de bravoure [étant] indexées à la construction de l'identité masculine, un homme, un vrai, est censé maîtriser la peur »¹⁸⁰ – pour ces « femmes au métier d'hommes »¹⁸¹, faire preuve de courage revient dès lors à effacer toutes traces d'hyperféminité. Les personnages féminins qui assument totalement cette hyperféminité vont tendre en revanche à apparaître comme moins ambitieux : Carolina, Clémentine, Salomé, Marie-France, Babette et Alyzée (*Clem*) ; Catherine, Manon, Lucia, Audrey, Hélène et Reine (*Une Famille Formidable*) ; Sylvie (*Euh*) ; Chloé et Eva (*Typique*) ; Jennifer (*Candice Renoir*) ; et Judith (*Ennemi Public*) sont toutes des femmes qui vont plus souvent être représentées comme supportrices des projets de leurs compagnons masculins que faisant preuve d'ambitions personnelles. Un des buts de l'héroïne post-féministe (revendiquer une féminité plus "traditionnelle" comme compatible avec une carrière professionnelle exigeante et un pouvoir politique et social égal à celui des hommes) serait donc ici mis à mal. En effet, mis à part les personnages de la psychiatre et de la bourgmestre dans *La Trêve* – deux femmes à la fois féminines et compétente pour la première, très ambitieuse pour la seconde – il y aurait bien un clivage entre des femmes "masculines" et professionnelles d'un côté, "féminines" et plus passives ou maladroites de l'autre. Subsiste au travers de cette idée un stéréotype ancré dans l'imaginaire populaire depuis des siècles, associant les femmes à l'état naturel et au corps, les hommes à l'esprit et la culture : pour passer du côté de l'esprit, il faudrait donc bien "performer" le genre masculin¹⁸².

L'héroïne Candice Renoir constitue un cas intéressant, car la série questionne sans cesse les limites des idéaux de la féminité. D'une part, nous avons des représentations de femmes peu féminines mais montrées comme compétentes dans leur fonction. D'autre part, il y a Candice Renoir, dont l'hyperféminité est régulièrement critiquée et moquée dans son milieu professionnel. Mais la fiction nous montre que cette hyperféminité, de prime abord montrée comme un handicap, peut être utilisée comme un outil non seulement compatible, mais aussi indispensable, au métier d'inspectrice. Cette « féminité en tant que mascarade »¹⁸³ devient un moyen pour Candice de soutirer des informations à ses suspects : sous couvert de naïveté et de fragilité (toutes féminines), Candice parvient souvent à ses fins. Selon la psychanalyste Joan Rivière, ce type de comportement permettrait à certaines femmes de transgresser les normes de genre, en acceptant paradoxalement de les réitérer en partie (en se faisant passer pour hyperféminines par exemple), « précisément pour pouvoir conserver l'opportunité de transgresser ces normes par ce qu'elles font »¹⁸⁴. Candice Renoir nous est présentée en réalité comme une femme coincée entre deux mondes : trop féminine pour ses collègues (« arrêtez avec vos histoires de bonnes femmes, vos sentiments on s'en tape »¹⁸⁵) mais pas assez pour sa mère (« j'avais de l'ambition pour toi, je te rêvais pas fonctionnaire de police [...] t'aurais gagné tous les concours [de beauté] haut la main »¹⁸⁶).

¹⁸⁰ MOLINIER, Pascale, « Féminité sociale et construction de l'identité sexuelle : perspectives théoriques et cliniques en psychodynamique du travail », *L'orientation scolaire et professionnelle*, Vol. 31, N°4, 2002, p. 565-580.

¹⁸¹ ARBOGAST, Mathieu, « De si jeunes femmes... Analyse longitudinale des écarts d'âges et des inégalités de genre dans les séries policières », *Genre en séries : Cinéma, Télévision, Médias*, Vol.1, 2015, p. 73-99.

¹⁸² Voir BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Traduit de l'anglais par C. Kraus. Paris : Éditions La Découverte, 2015 [1re éd. : 1990] ou BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du "sexe"*, Traduit de l'anglais par C. Nordmann. Paris/Amsterdam, 2009 [1re éd. : 1993].

¹⁸³ VIVES Jean-Michel, « La vocation du féminin », *Cliniques méditerranéennes*, Vol. 2, N°68, 2003, p. 193-205.

¹⁸⁴ MOLINIER, Pascale (2002), *Op.cit.*

¹⁸⁵ Sylvie Leclerc dans *Candice Renoir*, S04XE03.

¹⁸⁶ Magda Muller dans *Candice Renoir*, S04XE06.

→ STÉRÉOTYPES MASCULINS

Lorsque les fictions étudiées présentent des stéréotypes associés au genre masculin, ceux que l'on est susceptibles de retrouver le plus souvent montrent les personnages concernés comme dirigeants et dominateurs, décidés, confiants, autonomes, du côté de la production (travail), agressifs et rudes, manipulateurs, peu sensibles aux sentiments des autres, ou encore machistes. Cela ne reflète pas l'ensemble des traits caractéristiques des personnages masculins mais de manière globale, nous observons la présence de ce type de stéréotypes, de manière plus ou moins prégnante, dans à peu près toutes les fictions. De nombreux personnages masculins présentent également des comportements au contraire contre-stéréotypés.

Nous observons une présence assez importante de personnages machistes qui manifestent leur misogynie au travers de répliques plus ou moins vulgaires, généralement placées sous le couvert de l'humour¹⁸⁷. Elle peut également se manifester dans la manière dont les personnages masculins décrivent les femmes¹⁸⁸ ou peut encore passer par leur incrédulité à imaginer une femme meurtrière¹⁸⁹; la décoration de leur espace de travail avec des photographies de femmes nues¹⁹⁰, leur manière d'aborder les femmes¹⁹¹, d'accueillir la nouvelle de la naissance d'une petite fille dans la famille¹⁹² ou tout simplement d'abrèger une conversation¹⁹³. Fait étonnant, si les femmes peuvent manifester leur colère face à la misogynie¹⁹⁴, elles peuvent également véhiculer elles-mêmes des propos machistes – c'est le cas de Sylvie Leclerc dans *Candice Renoir*¹⁹⁵. Cette manifestation du sexisme peut encore se manifester indirectement par l'étonnement de Carolina à voir ses filles jouer aux jeux vidéo (« c'est pas un truc de filles ça ! »¹⁹⁶).

Les contre-stéréotypes les plus couramment associés au genre masculin vont transparaître au travers de personnages masculins sensibles, romantiques, peu sûrs d'eux. Mais ces comportements contre-stéréotypés vont susciter des réactions diverses : les personnages qui les affichent peuvent être moqués – Hicham (*Clem*) est moqué pour sa sensibilité (à son rêve de pouvoir allaiter un bébé, il se voit répondre « t'es chelou comme mec toi »¹⁹⁷) ; Paul (*Clem*), Jean-Philippe (*Une Famille Formidable*) et Jimmy (*Typique*) pour leur émotivité (« Jimmy, tu dois apprendre à te calmer tout seul ! »¹⁹⁸) ; Michel (*Clem*) pour sa soumission face à son épouse ; Benoît (*Euh*) pour son irrésolution (« t'as 28 ans, pas de gonzesse, pas de job, tu pisses du nez à chaque fois que tu dois prendre une décision [...] ça peut plus continuer

¹⁸⁷ « Je pense tellement à toi que j'ai mal au slip » (*Clem*, S06XE02) ; « Je verrai la beauté intérieure des femmes le jour où ma bite aura des yeux » (*Euh*, S01XE02) ; « La cible c'est son cul, la flèche c'est ta bite » (*Euh*, S01XE08).

¹⁸⁸ « Sophie, la bonnasse de l'unif... » (*Typique*, S03XE06) ; « Tu vois celle-là, célibataire, 1m82, vodka en main, des belles paires de seins, enfin oubliée [...] elle est trop bonne pour toi » (*Typique*, S03XE07) ; « Il y en a plein d'autres des gonzesses, on va t'en trouver une avec des plus gros boobs » (*Euh*, S01XE08) ; « La petite Marjo du bureau, elle te plaît pas ? Elle est mignonne non ? » (*La Trêve*, S01XE05) ; « le petit maillot qu'elle portait là... » (*Une Famille Formidable*, S012XE02)

¹⁸⁹ Marquez dans *Candice Renoir*, S04E02

¹⁹⁰ L'informaticien dans *La Trêve*, SE01XE05.

¹⁹¹ « Mademoiselle, vous avez un 06 ? » (Paul dans *Clem*, S06XE03).

¹⁹² « Et allez, encore une pisseuse en plus... » (Max Thévenet dans *Clem*, S06XE01).

¹⁹³ « Vous les femmes vous pouvez pas comprendre » (Maître Graziani dans *Candice Renoir*, S04XE02 - Notons que ce dernier cas est certainement en réalité un clin d'œil au comédien qui joue le rôle de ce personnage, Olivier De Benoist, humoriste dont la thématique de prédilection est justement la misogynie).

¹⁹⁴ Candice Renoir et Sofia Greco dans *Candice Renoir*, S04XE01.

¹⁹⁵ « C'est des trucs de blondes », *Candice Renoir*, S04XE02 ; « Elle est où Renoir, chez le coiffeur ?! », *Candice Renoir*, S04XE04.

¹⁹⁶ *Clem*, S06XE02.

¹⁹⁷ *Clem*, S06XE02.

¹⁹⁸ Max dans *Typique*, S03XE02.

IV - FÉMININ/MASCULIN : DU STÉRÉOTYPE A L'ASSIGNATION DE GENRE

quoi »¹⁹⁹) ; Mehdi (*Candice Renoir*) pour son manque d'assurance en séduction (« tu fais comment alors ? Tu fais comme à l'école, t'écris un petit mot avec des petits cœurs, "tu veux être mon amoureux ?", c'est trop mignon, t'as sept ans en fait... »²⁰⁰) ; Julien (*Une Famille Formidable*) pour ses bavardages (« nan mais tu t'entends, tu te vois, hein ? À foutre tes grosses pattes dans tous les plats, à tout gâcher ? »²⁰¹). Ces comportements contre-stéréotypés peuvent cependant être validés par les personnages féminins – Marie-France (*Clem*) approuve la douceur de Dimitri, devenu le baby-sitter de sa fille ; Salomé approuve la qualité d'écoute et le tact de Xavier (« merci Xavier, je savais pas que toi aussi tu pouvais me consoler »²⁰²) ; Inès approuve quant à elle son romantisme (« il est top ton mec, le jour où t'en veux plus, je peux mettre une option dessus ? »²⁰³).

D'autres personnages masculins – Sebastian Drummer (*La Trêve*), Michael Charlier (*Ennemi Public*), Frère Lucas (*Ennemi Public*), Nicolas Beaumont (*Une Famille Formidable*), Max (*Typique*) – présentent des comportements contre-stéréotypés qui ne sont pas nécessairement sanctionnés ou soulignés (de manière positive ou négative) : doux, sensibles, peu sûrs d'eux, ou à l'écoute des autres, ils offrent certes un contraste avec un partenaire généralement plus "viril" (Yoann Peeters pour *La Trêve* ; Chloé Muller pour *Ennemi Public*) mais présentent un profil psychologique assez riche pour ne pas tomber dans la caricature.

Nous remarquons donc que si les représentations de la masculinité à l'écran restent ponctuellement soumises à des stéréotypes de genre, les profils psychologiques masculins semblent globalement plus variés : **amoureux maladroits, copains un peu machistes, criminels, hommes de foi, pères inquiets ou étudiants fêtards...** Les personnages masculins retrouvés au sein de notre corpus semblent montrer davantage d'exemples de masculinité.

¹⁹⁹ Jean-Marc dans *Euh*, S01Xpilote.

²⁰⁰ Christelle dans *Candice Renoir*, S04XE06.

²⁰¹ Catherine dans *Une Famille Formidable*, S012XE02.

²⁰² Salomé dans *Clem*, S06XE04.

²⁰³ Inès dans *Clem*, S06XE04.

V – CONCLUSION

Si nous devons reprendre les points principaux dégagés tout au long de cette étude, nous pourrions noter que de manière globale :

- Bien qu'en nette sous-représentation dans 3 des 8 fictions analysées (*Euh*, *Typique*, et *Ennemi Public*), les femmes représentent **60% du nombre total de personnages principaux**. En outre, elles forment près de 44% du nombre total de personnages (principaux et secondaires récurrents), un chiffre encourageant au vu des résultats du dernier Baromètre de la Diversité et de l'Égalité, qui en 2013 comptabilisait un total de seulement 37,02% de personnages féminins au sein des fictions.

- Une large majorité des personnages féminins principaux (presque 67%) ont entre **35 et 64 ans**. Ce "vieillessement" des HST (héros de série télévisée²⁰⁴) féminines permet de présenter à l'écran un éventail plus large de profils féminins et de créer un lien avec un public intergénérationnel (particulièrement dans le cas des séries familiales).

- Les personnages féminins sont en majorité **des femmes actives**, que l'on retrouve dans des métiers diversifiés (police ; médecine ; journalisme ; agriculture ; personnel des services ...). Les femmes sont également plus nombreuses que les hommes à appartenir à des catégories socio-professionnelles supérieures (professions intellectuelles et scientifiques, dirigeants et cadres supérieurs – comprenant les dirigeants et cadres supérieurs de l'administration publique, d'entreprises et les membres de l'exécutif et des corps législatifs).

- Ce sont en grande majorité des mères de famille (**60% des personnages féminins**), mais elles sont plus souvent montrées au sein d'un couple "libre" (non officialisé), le mariage n'étant pas représenté comme une obligation ni même un idéal à atteindre dans la vie d'une femme.

- De manière globale, la famille et l'amour restent les valeurs premières des personnages féminins, et les femmes sont régulièrement représentées comme sentimentales, romantiques, douces et émotives, particulièrement dans les séries familiales, ... **mais également travailleuses**. Le travail reste en effet une valeur importante pour une grande majorité de personnages féminins que l'on pourrait qualifier d'héroïnes « post-féministes » : ces femmes cherchent à concilier vie de famille, relations sentimentales et carrière professionnelle.

Ces différents points sont des éléments positifs et encourageants, qui témoignent de certaines améliorations quant à la représentation des femmes à l'écran.

En revanche, le corps féminin semble toujours soumis à certaines **normes de séduction et de beauté** qui tendent à valoriser un type de physique et de morphologie restreint (femmes blanches, minces, valides...). Nous observons également une forte tendance au port de tenues qui soulignent la silhouette, de lingerie voire à la nudité chez les personnages féminins. Si les hommes restent également soumis à des critères de séduction à l'écran, ils semblent échapper à cette tendance à l'uniformisation des profils – aussi bien physique que psychologique.

Si le mariage n'est présenté ni comme une nécessité, ni comme un idéal dans la vie d'une femme, l'inscription des personnages féminins au sein d'une **relation de couple** est forte et ses failles peuvent

²⁰⁴ CHALVON-DEMERSAY Sabine, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, Vol.1, N°165, 2011, p. 181-214.

être à l'origine de bouleversements dans le récit. Qui plus est, si la famille recomposée est parfois représentée il y a en définitive peu de représentations « alternatives » du couple.

Enfin, dans certaines séries en particulier, nous pouvons remarquer que certains personnages ne vont pas avoir le même rôle, la même fonction, la même importance dans le récit en fonction de leur genre. Cela va se traduire par la présence de stéréotypes à la fois féminin *et* masculin, qui vont s'avérer particulièrement problématiques en ce qui concerne la représentation des femmes à l'écran puisqu'ils perpétuent, de manière parfois involontaire, l'idée d'une hiérarchisation entre les genres.

De manière transversale, les 8 fictions étudiées présentent un nombre important de profils psychologiques masculins, qui sont relativement variés : on observe un **équilibre entre des représentations qualitatives et quantitatives** de la masculinité. En revanche, seules **4 fictions**²⁰⁵ (sur 8) vont offrir un tel équilibre dans les représentations de la féminité à l'écran²⁰⁶. Ces 4 fictions, qui présentent un nombre important de femmes à l'écran, dont les profils sont variés et nuancés, sont aussi bien des séries familiale, policières que fantastique : le genre de programme n'influe donc *a priori* pas sur le bon équilibre entre présence quantitative et qualitative des femmes à l'écran. En revanche, cet équilibre permet indubitablement de proposer des histoires plus proches d'une réalité dans laquelle les femmes occupent des positions et des fonctions diverses, contribuant ainsi à la richesse et au bon développement de la société.

Nous pouvons par ailleurs nous réjouir de l'arrivée sur nos écrans de nouvelles webcréations²⁰⁷ et de nouveaux projets soutenus par le "Fonds Séries" de la Fédération Wallonie-Bruxelles et de la RTBF, qui semblent vouloir mettre en valeur des profils d'ordinaire peu voire jamais représentés²⁰⁸.

Augmenter le nombre de personnages féminins dans les fictions, en leur accordant des profils psychologiques variés et des arcs narratifs propres, pourra en effet bien contribuer à l'amélioration de l'égalité entre les sexes et promouvoir une image positive des femmes dans toute leur diversité.

²⁰⁵ *La Trêve*, *Candice Renoir*, *Burkland*, *Une Famille Formidable*.

²⁰⁶ Une fiction (*Ennemi Public*) propose des représentations qualitativement riches mais avec une présence malgré tout réduite de personnages féminins ; une fiction (*Clem*) met en scène un nombre important de personnages féminins mais dont les représentations restent fort stéréotypées ; et deux fictions (*Euh* ; *Typique*) présentent enfin une minorité de personnages féminins, avec des profils psychologiques relativement limités.

²⁰⁷ *Jezabel* de Julien Capron et *La Théorie du Y* de Caroline Taillet.

²⁰⁸ *Motel* de Valérie Lemaître, Aylin Yay et Akima Seghir, qui raconte l'histoire d'une neurologue, partie soigner une jeune femme paralysée dans un motel hanté ; *Pandore* de Vania Leturcq, Savina Dellicour et Anne Coesens, dont le personnage principal est une juge d'instruction de 53 ans face au leader d'un parti conservateur. Notons également les séries *Comme les autres* de Jean-Luc Goossens et Sophia Perié, dont les rôles principaux seront attribués à des personnes en situation de handicap ; ou encore *Home* de Brieuc de Goossencourt et Benjamin Dessy, qui relate le quotidien d'un musicien de 78 ans dans une maison de repos.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBRECHT, Gary ; RAVAUD, Jean-François et STIKER, Henri-Jacques, « L'émergence des *disability studies* : état des lieux et perspectives », *Sciences Sociales et Santé*, Vol.19, N°4, 2001.
- AHLSTEDT, Eva, « Femmes révoltées, femmes soumises : quelques réflexions sur les images de la femme dans la littérature française de Racine à nos jours », *Moderna Språk*, 1998, p.196-205.
- ARBOGAST, Mathieu, « De si jeunes femmes... Analyse longitudinale des écarts d'âges et des inégalités de genre dans les séries policières », *Genre en Séries : Cinéma, Télévision, Médias*, Vol.1, 2015.
- ARBOGAST, Mathieu, « Plus de leur âge ? La sexualité des femmes de plus de 50 ans dans les séries TV au début du XXI^e siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, N°42, 2015.
- BEAULIEU, Josée, *Emotions et Gestion : une exploration de la représentation sociale de l'affectivité chez des gestionnaires québécois*, Mémoire en Fondements et Pratiques en Education (Université Laval), 2006.
- BECKER, Doreen, « 1970s Trends : The "Me Decade" », in *Color Trends and Selection for Product Design : Every Color Tells a Story*, Oxford/Cambridge: Elsevier Inc., 2016.
- BERTINI, MARIE-Joseph, « Langage et pouvoir : la femme dans les médias (1995-2002) », *Communication et langages*, Vol.152, N°1, 2007.
- BISCARRAT, Laetitia. *Les représentations télévisuelles du couple homme-femme : une approche par le genre*, thèse de Doctorat en Sociologie (Université Michel de Montaigne - Bordeaux III), 2012.
- BORDO, Susan, *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- BRAU, Jacqueline ; PAULY, Florence ; WUIAME, Nathalie, *Derrière l'écran : où sont les femmes ? Les femmes dans l'industrie cinématographique en FWB 2010-2015*, Bruxelles, Engender et Elles Tournent, 2016.
- BURBAGE, Jenny, « High Heels as supernormal stimuli : How wearing high heels affects judgements of female attractiveness », *Evolution and Human Behavior*, Vol.34.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Traduit de l'anglais par C. Kraus. Paris : Éditions La Découverte, 2015 [1re éd. : 1990]
- BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du "sexe"*, Traduit de l'anglais par C. Nordmann. Paris/Amsterdam, 2009 [1re éd. : 1993].
- CACOUAULT-BITAUD, Marlaine, « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés*, Vol.1, N°5, 2001.
- CARDI, Coline ; PRUVOST, Geneviève, « La violence des femmes : un champ de recherche en plein essor », *Champ pénal*, Vol.8, 2011.
- CHALVON-DEMERSAY Sabine, « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, Vol.1, N°165, 2011.
- CHAMBAT-HOUILLOIN, Marie-France ; CORROY, Laurence, « Pour un archétype du féminin et du masculin ? Le discours essentialiste dans la séries Les mystères de l'amour », *Genre en Séries : Cinéma, Télévision, Médias*, Vol.1, 2015.
- CHOLLET, Mona, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, Paris : La découverte, 2012.
- COMMISSION DE RÉFLEXION SUR L'IMAGE DES FEMMES DANS LES MÉDIAS, *Rapport sur l'image des femmes dans les médias*, Paris, 2008.
- CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'AUDIOVISUEL, *Baromètre de la diversité et de l'égalité dans les médias audiovisuels de la Fédération Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles, 2013.
- CONSEIL SUPÉRIEUR DE L'AUDIOVISUEL, Dossier RTBF 2012-2016. Production : les séries locales.

- CRENSHAW, Kimberle, Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics, *University of Chicago Legal Forum*, Vol.1, 1989.
- DAMIAN-GAILLARD B., MONTANOLA S., OLIVESI O., « Introduction. Assignment de genre dans les médias. Attentes, perturbations et reconfigurations », in Damian-Gaillard B., et al., *L'assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations, reconfigurations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- DIFFRIENT, David, « Beyond Tokenism and Tricksterism: Bobby Lee, MADtv, and the De(con)structive Impulse of Korean American Comedy », *The Velvet Light Trap*, N°67, 2011.
- GAUDY, Camille, « " Être une femme " sur un plateau de tournage », *Ethnologie française*, Vol.38, 2008.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in Collectif, *Poétique du récit*, 1977, cité dans Sepulchre, S., *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011.
- HOGG, Michael; GRAHAM, Vaughan, *Social Psychology*, Harlow (UK): Pearson Education Limited, 2008 (1ère éd. :1995).
- FIDOLINI, Vulca, *Les constructions de l'hétéronormativité. Sexualité, masculinités et transition vers l'âge adulte chez de jeunes Marocains en France et en Italie*, Thèse de Doctorat en Sociologie (Université de Strasbourg), 2015.
- FRIEDAN, Betty, *The Feminine Mystique*, New-York/Londres: W.W.Norton & C., 2013 [1ère ed.: 1963].
- GILL, Rosalind, « From Sexual Objectification to Sexual Subjectification: The Resexualisation of Women's Bodies in the Media », *Feminist Media Studies*, Vol.3, N°1, 2003.
- GILL, Rosalind, «Postfeminist media culture: Elements of a sensibility», *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 10, N° 2, 2005.
- INSTITUT POUR L'ÉGALITÉ DES HOMMES ET DES FEMMES, *L'image des femmes et des hommes dans la publicité en Belgique*, Bruxelles, 2009.
- JOUBERT, Lucie, *L'envers du landau : Regard extérieur sur la maternité et ses débordements*, Montréal : Triptyque, 2010.
- KARAMANOUKIAN, Taline, « Féminités et Masculinités dans Les Bleus, Premiers pas dans la police. Entre remise en cause et réaffirmation des normes de genre ». *Genre en séries : Cinéma, Télévision, Médias*, Vol.1, 2015.
- LALLET, Mélanie, *Il était une fois ... le genre. Le féminin dans les séries animées françaises*. Paris, INA éditions, 2014, coll. « Etudes et controverses ».
- LECOSSAIS, Sarah, « Les mères ne sont pas des parents comme les autres. Genre et parentalité dans les séries télévisées françaises », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, Vol.4, 2014.
- LECOSSAIS, Sarah, *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*, Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), 2015.
- LIGNON, Fanny, « Construction du Masculin et du Féminin dans les productions des industries culturelles contemporaines : le cas Elodie Bradford », *Genre en Séries : Cinéma, Télévision, Médias*, Vol.1, 2015.
- LINDOP, Samantha, *Postfeminism and the Fatale Figure in Neo-Noir Cinema*, London: Palgrave MacMillan, 2015.
- LIPPMANN, Walter, *Public Opinion*, Mineola/New-York : Dover Publications, Inc., 2004 (1ère ed. :1922).
- MACÉ, Eric., « Des « minorités visibles » aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », *Journal des anthropologues*, Hors-série, 2007.
- MACE, Éric, « Rions ensemble des stéréotypes. Anti-stéréotypes humoristiques d'Arabes et de Musulmans dans les médiacultures », *Poli, Politique de l'image*, N°2, 2010.

- McROBBIE, Angela, *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*, London: Sage Publications, 2009.
- MOLINIER, Pascale, « Féminité sociale et construction de l'identité sexuelle : perspectives théoriques et cliniques en psychodynamique du travail », *L'orientation scolaire et professionnelle*, Vol. 31, N°4, 2002.
- NAPELA, Laurie; PFEFFERMAN, Richard, *The Murder Mystique: Female Killers and Popular Culture*, Santa Barbara (US), Denver (US)/ Oxford (UK): Praeger, 2013. Introduction.
- PFEFFERKORN, Roland, « Le partage inégal des "tâches ménagères" », *Les Cahiers de Framespa*, Vol.7, 2011.
- REGINA, Christophe, *La violence des femmes : Histoire d'un tabou social*, Paris : Max Milo Editions, 2011.
- AMERICAN PSYCHOLOGICAL ASSOCIATION, *Report of the APA Task Force on the Sexualization of Girls*, American Psychological Association, Task Force on the Sexualization of Girls, 2007.
- ROLLET, Brigitte, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, Vol.10, 1999.
- ROLLET, Brigitte, *Télévision et Homosexualité. 10 ans de fictions française 1995-2005*, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.
- SCHADRON, Georges, « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation », *Cahiers de l'Urmis*, 2006.
- SEPULCHRE, Sarah, « Policiers/scientifiques, féminins/masculins dans les séries télévisées. Dépolarisation des caractérisations et réflexion sur les outils d'analyse » in DAMIEN-GAILLARD *L'assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations, reconfigurations*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- SHIFMAN, Limor; LEMISH, Dafna, « Between Feminism and Fun(ny)ism : Analyzing Gender in Popular Internet Humor », *Information, Communication and Society*, Vol.13, N°6, 2010.
- TASKER, Yvonne; NEGRA, Diane. *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*, Durham, London: Duke University Press, 2007.
- TREPANIER-JOBIN, Gabrielle, « (Dé)assignation de genre dans les médias. Une analyse du feuilleton télévisé et de l'émission politique 'Le cœur a ses raisons' », in DAMIEN-GAILLARD et al., *L'assignation de genre dans les médias. Attentes, perturbations, reconfigurations*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014.
- VIVES Jean-Michel, « La vocation du féminin », *Cliniques méditerranéennes*, Vol. 2, N°68, 2003.

ANNEXES :

→ GRILLES D'ANALYSE DES FICTIONS

Fiction étudiée	<i>Clem</i>
Langue originale	Français
Pays producteur	France
Créateur/trice de la série	Emmanuelle Rey-Magnan; Pascal Fontanille
Femmes au générique : type de fonctions	Scénariste, productrice, réalisatrice, assistantes (production, OPV, casting), costumières, maquilleuse, décoratrice, monteuse, monteuse son, directrices de post-production
Format de la fiction	Saison 6 : 5 épisodes de 90 minutes, avec Victoria Abril, Lucie Lucas et Philippe Lellouche
Années de production de la série	2016
Type de la fiction	Série
Genre de la fiction	Comédie
Femme dans le titre	Oui
1er rôle/2nd rôle féminin	2 premiers rôles féminins
Casting principal : rapport H/F	2 hommes/2 femmes
Nombre de femmes actives	5 (sur 10 personnages féminins récurrents au total)
Types de métiers	Dirigeante d'une petite entreprise d'optique; hôtesse de l'air; agricultrice; opticienne; assistante juridique. Au cours de la saison, deux personnages féminins ont également une activité professionnelle de manière ponctuelle : esthéticienne, et organisatrice de mariages.
Age des personnages féminins	Entre environ 10 et 64 ans. Les deux personnages principaux féminins se trouvent dans la tranche d'âge 19-34 ans pour la première et 50-64 pour la seconde.
Etat civil des personnages féminins	Mariée et en couple pour les deux personnages principaux. Sur l'ensemble des personnages féminins, nous retrouvons des femmes mariées, en couple, célibataires, ou encore divorcées.
Profil psychologique (qualités et défauts) des personnages féminins	Clémentine : Jeune maman responsable, tournée vers son mari et ses deux enfants en bas-âge. Professionnellement peu ambitieuse, c'est son époux qui est responsable financièrement de la famille. Après la naissance de sa petite fille, elle affirme sa volonté de reprendre le travail, mais n'exerce un emploi d'esthéticienne (à temps partiel, soit deux jours/semaine) que durant deux épisodes. Elle abandonne ensuite son emploi sans explication pour soutenir les projets professionnels (lancement d'une entreprise d'agriculture bio) de son époux. Très coquette, elle est toujours très féminine (même enceinte ou lorsqu'elle travaille à la ferme).

	<p>Carolina : Mère et épouse très présente pour sa famille. Elle est propriétaire d'un petit magasin d'optique mais s'occupe également des tâches ménagères (cuisine, lessive, ménage etc.) et de l'éducation de ses enfants. Très féminine, elle est toujours habillée, coiffée et maquillée avec soin. Bavarde, jalouse, très émotive, elle est aussi douce et à l'écoute des soucis de toute la famille.</p> <p>Personnages féminins secondaires :</p> <p>Salomé : Adolescente dont le centre d'intérêt principal semble être les garçons (plus ou moins jeunes puisqu'elle tombe amoureuse de son professeur principal). Elle est très soucieuse de son apparence physique, et incarne l'image "cliché" de l'adolescente difficile et superficielle.</p> <p>Marie-France : Femme au foyer dévouée à son époux et sa petite fille, elle s'imisce également toujours dans les histoires de la famille (élargie). Venant d'un milieu social relativement aisé, elle est toujours tirée à quatre épingles, et apparaît également émotive, curieuse et bavarde. Durant le dernier épisode de la saison, elle entame une activité professionnelle et devient organisatrice de mariages.</p> <p>Alizée : Meilleure amie de Clémentine. Elle est présentée comme une femme professionnellement ambitieuse jusqu'à sa rencontre avec Adrian, le fils caché de Carolina. Elle se dévoue ensuite totalement à lui lorsqu'il tombe malade, et à leur futur bébé.</p> <p>Nathalie : Qualifiée de mauvaise mère pour avoir laissé ses deux enfants afin de poursuivre sa carrière professionnelle à l'autre bout du monde. Elle est jalouse, possessive, manipulatrice, et tentera de briser le couple Carolina/Xavier.</p>
--	---

Fiction étudiée	<i>Euh</i>
Langue originale	Français
Pays producteur	Belgique
Créateur/trice de la série	Briec de Goussencourt; Grégory Beghin; Benjamin Dessy
Femmes au générique : type de fonctions	Costumière, maquilleuse, décoratrice, assistantes (production, caméra), scripte, électricienne.
Format de la fiction	Saison 1 : 10 épisodes de 5 minutes, avec Mathieu Debaty et Erika Sainte
Années de production de la série	2016
Type de la fiction	Websérie
Genre de la fiction	Comédie
Femme dans le titre	Non
1er rôle/2nd rôle féminin	1 second rôle féminin
Casting principal : rapport H/F	3 hommes/1 femme
Nombre de femmes actives	0

Types de métiers	n/a
Age des personnages féminins	Tranche d'âge 19-34 ans.
Etat civil des personnages féminins	Célibataire
Profil psychologique (qualités et défauts) des personnages féminins	Sylvie : Jeune maman célibataire, Sylvie est jolie, douce, timide et romantique mais est également présentée comme une femme à la sexualité exacerbée. On ignore tout de son statut professionnel. Elle est folle amoureuse du héros, dont elle pense rapidement qu'il est "l'homme de sa vie".

Fiction étudiée	<i>La Trêve</i>
Langue originale	Français
Pays producteur	Belgique
Créateur/trice de la série	Stéphane Bergmans; Benjamin d'Aoust; Matthieu Donck
Femmes au générique : type de fonctions	Costumière/habilleuses, maquilleuses, assistantes (production, caméra, réalisation), scripte, décoratrice/accessoiriste, graphiste
Format de la fiction	Saison 1 : 10 épisodes de 50 minutes, avec Yoann Blanc, Guillaume Kerbusch et Sophie Breyer
Années de production de la série	2016
Type de la fiction	Série
Genre de la fiction	Policier
Femme dans le titre	Non
1er rôle/2nd rôle féminin	5 seconds rôles féminins
Casting principal : rapport H/F	4 hommes/4 femmes
Nombre de femmes actives	3 (sur 6 personnages féminins récurrents au total)
Types de métiers	Policière; bourgmestre; psychiatre.
Age des personnages féminins	Entre environ 17 et 49 ans.
Etat civil des personnages féminins	En couple, célibataires ou divorcées.
Profil psychologique (qualités et défauts) des personnages féminins	Camille : Adolescente en rébellion contre son père, elle est cependant présentée comme une jeune femme autonome et responsable. Elle est montrée à plusieurs reprises partiellement nue. Inès : Montrée comme douce, serviable, et à l'écoute des autres. Elle n'a jamais quitté son village (malgré son désir de le faire) car « pour une fille c'est difficile », et que « le prince charmant » n'est jamais venu la chercher. Maternelle, elle s'occupe d'enfants en bas-âge, d'un adolescent handicapé et aide le personnage de Driss Assani (un jeune africain en séjour en Belgique) à apprendre à lire. Finalement, on découvrira à la fin de la saison que c'est elle la meurtrière recherchée.

	<p>Marjorie : Réservee et passive dans son travail, il aura fallu un homme (l'inspecteur Yoann Peteers) pour faire ressortir son potentiel de "bonne flic". C'est la seule femme du commissariat d'Heiderfeld. Quand ses collègues parlent d'elle, ce n'est pas tant pour vanter ses capacités professionnelles que le fait qu'elle soit "mignonne" et donc une potentielle conquête amoureuse.</p> <p>Brigitte Fischer : Femme politique ambitieuse, elle est manipulatrice et peu sentimentale. Elle entretient une relation secrète avec le chef de corps Rudy Geeraerts, et se reprochera à la mort accidentelle de son fils d'avoir été trop peu présente pour ses enfants.</p> <p>Dr. Orban : Psychiatre douce, patiente et à l'écoute. Très féminine dans son apparence physique, elle est également très maternelle avec l'inspecteur Peeters.</p>
--	---

Fiction étudiée	<i>Typique</i>
Langue originale	Français
Pays producteur	Belgique
Créateur/trice de la série	Lionel Delhaye; Dylan Klass; Benjamin Torrini; Jérôme Dernovoï
Femmes au générique : type de fonctions	Directrice photo, Régie.
Format de la fiction	Saison 3 : 12 épisodes d'environ 7 minutes, avec Émilien Vekemans.
Années de production de la série	2016
Type de la fiction	Websérie
Genre de la fiction	Comédie
Femme dans le titre	Non
1er rôle/2nd rôle féminin	2 seconds rôles féminins
Casting principal : rapport H/F	4 hommes/2 femmes
Nombre de femmes actives	1 (sur 2 personnages féminins récurrents au total)
Types de métiers	Inconnu
Age des personnages féminins	Tranche d'âge 19-34 ans.
Etat civil des personnages féminins	En couple
Profil psychologique (qualités et défauts) des personnages féminins	<p>Chloé : Coquette et aimant faire la fête, on ne sait pas grand-chose d'elle. Son cœur balance entre deux garçons amoureux d'elle.</p> <p>Eva : Coquette, sportive, et plus maternelle avec les garçons de la colocation. En couple et déjà dans le monde du travail, elle représente une féminité plus adulte.</p>

Fiction étudiée	<i>Candice Renoir</i>
Langue originale	Français
Pays producteur	France
Créateur/trice de la série	Solen Roy-Pagenault; Robin Barataud; Brigitte Peskine
Femmes au générique : type de fonctions	Créatrices; monteuses; productrice; scénariste; directrices de casting; image; costumières; maquilleuse; coiffeuse; décoratrice
Format de la fiction	Saison 4 : 10 épisodes d'environ 50 minutes, avec Cécile Bois et Raphaël Langlet.
Années de production de la série	2016
Type de la fiction	Série
Genre de la fiction	Comédie
Femme dans le titre	Oui
1er rôle/2nd rôle féminin	1er rôle féminin
Casting principal : rapport H/F	3 hommes/3 femmes
Nombre de femmes actives	4 (sur 6 personnages féminins récurrents au total)
Types de métiers	Policières; responsable de la police scientifique.
Age des personnages féminins	Entre environ 15 et 64 ans.
Etat civil des personnages féminins	En couple; célibataires.
Profil psychologique (qualités et défauts) des personnages féminins	<p>Candice : "Femme-flic" hyper-féminine, partagée entre sa carrière professionnelle, sa vie sentimentale et ses quatre enfants. Ses tenues féminines, ses accessoires de travail rose bonbon, sa blondeur et ses méthodes d'enquête parfois décalées la décrédibilisent constamment face à ses collègues. Douce, bavarde, extravertie, coquette et émotive, elle peut aussi ponctuellement se servir de l'image qu'elle renvoie pour piéger ses suspects.</p> <p>Personnages féminins secondaires :</p> <p>Christelle : Policière à la féminité plus "virile" : elle ne se maquille pas, porte des tenues unisexes ("gender-neutral") et adopte des comportements plus contre-stéréotypés. On ignore tout de sa vie sentimentale, familiale, ou de ses ambitions personnelles.</p> <p>Sylvie : Commissaire de police également très masculine dans son apparence et ses comportements. Elle reproche à Candice Renoir de véhiculer une mauvaise image des femmes dans la police et est très dure avec elle (Candice Renoir est pour elle une « poupée gonflable », dont les idées sont « des trucs de blondes », des « histoires de bonnes femmes »).</p> <p>Jennifer : Coquette, romantique, douce, et à l'écoute. On ne sait pas grand-chose d'elle, de son parcours, ou de ses ambitions personnelles. Lorsqu'elle tombe enceinte, sa réaction est dépendante de celle de son compagnon, elle, semble passive et irrésolue.</p>

Fiction étudiée	<i>Burkland</i>
Langue originale	Français
Pays producteur	Belgique
Créateur/trice de la série	Grégory Beghin
Femmes au générique : type de fonctions	Scripte; Assistante décoratrice; Habilleuse; Maquilleuse, Responsable "catering".
Format de la fiction	Saison 1 : 10 épisodes de 5 minutes, avec Stéphanie Van Vyve.
Années de production de la série	2016
Type de la fiction	Websérie
Genre de la fiction	Fantastique
Femme dans le titre	Non
1er rôle/2nd rôle féminin	1er rôle féminin
Casting principal : rapport H/F	2 hommes/1 femme
Nombre de femmes actives	1
Types de métiers	Journaliste
Age des personnages féminins	Tranche d'âge 35-49 ans.
Etat civil des personnages féminins	Célibataire
Profil psychologique (qualités et défauts) des personnages féminins	Lou : Journaliste professionnelle, courageuse et déterminée. Elle gère sa grossesse seule car son compagnon est décédé dans la mystérieuse ville de Burkland. Pour autant, elle n'affiche pas une attitude maternelle, et dirige son enquête sans avoir froid aux yeux.

Fiction étudiée	<i>Ennemi Public</i>
Langue originale	Français
Pays producteur	Belgique
Créateur/trice de la série	Antoine Bours, Gilles de Voghel, Matthieu Frances, Christopher Yates
Femmes au générique : type de fonctions	Scripte; assistante de production; décoratrice/accessoiriste; costumière/habilleuse; maquilleuses
Format de la fiction	Saison 1 : 10 épisodes de 52 minutes, avec Stéphanie Blanchoud, Jean-Jacques Rausin et Clément Manuel.
Années de production de la série	2016
Type de la fiction	Série
Genre de la fiction	Policier
Femme dans le titre	Non
1er rôle/2nd rôle féminin	1er rôle féminin
Casting principal : rapport H/F	4 hommes/2 femmes
Nombre de femmes actives	2

Types de métiers	Policière, médecin-légiste
Age des personnages féminins	Entre environ 30 et 49 ans.
Etat civil des personnages féminins	Célibataire et mariée.
Profil psychologique (qualités et défauts) des personnages féminins	<p>Chloé : Jeune inspectrice de police sûre d'elle et plutôt masculine dans son comportement et son apparence physique (cheveux coupés courts, tenues "gender-neutral", pas de maquillage apparent...). On apprend au cours de l'histoire qu'elle a vécu des événements dramatiques durant son enfance. Malgré tout c'est une femme forte et courageuse, qui incarne une figure d'exemple pour Amelia, la petite fille de l'inspecteur Charlier.</p> <p>Personnage féminin secondaire :</p> <p>Judith : Modèle de la mère sacrificielle, qui pour protéger son fils est capable des pires actions. Elle est médecin-légiste, mais est quasiment systématiquement montrée dans l'espace privé et non professionnel.</p>

Fiction étudiée	<i>Une Famille Formidable</i>
Langue originale	Français
Pays producteur	France
Créateur/trice de la série	Joëlle Miquel, Laurent Vachaud, Ève Deboise, Alain Layrac
Femmes au générique : type de fonctions	Créatrice, monteuse, costumières/habilleuse, scripte, assistante de production, maquilleuses/coiffeuses
Format de la fiction	Saison 12 : 4 épisodes de 96 minutes, avec Anny Duperey et Bernard Le Coq
Années de production de la série	2016
Type de la fiction	Série
Genre de la fiction	Comédie
Femme dans le titre	Non
1er rôle/2nd rôle féminin	1er rôle féminin
Casting principal : rapport H/F	6 hommes/7 femmes
Nombre de femmes actives	5
Types de métiers	Œnologue; assistante administrative; cheffe d'entreprise; vendeuse en boulangerie; concierge.
Age des personnages féminins	Entre environ 25 et 64 ans.
Etat civil des personnages féminins	Mariées et en couple.

<p>Profil psychologique (qualités et défauts) des personnages féminins</p>	<p>Catherine : Matriarche de la famille, elle se dévoue sans cesse pour son mari et ses enfants. Son envie (sans cesse entravée) de prendre du temps pour elle est un thème récurrent dans la série. C'est elle qui prend les choses en main dans son couple, et n'hésite pas à traiter son mari - sur le ton de la plaisanterie - de « lâche ».</p> <p>Personnages féminins secondaires :</p> <p>Frédérique : Œnologue indépendante et ambitieuse, elle est cependant peu montrée sur son lieu de travail. Elle sera victime à la fin de la saison d'une paralysie des membres inférieurs et parviendra grâce au soutien de son mari et de sa famille à accepter son handicap.</p> <p>Manon : Jeune maman et épouse émotive et romantique (bien que volage), elle accouche d'une petite fille noire alors qu'elle est son époux sont blancs. Tous ses efforts tendront à reconquérir son époux, persuadé qu'il n'est pas le père de l'enfant.</p> <p>Helena : Jeune femme coquette et avenante. Elle est peu ambitieuse et supporte patiemment la violence psychologique exercée envers elle par son mari. Elle est constamment érotisée à l'écran (elle porte tour à tour maillots de bain sexy, tenues courtes, moulantes ou décolletées).</p> <p>Reine : Amie proche de Catherine. D'apparence très féminine et élégante, elle est d'abord présentée comme une "business-woman" possédant une grande entreprise internationale. En cours de saison, elle tombe amoureuse d'un homme portugais et se montre bientôt principalement romantique et émotive.</p>
--	--

→ METHODOLOGIE : GRILLE D'ENCODAGE ETABLIE PAR LE CSA ET LA HAICA

Les analyses établies par le CSA et la HAICA reposent sur un cadre méthodologique commun. L'équivalence dans la construction de l'échantillon et des indicateurs constitue un enjeu essentiel de la méthodologie comparative.

1. Un corpus fondé sur des choix pragmatique : il s'agit de fictions à épisodes produites ou co-produites par les éditeurs de services de médias audiovisuels actifs en Tunisie et en Fédération Wallonie-Bruxelles. Ce sont ainsi des programmes sur lesquels les éditeurs ont prise, ceux où ils peuvent impulser des changements²⁰⁹.

2. L'unité d'encodage est le personnage. Plus spécifiquement, nous avons encodé les personnages principaux et secondaires récurrents.

Le personnage principal se repère en fonction des caractéristiques suivantes : fréquence d'apparition (capital verbal et visuel), présence éventuelle dans le titre du programme et/ou dans le générique, moteur de l'action, nombreux attributs permettant de le qualifier/décrire.

Ainsi, la différence entre un personnage principal et un personnage secondaire est essentiellement d'ordre qualitatif et quantitatif. Les « procédés différentiels » de Philippe Hamon (1977) explicités ci-dessous sont des outils à la fois quantitatifs et qualitatifs qui permettent d'établir cette différence hiérarchique.

3. L'unité de découpage (principale) est l'épisode : nous étudions les caractéristiques de chaque personnage par épisode. L'encodage par épisode permet de prendre en considération les évolutions des personnages au fil de la saison. Quelques exceptions sont détaillées dans la grille d'encodage.

4. L'analyse repose sur l'examen de la qualification et de la fonctionnalité différentielles du personnage.

« Philippe Hamon définit la qualification comme un ensemble d'éléments stables qui composent l'effet-personnage, c'est-à-dire les appellations (noms, prénoms, surnoms), la description, le portrait psychologique, civil, amoureux, professionnel, généalogique. La fonctionnalité d'un protagoniste est constituée par ses actions et détermine son rôle (notamment actantiel) dans le récit. La fonctionnalité engage le personnage dans des transformations et l'intègre dans des relations avec d'autres personnages. Concrètement, cela suppose de relever tous les éléments se rapportant à l'être (portrait physique et qualités diverses), au dire (ce qu'il déclare, comment il s'exprime et ce que d'autres disent de lui) et au faire (les actions des personnages) »²¹⁰.

5. La grille d'encodage est établie comme suit :

²⁰⁹ Cet élément est toutefois à nuancer s'agissant des fictions en partenariat avec la France intégrées dans le corpus de la FWB.

²¹⁰ SEPULCHRE, Sarah, « Policiers/scientifiques, féminins/masculins dans les séries télévisées. Dépolarisation des caractérisations et réflexion sur les outils d'analyse » in DAMIEN-GAILLARD et al. (2014), *op. cit.*, pp. 98-99.

5.1. Description générale du programme :

- Titre de la fiction
- Pays producteur
- Année de production
- Nom du réalisateur.trice
- Langue originale
- Titre de l'épisode
- Chaîne de diffusion
- Date de diffusion
- Heure de début
- Heure de fin
- Durée du programme
- Genre de la fiction à épisode
 - 01-Fiction avec épisodes conclus
 - 11-sitcom
 - 12-téléfilms
 - 02-Fiction avec épisodes ouverts (dont l'histoire ne se conclut pas en un seul épisode mais continue dans le temps)
 - 22-soap
 - 23-saga
 - 25-feuilletons
 - 26-série
- Sous-genre de la fiction à épisodes :
 - 01-policier
 - 02-thriller
 - 03-fantastique
 - 04-comédie
 - 05-drame
 - 06-action-aventure
 - 07-comédie romantique

08-autre (préciser)

5.2. Description du « système de personnages »²¹¹

- Numéro du personnage

- Position dans le système de personnages²¹² :

01-Personnage principal unique

02-Personnage principal au sein d'un duo

03-Personnage principal au sein d'un groupe

04-Personnage secondaire récurrents

05-Personnage secondaire ponctuel ou sporadique

=> L'encodage qui suit ne porte que sur les personnages principaux et secondaires récurrents

5.2.1. « Qualification différentielle du personnage »

- Nom et prénom du personnage

- Surnom

01-oui (préciser)

02-non

- Genre

01-homme

02-femme

03-transgenre

04-travesti²¹³

²¹¹ SEPULCHRE, Sarah., *Décoder les séries télévisées*, op. cit. p. 117.

²¹² Cette catégorisation s'inspire de S. Sepulchre, 2011 (op. cit.) et M. Lallet, 2014. LALLET, Mélanie, *Il était une fois ... le genre. Le féminin dans les séries animées françaises*. Paris, INA éditions, 2014, coll. « Etudes et controverses ». Les n°02 (duo) et 03 (groupe) font référence à la notion de « héros multiple » définie par S. Sepulchre.

²¹³ Dans certaines formes de travestissement, le renversement apparent des normes de genre n'est pas incompatible avec l'ordre social existant (et peut même servir parfois à le renforcer). Le travestissement carnavalesque, par exemple, ne revêt pas le même caractère subversif que celui de la drag queen, dont la performance dénature le lien normatif entre sexe et genre (Voir McClintock, Anne (1995), "Race, classe, genre et sexualité : entre puissance d'agir et ambivalence coloniale", *Multitudes* 2006/3 (n°26), p.109-121). Si le travestissement ne présuppose pas nécessairement que l'identité de genre de l'individu ne soit pas alignée sur son sexe biologique, il en est différemment pour la personne transgenre dont l'identité de genre est différente du sexe assigné à la naissance. Nous avons donc distingué en deux catégories différentes les individus transgenre et les travestis.

- Catégorie d'âge²¹⁴ :

01 - <12,

02 - 13-18,

03 - 19-34,

04 - 35-49,

05 - 50-64,

06 - >65

00 - ne sait pas (par ex. visage flouté).

- Etat civil :

01-marié

02-en couple

03-marié ou en couple (pas d'information précise sur le statut marital)

04- divorcé

05-veuf(ve)

06-célibataire

00-ne sait pas

=> plusieurs possibilités (par ex. divorcé – en couple)

- Orientation sexuelle :

01-hétérosexualité

02-homosexualité féminine

03-homosexualité masculine

04-bisexualité

00-ne sait pas

- Maternité/paternité :

01-personnage avec enfant(s)

02-personnage sans enfant(s)

03-personnage avec une famille « recomposée »

04-autre (par ex. le personnage est un enfant)

²¹⁴ Les catégories sont calquées sur celles de l'INS.

00-ne sait pas

- Catégorie socio-professionnelle²¹⁵ :

01-Dirigeants et cadres supérieurs

011 – Dirigeants et cadres supérieurs de l’administration publique

012 - Dirigeants et cadres supérieurs d’entreprise

013 - Membres de l’exécutif et des corps législatifs

02-Professions intellectuelles, scientifiques

03-Professions artistiques

04-Professions intermédiaires

041-sportifs professionnels

042-autres professions intermédiaires

05-Employés de type administratif

06-Personnel des services et vendeurs de magasin et de marché

07-Agriculteurs et ouvriers qualifiés de l’agriculture et de la pêche

08-Artisans et ouvriers des métiers de type artisanal

09-Conducteurs d’installations et de machines et ouvriers de l’assemblage

10-Ouvriers et employés non qualifiés

11-Personnel « de maison »

12-Forces armées – de police

13-Elève et étudiant

14-Retraité

15-Inactifs

151-chômeurs

152-hommes/femmes au foyer

153-sans-abri

16-Métier au sein d’un circuit « informel », non légal

00-Non identifiable, ne sait pas

²¹⁵ Cette typologie s’inspire de la Classification Internationale Type des Professions, version 2008, de l’OIT (Organisation Internationale du Travail).

- Lieu de vie :

01-habitat fermé (urbain)

02-habitat semi-ouvert

03-habitat ouvert (rural)

00-non identifiable, ne sait pas

- Usage du langage :

Préciser si le personnage présente un usage du langage qui renvoie ou connote un certain type d'appartenance sociale, géographique, etc. Si ce n'est pas le cas, préciser « aucun usage particulier ».

- Espaces de référence – types de présence :

01-domestique, privé (préciser : séjour, chambre à coucher, cuisine, jardin, etc.)

02-professionnel

03-espace public ou de sociabilité (rue, café, restaurant, ...)

04-espace institutionnel (parlement, tribunaux, municipalités, etc.)

05-autre (préciser)

=> plusieurs espaces possibles. Encoder les espaces qui correspondent à chaque séquence.

- Style vestimentaire :

01-tenue de soirée, cérémonie

02-costume traditionnel

03-tenue de ville formelle (ex. costume cravate, tailleur, ...)

04-tenue de ville « casual », décontracté (ex. : chemise et jeans ; veston et pull)

05-tenue de travail (ex. vêtement de cuisinier, médecin, ...)

06-tenue qui connote une appartenance à la « ruralité »

07-look « tribu » (ex. « gothique », « street wear », « grunge », « sunset beach » ...)

08-tenue d'« intérieur » ou de détente (ex. pull large, chaussons)

09-tenue de sport

10-tenue de plage (préciser)

11-sous-vêtements

12- tenue folklorique - déguisement (ex. carnaval, halloween, ...)

13-autre (préciser)

=> plusieurs styles possibles. Encoder les styles qui correspondent à chaque séquence

- Signes convictionnels visibles :

01 – signe musulman

02 – signe chrétien

03 – signe juif

05 – autres (bouddhiste...)

00 – Aucun signe convictionnel visible

=> plusieurs possibilités. Encoder les possibilités qui correspondent à chaque séquence

- Mise en valeur du corps du personnage.

De manière générale, le personnage est présenté avec des tenues :

01-tenues qui soulignent la silhouette (svelte, musclée...)

02-« modest fashion », tenues qui ne soulignent pas la silhouette

03-tenue « gender – neutral »

04-autre

Noter les précisions en remarques.

- Normes et valeurs qui guident le personnage. Pour chaque personnage, encoder les normes et valeurs les plus saillantes. (Encoder 2 normes/valeurs par personnage : valeur n°1, valeur n°2)

01-amitié/socialité

02-amour

03-beauté

04-savoir

05-famille

06-plaisir/bien-être/hédonisme

07-travail

08-justice

09-liberté et indépendance

10-pouvoir

11-religion

12-richesse

13-santé

14-solidarité

15-succès/notoriété

16-autre (préciser)²¹⁶

- Caractéristiques comportementales du personnage. Pour chaque personnage, encoder les caractéristiques les plus saillantes. (Encoder 2 caractéristiques par personnage : caractéristique n°1, caractéristique n°2)²¹⁷

01-Doux	31-Agressif
02-Tranquille, détendu	32-Anxieux
03-Sentimental	33-Cynique
04-Altruiste	34-Egoïste
05-Fiable	35-Pas digne de confiance
06-Réfléchi	36-Impulsif
07-Sûr de soi	37-Peu assuré
08-Extraverti	38-Introverti, timide
09-Rationnel	39-Irrationnel
10-Courageux	40-Peureux
11-Aimable	41-Ombrageux
12-Dynamique	42-Lymphatique, immobile
13-Intellectuel	43-Manuel
14-Persévérant, tenace	44-Facilement découragé
15-Pragmatique	45-Rêveur
16-Joyeux	46-Triste
17-Honnête	47-Manipulateur
18-Autonome	48-Dépendant
19-Humble	49-Vantard
20-Ambitieux	50-Peu motivé
21-Drôle	51-Sérieux
22-Habile	52-Maladroit
23-Travailleur	53-Paresseux
24-Méthodique	54-Désordonné

²¹⁶ Source : Osservatorio di Pavia.

²¹⁷ Inspiré de Osservatorio di Pavia ; Université Européenne de Bretagne.

25-Loyal	55-Opportuniste
26-Equilibré	56-Instable
27-Coléreux	57-Flegmatique
28-Réservé	58-Bavard
29-Rusé	59-Naïf
60-Autre (préciser)	

5.2.2. « Fonctionnalité différentielle » du personnage

- Rôle « actantiel »²¹⁸ :

01-sujet

02-objet

03-adjuvant

04-opposant

05-destinateur

06-destinataire

- Préciser en remarques les occupations du personnage dans le récit.

5.3. Lecture transversale : régimes de monstration de l'identité de genre²¹⁹

- Présence d'un personnage féminin ou d'une référence féminine dans le titre :

01-oui (préciser)

02-non

- Présence d'un personnage masculin ou d'une référence masculine dans le titre :

01-oui (préciser)

02-non

- Sexe du personnage principal :

01-un homme

02-une femme

03-une personne transgenre

²¹⁸ Nous reprenons les rôles actantiels définis par A-J Greimas (1966).

²¹⁹ BISCARRAT, Laetitia, *Les représentations télévisuelles du couple homme-femme : une approche par le genre*, op. cit.

04-un duo homme/femme

05-un duo ou groupe masculin

06-un duo ou groupe féminin

07- un groupe semi-mixte (par ex.1 femme et 3 hommes)

08-un groupe mixte

- Perception du personnage principal :

01-victime, au sens large : quelqu'un qui subit un méfait. Par ex. : violence, crime, accident ou plus largement qui inspire la pitié.

02-« survivant » : quelqu'un dont l'histoire se focalise sur la capacité de dépasser la condition de victime

03-auteur d'actes répréhensibles (ou considéré comme tel) : délinquant, (préssumé) coupable...

04-valeur d'exemple

00-aucune valorisation, victimisation ou récrimination

- Présence de marqueurs de « sexualisation »²²⁰ du corps féminin :

01-oui (préciser)

02-non

- Si le personnage principal est une femme (au sein d'un duo mixte ou d'un groupe mixte ou semi-mixte) : ce personnage féminin est-il au service de l'intrigue/arc narratif du/des personnage(s) masculin(s) ?

01-oui (préciser)

02-non

00-non applicable

- Stéréotypes, contre-stéréotypes et anti-stéréotypes :

- Présence de stéréotypes* de genre

01 – oui

02 – non

o Si oui : stéréotypes liés au genre féminin et au genre masculin (établir un relevé)

o Si non : encoder « non applicable »

- Présence de contre-stéréotypes* de genre

²²⁰ Par sexualisation, nous entendons : la valeur d'une personne est réduite à son 'sexual appeal' à l'exclusion de toute autre caractéristique. La personne est jaugée en fonction de son attractivité physique, de son aptitude à séduire. Elle devient ainsi un objet de type sexuel pour les autres et non un sujet autonome libre de ses choix personnels. In : *Report of the APA Task Force on the Sexualization of Girls*, American Psychological Association, Task Force on the Sexualization of Girls, 2007. P.1

- 01 – oui
 - 02 – non
 - Si oui : contre-stéréotypes liés au genre féminin et au genre masculin (établir un relevé)
 - Si non : encoder « non applicable »
- Présence d'anti-stéréotypes* de genre
- 01 – oui
 - 02 – non
 - Si oui : anti-stéréotypes liés au genre féminin et au genre masculin (établir un relevé)
 - Si non : encoder « non applicable »

*Définition :

- STEREOTYPE : Par stéréotype, nous entendons : « les images mentales condensées, schématisées et simplifiées du monde qui médient notre rapport au 'réel'. Appliqué aux hommes et aux femmes, le concept 'stéréotype' renvoie plus précisément aux conceptions simplistes et dualistes qu'on se fait de chacun des genres, autant sur le plan physique que mental, comportemental et interactionnel »²²¹. Les stéréotypes doivent toutefois s'ajuster au contexte socio-historique pour préserver leur illusion de naturalité²²².
- CONTRE-STEREOTYPE : Éric Macé définit le contre-stéréotype comme suit : « le contre-stéréotype prend le contrepied du stéréotype en proposant une monstration inversée »²²³. Comme le précise l'auteur, le contre-stéréotype a une vertu : il élargit le répertoire des régimes de monstration. Cependant, le contre-stéréotype possède aussi une limite : dans la mesure où la monstration est commandée par le point de vue hégémonique, le contre-stéréotype fait comme si les stéréotypes n'existaient pas, comme si les discriminations n'existaient plus. À cet égard, Éric Macé considère que « ces nouveaux contre-stéréotypes peuvent être considérés comme des néo-stéréotypes »²²⁴. Loin de contredire le schéma dominant, les contre-stéréotypes viennent le renforcer²²⁵. Par exemple, un personnage masculin fait le ménage, la lessive (contre-stéréotype) mais il échoue dans cette entreprise de reproduire une « action féminine » : le contre-stéréotype insiste sur la différence des sexes et justifie la répartition des tâches²²⁶.
- ANTI-STEREOTYPE : Éric Macé caractérise l'anti-stéréotype comme suit : « l'anti-stéréotype est défini par le fait qu'il constitue les stéréotypes comme la matière même de sa réflexivité, conduisant ainsi, en les rendant visibles, à déstabiliser les attendus essentialistes, culturalistes et hégémoniques »²²⁷. Il s'agit donc bien d'un registre contre-hégémonique qui conteste les

²²¹ Lippmann cité in TRÉPANIÉRIE-JOBIN, Gabrielle., « (Dé)assignation de genre dans les médias. Une analyse du feuilleton télévisé et de l'émission parodique "Le cœur a ses raisons" », in Damian-Gaillard B., et al., *op. cit.*, p. 140.

²²² TRÉPANIÉRIE-JOBIN, Gabrielle., *Idem*, p. 142.

²²³ MACÉ, Éric., « Des « minorités visibles » aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », *op. cit.*, p. 6

²²⁴ *Idem*, p. 7.

²²⁵ BISCARRAT, Laetitia, *Les représentations télévisuelles du couple homme-femme : une approche par le genre*, *op. cit.*, p. 233.

²²⁶ *Idem*, p. 232.

²²⁷ MACÉ, Éric., « Des « minorités visibles » aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales », *op. cit.*, p. 18.

stéréotypes et problématise les représentations dominantes²²⁸. Par ex. contredire l'affirmation du couple comme élément fondamental du Bonheur²²⁹.

5.4. Remarques libres

Grille d'analyse établie par :

Conseil Supérieur de l'Audiovisuel

Haute Autorité Indépendante de la Communication Audiovisuelle

Décembre 2017

²²⁸ BISCARRAT, Laetitia, *Les représentations télévisuelles du couple homme-femme : une approche par le genre*, op. cit. p. 202.

²²⁹ *Idem*, p. 266.

