À l'épreuve

N° 11 | 2025
Le cycle

Figures de réalisatrices dans les films et les séries de fiction aux États-Unis : vers un backlash des représentations à l'ère post-#MeToo ?

Noémie ALEKANIAN

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-11/2767-figures-de-realisatrices-dans-les-films-et-les-series-de-fiction-aux-etats-unis-vers-un-backlash-des-representations-a-l-ere-post-metoo
DOI : numerev_2163
Date de publication : 14/02/2025

This submission is licensed under **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : ALEKANIAN, N. (2025) Figures de réalisatrices dans les films et les séries de fiction aux États-Unis : vers un backlash des représentations à l'ère post-#MeToo ?. *À l'épreuve*, (11). https://doi.org/10.34745/numerev_2163

En octobre 2017, le mouvement #MeToo provoquait un séisme au sein de la filière audiovisuelle à la suite des nombreux témoignages de professionnel.le.s, majoritairement des femmes, sur les agressions et le harcèlement subis dans le cadre de leur travail. Depuis, le cinéma tout comme la télévision et les plateformes se sont saisis de ces problématiques à travers une mise en scène accrue des coulisses de leur fabrication : *Hollywood* (Netflix, 2020), *The Morning Show* (Apple TV, 2019), *Babylon* (Damien Chazelle, 2022), *She Said* (Maria Schrader, 2022), *The Fabelmans* (Steven Spielberg, 2022), etc. À cette occasion, davantage de femmes sont représentées parmi les équipes créatives et techniques, notamment des figures de réalisatrices jusqu'ici peu nombreuses sur nos écrans. Cet article propose donc d'analyser ces personnages de réalisatrices dans la fiction audiovisuelle étatsunienne au prisme du genre. Alors que les films ont tendance à reconduire des stéréotypes de genre associés à la profession, les séries, quant à elles, semblent montrer des réalisatrices puissantes mais abusives, ce qui interroge sur un possible *backlash* des représentations à l'ère post-#MeToo.

Mots-clés :
Genre, Représentations, États-Unis, Cinema, Réalisatrices, MeToo, Séries télévisées

---

Le cinéma, puis la télévision, comme les autres formes de représentation, s'est penché sur ses conditions de production dès ses débuts à travers la mise en scène des plateaux de tournage et des studios. Cet attrait du cinéma pour se représenter lui-même semble néanmoins être de plus en plus populaire ces dernières années quand, sur le grand écran, se succèdent des productions telles que *Once Upon a Time in Hollywood* (Quentin Tarantino, 2019), *Licorice Pizza* (Paul Thomas Anderson, 2021), *The Fabelmans* (Steven Spielberg, 2022), *Babylon* (Damien Chazelle, 2022), *She Said* (Maria Schrader, 2022) ou encore *The Fall Guy* (David Leitch, 2024). Les chaînes télévisées et les plateformes de vidéo-à-la-demande se sont également emparées de ce procédé dans leurs séries parmi lesquelles *The Last Tycoon* (Prime Video, 2016-2017), *Feud* (FX, 2017), *Hollywood* (Netflix, 2020), *The Offer* (Paramount+, 2022) ou *Swimming with Sharks* (The Roku Channel, 2022). Ce phénomène s'étend outre-Atlantique, notamment en France avec *Dix pour cent* (France 2, 2015-2020), *Coupez !* (Michel Hazanavicius, 2022), *Le Livre des solutions* (Michel Gondry, 2023), *Making of* (Cédric Kahn, 2024) et *Fiasco* (Netflix, 2024). Il gagne également d'autres milieux tels que la publicité : dans le dernier film publicitaire pour le parfum Bleu de Chanel, réalisé par Martin Scorsese,

Timothée Chalamet joue son propre rôle à l'écran tandis qu'il échappe à des paparazzis, aperçoit des extraits de son prochain film diffusé sur les panneaux de Time Square et participe à des *talk-shows* pour discuter de son rapport à ses rôles. De même, les universitaires s'intéressent encore davantage aux questions de réflexivité et de métafiction à l'écran ces dernières années[1].

Si Hollywood s'est souvent lui-même représenté au cours de son histoire, alimentant sa propre légende, une telle profusion de films et de séries dont les intrigues portent sur les coulisses des studios de cinéma et des chaînes de télévision interroge toutefois sur les raisons de cet intérêt accru pour le milieu professionnel de l'audiovisuel. David Roche explique que, depuis les années 1950, « la majorité de ces productions ont tendance à émerger [...] pendant les périodes de crises au sein de l'industrie du film, lesquelles peuvent être de nature économiques, technologiques et politiques, mais aussi esthétiques et même théoriques[2]. » Or, récemment, une crise majeure a bouleversé l'industrie du cinéma et de la télévision. En octobre 2017, le lancement du mouvement #MeToo permet à de nombreux.ses professionnel.le.s, majoritairement des femmes, de témoigner des violences et des abus subis au sein de leur environnement de travail. À la suite de cette libération de la parole, le milieu professionnel du cinéma et de la télévision est devenu l'objet de beaucoup d'attention quant aux rapports de force qui le structurent, plus particulièrement en matière de sexisme. Déjà, le cinéma documente en creux ses relations de pouvoir à travers de nombreux films sur Hollywood où les femmes, cantonnées principalement aux rôles d'actrices, parfois à ceux de secrétaires ou d'assistantes, sont généralement soumises aux attentes d'un homme producteur ou réalisateur (*A Star Is Born*, William A. Wellman, 1937 ; *A Star Is Born*, George Cukor, 1954 ; *The Bad and the Beautiful*, Vincente Minelli, 1952 ; *The Legend of Lylah Clare*, Robert Aldrich, 1968 ; *Hail Caesar !*, Joel et Ethan Coen, 2016 ; etc.). Désormais, les nombreuses critiques adressées à l'industrie semblent davantage pousser le milieu du cinéma à faire sa propre introspection à travers des récits qui reprennent directement les évènements et les problématiques soulevés par le mouvement #MeToo. En 2019, le film de fiction *Bombshell* (Jay Roach, 2019) raconte le scandale qui éclate autour du président et directeur général de Fox News, Roger Ailes, dont la mise en accusation et le jugement pour harcèlement sexuel sur ses employées ont été largement médiatisés. La même année sort *The Assistant* (Kitty Green, 2019) qui montre une journée dans la vie d'une assistante de production subissant un harcèlement moral par son patron. Plus récemment*, She Said*, évoqué plus haut, relate comment l'affaire Weinstein a été mise au jour par deux journalistes du *New York Times* à la suite de nombreux entretiens menés avec des femmes appartenant à l'entourage professionnel du producteur.

Les séries ne sont pas en reste dans l'appropriation des sujets relatifs à #MeToo. Peu de temps avant la publication du célèbre hashtag, la mini-série *Feud* met en scène le conflit qui oppose Bette Davis à Joan Crawford sur le tournage d'un film. Bien plus qu'une mésentente entre deux vedettes, cette transposition des enjeux contemporains dans le Hollywood des années 1960 permet de dénoncer un sexisme et un âgisme déjà très présents. Le personnage de Pauline, l'assistante du réalisateur, ne parvient pas à

évoluer professionnellement, ce qui souligne la difficulté pour les femmes d'accéder à des postes à responsabilités, en particulier dans la réalisation cinématographique. Le destin de ce personnage de fiction fait écho à la situation actuelle des femmes à Hollywood qui, sur les films, représentent seulement 22% des professionnel.le.s de la réalisation, de l'écriture, de la production, du montage et de la photographie[3]. Ryan Murphy renouvelle sa critique dans *Hollywood*, mini-série uchronique sortie en 2020 sur Netflix, qui imagine ce qui aurait pu se passer si l'homophobie, la misogynie et le racisme avaient été bannis des studios pendant leur âge d'or. Diffusée quelques années plus tôt, la série télévisée *UnREAL* (Lifetime, 2015-2018) montre également les discriminations, les abus et les machinations qui sévissent dans les coulisses d'une émission de télé-réalité. Au sein des programmes télévisés et de plateforme, le pourcentage de femmes dans la création, la réalisation, l'écriture, la production, le montage et la photographie n'est encore que de 32% en 2023-2024[4]. Depuis #MeToo, la production de séries traitant de harcèlement et d'agression dans le milieu professionnel de l'audiovisuel s'est accélérée (par exemple : *The Loudest Voice*, Showtime, 2019 ; *The Morning Show*, Apple TV, 2019-en production ; *Brand New Cherry Flavor*, Netflix, 2021), donnant le sentiment que les séries se positionnent *a priori* comme le format privilégié de ces revendications.

La multiplication des séries sur les chaînes télévisées, puis les plateformes, ces dernières années, constitue ainsi un terrain d'analyse très riche en termes de représentation, notamment de genre. En tant que format de fiction très largement regardé, les séries, qui s'emparent des problématiques soulevées par #MeToo telles que le harcèlement et les abus sexuels perpétrés dans les bureaux des studios et des chaînes ou sur les plateaux de tournage, se sont imposées comme objets d'études en sciences humaines et sociales[5]. Une partie des chercheurs et chercheuses voit dans ces nouveaux récits le témoignage d'une prise de conscience de Hollywood[6], considérant les séries comme un espace qui permet la mise en scène de discours et de figures alternatifs qui s'opposent à la vision patriarcale dominante du cinéma[7]. Cependant, d'autres voix, comme celle de Margaret Tally, chercheuse en genre/*gender* et cinéma, pensent davantage que les « séries, de diverses manières, reflètent la façon dont la société est confrontée aux conséquences de #MeToo[8] » aussi bien en soutenant le mouvement et ses revendications *qu'en interrogeant son bien-fondé*[9]. Sarah Kornfield et Hannah Jones, dans leur examen de la représentation des violences sexuelles sur le petit écran, identifient, quant à elles, la mobilisation accrue d'un discours féministe populaire dans les séries qui ont suivi #MeToo, mais qui est souvent concurrencé par un discours misogyne également populaire[10]. Autrement dit, tandis que des séries accordent une place aux victimes et à leur expérience, d'autres peuvent être perçues comme réactionnaires dans les critiques qu'elles adressent au mouvement, voire constituer une forme de *backlash*. Mobilisé par Susan Faludi en 1991 pour décrire les contre-offensives menées envers le droit des femmes dans les années 1980, notamment par les médias (cinéma et télévision), en réaction au féminisme de la seconde vague[11], le terme de *backlash* désigne plus largement les réactions conservatrices de la société face aux progrès des minorités, en particulier ceux des femmes. Dans les séries récentes, les femmes sont ainsi parfois représentées comme

celles qui commettent les agressions.

Dans les récits sur les coulisses du cinéma et de la télévision, on voit ainsi apparaître de plus en plus de professionnelles abusives, profitant de leur position pour maltraiter leurs collègues, en particulier les autres femmes. Par exemple, dans la sitcom *Great News* (NBC, 2017-2018), Tina Fey interprète une cadre de chaîne télévisée qui harcèle ses employé.e.s pour obtenir une grosse compensation financière en échange de son départ, de la même façon que Roger Ailes avait obtenu des millions de dollars pour quitter Fox News à la suite des accusations portées contre lui. Ce type de personnage se retrouve davantage parmi les réalisatrices qui sont souvent régulièrement représentées comme des femmes prêtes à tout pour réussir derrière la caméra. Ces figures de *backlash* témoignent de la nécessité d'analyser dans quelle mesure les personnages de réalisatrices sont décrites comme des femmes puissantes mais abusives dans les séries à l'ère post-#MeToo et de comparer ces observations avec leur représentation au cinéma. Il conviendra d'abord de faire l'état de la représentation des professionnelles de l'audiovisuel – celles issues des équipes techniques et créatives – à l'écran. Si celles-ci sont présentes dès les débuts du cinéma, majoritairement dans des rôles secondaires de secrétaires ou de scriptes, les réalisatrices sont des personnages relativement récents dans notre imaginaire cinématographique et télévisuel dont la représentation ne remonte qu'à quelques décennies. Il s'agit ensuite de revenir sur leur représentation sur grand écran, où ce personnage a longtemps peiner à exister, puis dans les séries de télévision et de plateformes où elles sont plus nombreuses, mais dans lesquelles se construit un personnage-type, celui de la réalisatrice abusive.

Le secteur audiovisuel au prisme de la fiction : des réalisatrices sur nos écrans ?

« Barbie passe tous les jours une bonne journée, mais Ken, lui, passe une bonne journée seulement si Barbie le regarde[12]. » (*Barbie*, Greta Gerwig, 2024) nous explique-t-on lors de la présentation de Barbie Land et de ses habitant.e.s. À l'été 2023, Greta Gerwig propose une excursion au cœur de ce monde rose bonbon où les femmes occupent les postes à responsabilités (présidente, juges de la Cour Suprême, lauréates du Prix Nobel, médecins, etc.) et où les hommes sont relégués à des tâches superficielles (par exemple, Ken explique que son travail est juste « plage[13] », autrement dit, son travail consiste uniquement à rester sur la plage). Les hommes n'existent alors qu'à travers le regard des femmes, ce qui pousse Ken à chercher constamment l'attention et l'approbation de Barbie. Ce qui pourrait se manifester comme une utopie féministe est cependant renversé par le voyage de Barbie et de Ken dans le monde réel au cours duquel nous nous rappelons brutalement que les hommes sont, en réalité, les détenteurs du pouvoir dans toutes les sphères de la société, y compris dans le milieu professionnel du cinéma et de la télévision. Si le poste de réalisatrice est très certainement réservé aux femmes à Barbie Land[14], en réalité il n'en est rien. En 2023, les femmes représentent seulement 16% des professionnel.le.s de la réalisation cinématographique à Hollywood[15]. Ce sont les femmes qui semblent ne pouvoir exister qu'à travers le regard des hommes, y compris dans la fiction.

Aux États-Unis, sur des décennies de productions cinématographiques qui représentent le milieu de l'audiovisuel, rares sont celles qui mettent en scène des femmes parmi les équipes créatives et techniques. La plupart sont des personnages secondaires, ou qui occupent un rôle de figurantes, de secrétaires ou d'assistantes, parfois de scriptes. Il faut attendre le début des années 1980 pour voir une réalisatrice à l'écran. À cette époque, l'industrie du film finit de se réorganiser en divers circuits de production et de distribution à la suite des difficultés économiques qui touchent les studios et leurs rachats par des investissements étrangers[16]. De fait, les filières cinématographiques connaissent une ouverture relative, notamment pour les femmes, mais les représentations voient également une diversification des genres, des styles, et des personnages[17]. Sorti en 1982, le film biographique *I'm Dancing As Fast As I Can* (Jack Hofssis) met en scène Barbara Gordon, une documentariste, qui lutte contre sa dépendance aux médicaments tout en essayant de finir son dernier documentaire pour la télévision. Ce film demeure le seul biopic sur une femme réalisatrice produit à Hollywood, alors que de nombreux films décrivent l'ascension de réalisateurs célèbres. Citons, par exemple, *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), *Citizen Welles* (Benjamin Ross, 2000) et *Aviator* (Martin Scorsese, 2004). Lors des deux décennies suivantes, de rares occurrences de réalisatrices sont notables. Ainsi, *Chaplin* (Richard Attenborough, 1992) nous laisse entrevoir une querelle de tournage entre l'acteur et la réalisatrice Mabel Normand, tandis que Penny Marshall fait un bref caméo dans *Get Shorty* (Barry Sonnenfeld, 1995). Ces personnages demeurent néanmoins difficilement identifiables comme tels.

Du côté du cinéma indépendant, la réalisatrice Cheryl Dunye se met elle-même en scène dans *The Watermelon Woman* (1996), film au croisement de la fiction et du documentaire, mais dont la sortie demeure très limitée et la réception ne dépasse pas une cinéphilie *queer*. En 1999, *The Blair Witch Project* (Daniel Myrrick et Eduardo Sanchez, 1999) consacre le sous-genre horrifique du *found footage*, mais il semble également créer un personnage-type du cinéma d'horreur : celui de la réalisatrice amatrice. Dans ce film, l'héroïne, qui réalise un film sur la sorcière de Blair pour obtenir son diplôme en cinéma, disparaît avec son équipe dans des circonstances inexpliquées. Depuis, plusieurs films du genre ont repris ce personnage : *The Last Exorcism* (Daniel Stamm, 2010), *The Dyatlov Pass Incident* (Renny Harlin, 2013), *The Frankenstein Theory* (Andrew Weiner, 2013), *The Taking of Deborah Logan* (Adam Robitel, 2014), *Extinction : Jurassic Predators* (Adam Spinks, 2014), *Pyramide* (Grégory Levasseur, 2014), *Blair Witch* (Adam Wingard, 2016). Ces femmes sont toutes des documentaristes qui veulent rendre compte de phénomènes surnaturels en les enregistrant sur la caméra, mais dont la pratique est associée à une forme d'amateurisme : elles font du documentaire – genre traditionnellement dévalorisé vis-à-vis du cinéma de fiction –, la plupart sont des étudiantes qui réalisent un film comme projet de fin d'études, et le genre même du *found footage* cherche à créer l'impression d'un film tourné par des amateur.rice.s pour favoriser un effet de vraisemblance[18]. Les réalisatrices ne sont donc pas, le plus souvent, représentées comme des professionnelles. Ces représentations peuvent faire écho à la réalité sociale vécue par les femmes réalisatrices qui, pour obtenir du travail, ont souvent dû s'orienter vers

certains genres, tels que le cinéma documentaire, ou des filières, telles que la télévision.

Par ailleurs, des productions ont pu souligner la participation invisibilisée des femmes dans le processus créatif des films. Le biopic *Hitchcock* (Sacha Gervasi, 2012) montre l'implication d'Alma Reville, l'épouse du réalisateur, dans l'élaboration des scénarios, mais également sa capacité à le remplacer à la réalisation en son absence, bien que son nom ne soit plus mentionné dans les génériques des films à partir de 1950. De la même façon, un nouveau tournant semble s'esquisser au cinéma dans la représentation des réalisatrices ces dernières années. Dans *Babylon* (2022), Damien Chazelle choisit de montrer une réalisatrice de comédies à succès à Hollywood au temps du muet, rendant compte de la présence des femmes à des postes à responsabilité au cours des premières décennies de l'industrie du cinéma. Dans un autre registre, *The Fall Guy* et *MaXXXine* (Ti West), deux films sortis en 2024, permettent quant à eux de voir respectivement une réalisatrice de super-productions, mêlant science-fiction et western, dirigeant de nombreux hommes sur son plateau, et une réalisatrice de films d'horreur – des genres codés masculins. Alors que les femmes demeurent encore largement minoritaires parmi les cinéastes aux États-Unis, l'imaginaire cinématographique associé à la profession pourrait-il évoluer en leur faveur ?

Du côté de la télévision et des plateformes, les séries montrent un certain intérêt pour la représentation de ces professionnelles. On pourrait expliquer cette tendance notamment par la part légèrement plus élevée de femmes dans la création de programmes pour le petit écran que dans la réalisation cinématographique : les créatrices[19] représentent 23% de la profession[20]. En 2008, l'équipe créative de *The L Word* (Showtime, 2004-2009), principalement constituée de femmes, construit la cinquième saison autour de la production et du tournage d'un film. L'une des héroïnes de la série, écrivaine de profession, est engagée comme réalisatrice par un studio hollywoodien pour adapter son roman sur le grand écran. Contrairement au cinéma, la télévision semble davantage représenter des personnages de réalisatrices qui intègrent les studios et les chaînes de télévision. Les créatrices Marti Noxon et Sarah Gertrude Shapiro, quant à elles, montrent, dans *UnREAL*, les coulisses d'une émission de télé-réalité où l'équipe créative est majoritairement composée de femmes, dont la créatrice du programme qui dirige l'ensemble des opérations. En montrant les pratiques pernicieuses des équipes de production, la série préfigure les programmes qui se sont succédé après l'émergence du mouvement #MeToo.

Dès lors, davantage de figures de réalisatrices ont été portées sur le petit écran. Certaines ne sont réalisatrices que de nom comme Laurel dans *Braindead* (CBS, 2016), Zoe dans *This Is Us* (NBC, 2016-2022) ou Chris dans *I Love Dick* (Prime Video, 2017). Ici, leur pratique ne présente pas d'intérêt pour l'intrigue et/ou n'est pas représentée à l'écran. D'autres séries se sont toutefois appliquées à mettre en scène des réalisatrices à la tâche, dans leur environnement de travail. Ainsi, dans *The Deuce* (HBO, 2017-2019), nous pouvons suivre le parcours d'une pornographe, depuis les recherches de financement pour son film, en passant par l'écriture du scénario et le tournage des scènes, jusqu'au montage final et sa projection dans les salles. Concernant les

plateformes, la production de séries sur des thèmes relatifs à #MeToo semble être une stratégie pour inscrire leurs récits dans l'actualité et susciter l'intérêt des spectateur.rice.s[21]. *The Romanoffs* (Prime Video, 2018) consacre un épisode au harcèlement exercé sur une actrice par la réalisatrice et son équipe de tournage. Quant à Netflix, la plateforme produit la mini-série *Brand New Cherry Flavor* (2021) dans laquelle une jeune cinéaste cherche à adapter son court-métrage à Hollywood, mais rencontre un producteur malhonnête qui tente d'abuser sexuellement d'elle avant de lui voler son projet de film. *The Morning Show*, devenue une des séries phares d'Apple TV depuis sa diffusion en 2019, a été très largement décrite comme *la*[22] série #MeToo, ou post-#MeToo, par la presse[23], mais également par les universitaires[24], pour les nombreux enjeux qu'elle soulève. La série raconte le scandale qui éclate autour du présentateur d'une quotidienne très regardée aux États-Unis, accusé de harcèlement sexuel, ce qui entraîne de nombreux bouleversements pour toute l'équipe de l'émission. *The Morning Show* s'intéresse notamment aux discriminations de genre parmi les présentateur.rice.s et les équipes techniques et créatives, mais aussi au harcèlement et aux agressions sexuelles pratiqués dans les coulisses de la chaîne, tout comme au silence des personnes au courant de ces pratiques. Parmi ces nombreuses intrigues, la deuxième saison montre une documentariste qui collabore, puis entame une liaison amoureuse, avec l'ex-présentateur honni. À travers cet arc narratif, la série pose la question du soutien des femmes aux agresseurs en montrant une réalisatrice qui se dit farouchement opposée à la *cancel culture* et encourage son collègue à exprimer son point de vue publiquement. *The Morning Show* interroge particulièrement les différentes manières dont les femmes peuvent réagir aux problèmes soulevés par #MeToo, adoptant parfois des postures problématiques à leur tour. En se saisissant des thématiques du mouvement, les films et les séries produisent immanquablement un discours sur la place des femmes dans la filière audiovisuelle, notamment sur les réalisatrices, tantôt en reconduisant des stéréotypes qui leur sont associés tantôt en mettant l'accent sur leur participation à un système abusif, et sur lequel il est nécessaire de revenir.

Figures de réalisatrices au cinéma, figures de l'ombre

Quand Hollywood se plaît à dévoiler ses coulisses, montrant les professionnel.le.s qui le font vivre, il cherche à nourrir davantage les fantasmes. Au tournant des années 1980, quand l'absorption des filières indépendantes par les majors permet une ouverture partielle de leurs portes, le rêve hollywoodien semble plus accessible notamment aux femmes. Sur le grand écran, la tendance se traduit par l'apparition davantage de personnages de femmes, notamment dans les biopics[25]. Celles-ci s'engagent dans des combats, luttent pour réussir professionnellement, etc. Dans ce contexte, le roman autobiographique à succès de Barbara Gordon, ancienne documentariste pour la télévision, est adapté par un studio hollywoodien. Sorti dans les salles en 1982, *I'm Dancing As Fast As I Can*, évoqué plus haut, met en images le succès, puis la déchéance, de la réalisatrice de documentaires sociaux, dont la dépendance aux

anxiolytiques force son retrait de la chaîne pour entamer un sevrage à domicile, avec un compagnon abusif, puis à son internement en hôpital psychiatrique ce qui signe, à terme, la fin de sa carrière.

Comme le film qui met en scène du secteur cinématographique, le biopic est un genre privilégié de Hollywood qui suit un schéma narratif : depuis l'anonymat à la reconnaissance et la réussite (sociale, professionnelle), puis à la chute. D'après Raphaëlle Moine, selon le genre de la personne biographiée, des stéréotypes sont reconduits. Quand il s'agit d'un biopic sur une femme, certains éléments reviennent inévitablement : « le choix d'un personnage qui est devenu une figure tragique ; sa simplification, la prédominance des points de vue, visuels et narratifs, masculins au détriment du point de vue du sujet féminin que le film ne cherche pas à comprendre ; l'évitement des questions idéologiques sous-jacentes ; le sensationnalisme[26]. » *A priori*, le film n'échappe pas à ce constat puisque la personne biographiée est une femme qui apparaît névrosée, victime de son addiction, qui connaît le succès, puis une certaine déchéance dans sa vie professionnelle et personnelle, et dont la relation amoureuse destructrice peut être mise en avant. Quand Hollywood montre enfin une réalisatrice sur nos écrans, l'accent est donc mis sur sa vie et son drame personnels. De surcroît, son addiction est montrée comme une conséquence de son travail. Sans autre explication fournie, l'héroïne semble soumise à un stress important dû à son succès (son nom est cité dans les journaux ; elle reçoit un prix). Geneviève Sellier et Noël Burch soulignent ce motif récurrent dans les films : la réussite professionnelle est généralement vécue à l'écran comme un fardeau pour les femmes, à l'inverse de ce qui se produit pour les hommes[27]. Si son addiction provoque des crises psychotiques, son activité professionnelle est également associée à une forme de pathologie : elle se traduit par un engagement excessif auprès de son sujet d'étude, une femme atteinte d'un cancer incurable. Souhaitant guérir la malade grâce à son film, la réalisatrice travestit la réalité à l'écran en imaginant une fin heureuse. Sa pratique se trouve dès lors dévalorisée en étant associée au sentimentalisme et au manque d'authenticité. Contrairement aux hommes dont la folie est généralement perçue comme une conséquence de leur génie[28], la documentariste voit son sens de la réalisation contaminé par le *care* selon une conception genrée[29]. Le film se termine sur son désaccord avec les patrons de la chaîne qui souhaitent la licencier à la suite de son internement en hôpital psychiatrique, nous faisant entrevoir un avenir incertain pour la professionnelle. Son autobiographie, quant à elle, nous renseigne sur sa situation : le récit se termine sur son licenciement effectif de la chaîne, puis sur la marginalisation professionnelle dont elle a été victime par la suite et qui a conduit à sa reconversion dans l'écriture de roman. Depuis, aucun autre destin de réalisatrice n'a, à notre connaissance, été porté à l'écran.

Tandis que #MeToo ébranle l'industrie du cinéma à la fin de l'année 2017, entraînant progressivement la reconfiguration des pratiques et usages dans le milieu, les représentations se retrouvent également affectées par ces changements. Cette influence s'est manifestée par la production de films inspirés de faits réels (*Bombshell*, *She Said*), mais également à travers la création de récits purement fictifs

qui s'intéressent plus largement aux nombreuses difficultés rencontrées par les femmes dans leur travail, notamment dans le milieu de la production cinématographique (*The Assistant*). La situation des réalisatrices n'a pas été un sujet directement saisi par les studios. Cette problématique tend, néanmoins, à intégrer certains récits en filigrane de l'intrigue principale.

Dans *Babylon* (2022), Margot Robbie interprète une aspirante actrice qui décroche un rôle au pied levé dans une comédie burlesque où la réalisatrice est une femme. Sur le tournage, on peut voir les conditions de production des films à l'époque du muet : de nombreux métrages tournés en même temps dans des faux décors sur une grande plaine, des équipes créatives et techniques qui se hâtent à leur tâche (cadrage, son, lumière, script, costumes et accessoires, maquillage, etc.), des problèmes techniques qui s'enchaînent (manque de pellicule, lumière naturelle changeante au fil des heures, décor qui prend feu, etc.). Au sein de ce désordre, la réalisatrice, Ruth Adler, se montre directive et efficace avec ses équipes, notamment dans sa direction de la nouvelle actrice, et enchaîne les prises. Après le succès du film, la collaboration des deux femmes se prolonge jusqu'à la transition du muet au parlant. Ce bouleversement technique se traduit à l'écran par la difficulté pour la réalisatrice, ainsi que pour son équipe, de s'adapter aux nouveaux équipements. Damien Chazelle semble ainsi refaire, à sa façon, la scène de tournage catastrophique dans *Singin' in the Rain* (Stanley Donen et Gene Kelly, 1952), mais avec une femme à la réalisation. En effet, lors du tournage, les contraintes s'accumulent : la chaleur est trop élevée sur le plateau puisque les films se tournent dès lors en intérieur ; les possibilités d'improvisation sont limitées pour les acteur.rice.s qui doivent respecter des marquages au sol pour la bonne prise du son ; le moindre bruit perturbateur entraîne l'arrêt de la prise ; etc. Devant le dirigeant du studio, venu assister au tournage, la réalisatrice ne parvient pas à diriger correctement son équipe dont chaque membre est déstabilisé par la réorganisation de son travail. Elle n'apparaît pas dans la suite du film, laissant présager une issue professionnelle malheureuse, à l'image des autres personnages qui ne parviennent pas à s'adapter aux nouvelles méthodes de travail du cinéma parlant. En soulevant des problématiques telles que le manque d'accès à la réalisation pour les femmes, #MeToo semble avoir ouvert la voie à la création de nouveaux récits qui montrent notamment la présence de réalisatrices à l'époque du muet, une réalité qui a longtemps été oblitérée[30]. Malgré cet effort de mise en lumière, *Babylon* reconduit néanmoins un point aveugle des fictions sur le milieu du cinéma qui consiste à maintenir des personnages de femmes au second plan au profit de figures masculines (le producteur) et féminines (l'actrice) traditionnelles.

De façon similaire, *MaXXXine* (Ti West), sorti en salle au cours de l'été 2024, montre également une femme réalisatrice, cette fois dans un contexte des années 1980, qui obtient un gros contrat avec un studio pour réaliser la suite de son film d'horreur à succès. Parvenue à la réalisation cinématographique – jusqu'ici ses films sortaient uniquement en vidéo –, la professionnelle fait plusieurs fois allusion aux difficultés rencontrées en tant que femme dans son milieu professionnel. Si le film attire notre attention, à cette occasion, sur la situation instable des femmes dans la filière cinématographique, cette question demeure secondaire par rapport à l'intrigue

principale qui est orientée, avant tout, comme *Babylon*, sur le destin d'une actrice.

Enfin, parmi ces nouveaux récits, le film *The Fall Guy* montre quant à lui une cadreuse, Jodie, parvenue au grade de réalisatrice à Hollywood, qui tourne son premier long-métrage de fiction où les scènes d'action sont omniprésentes. Le film met d'ailleurs l'accent sur sa supervision des cascades qui sont réalisées par son ex-compagnon. De cette façon, le réalisateur, David Leitch, va à contresens des stéréotypes associés aux femmes qui peuvent, au même titre que les hommes, réaliser des scènes violentes et spectaculaires. De la même façon que *MaXXXine*, la situation des réalisatrices à Hollywood se pose en arrière-plan tandis que Jodie exprime à plusieurs reprises son inquiétude sur l'échec potentiel de son film qui ne lui permettra pas, en tant que femme, de poursuivre sa carrière dans la réalisation. En effet, une minorité de femmes parviennent à réaliser un deuxième film aux États-Unis[31]. Par ailleurs, le studio fait pression sur la réalisatrice pour que le film inclue une fin heureuse contrairement à sa volonté. *The Fall Guy* atteint toutefois ses limites en montrant une professionnelle obnubilée par son ancien amant devenu cascadeur sur son film. Quand ce dernier devient la cible d'un complot, elle est prête à sacrifier sa carrière pour lui venir en aide et, à l'issue du film, opte pour la fin heureuse exigée par les studios qui fait écho à son propre *happy end* amoureux. Si les conséquences de #MeToo commencent à se manifester dans les représentations cinématographiques, montrant des catégories de professionnelles jusqu'ici rendues invisibles, les schémas patriarcaux continuent tout de même à se répéter.

Les séries *versus* #MeToo : des réalisatrices qui usent et abusent de leur position

Quand le cinéma a tendance à montrer des personnages de femmes stéréotypés et secondaires, les séries ont permis la mise en scène durable d'héroïnes dans des genres variés : *Bewitched* (ABC, 1964-1972), *Dr Quinn, Medicine Woman* (CBS, 1993-1998), *Ally McBeale* (FOX, 1997-2002), *Buffy The Vampire Slayer* (The WB, 1997-2004), *Veronica Mars* (2004-2019, UPN), *Scandal* (ABC, 2012-2018) ou encore *Fleabag* (BBC Three, 2016-2019). Cette différence s'explique en partie par la réception des séries qui s'est d'abord construite dans l'espace domestique, loin des grandes salles de cinéma, devant un public composé majoritairement de femmes, avant de devenir un format grandement regardé par tou.te.s[32]. Pour cette raison, les séries semblent plus à même de représenter des femmes à des postes traditionnellement occupés par des hommes, tels que celui de réalisateur.rice.

En 2004, la première série télévisée mettant en scène des héroïnes *queer* commence sa diffusion aux États-Unis. Intitulée *The L Word*, la série montre le quotidien d'un groupe d'amies lesbiennes résidant à West Hollywood. Parmi elles, Jenny Schecter est une écrivaine qui finit par intégrer le milieu professionnel du cinéma en devenant réalisatrice sur l'adaptation cinématographique de son roman par un studio hollywoodien. Mettant en récit sa propre vie, la jeune femme souhaite à l'origine faire un film qui ne reconduise pas une image stéréotypée des femmes lesbiennes qui ont

souvent été invisibilisées et hypersexualisées au cinéma. C'est pourquoi elle cherche d'abord à recruter une femme réalisatrice sur le projet avant de récupérer elle-même le poste. Par la suite, elle reste néanmoins tributaire des exigences de son producteur qui impose des modifications dans le scénario, notamment l'ajout de scènes de sexe entre femmes pour des raisons explicitement commerciales (saison 5, épisode 2). Quand Jenny entreprend le tournage de son film, elle entame également une liaison avec l'actrice principale, ce qui provoque des tensions sur le plateau. De plus, sa façon de diriger les actrices reconduit une forme de prédation : au cours du tournage d'une scène de sexe, elle se permet de toucher les actrices pour montrer les gestes à réaliser (saison 5 épisode 6). D'une part, la réalisatrice renforce leur condition d'objets qui peuvent être touchés, modelés, voire malmenés. D'autre part, elle ne parvient pas à déconstruire l'imaginaire érotique associé aux femmes lesbiennes, mais participe pleinement, au contraire, à sa reconduction. De cette façon, la série semble ainsi faire son autocritique. À sa diffusion, *The L Word* a, en effet, été accusée de reconduire une représentation stéréotypée des femmes lesbiennes à destination d'une audience hétérosexuelle[33]. Jenny semble refléter le parcours des réalisatrices à Hollywood en montrant la difficulté pour les femmes de produire des images alternatives quand elles sont soumises à certaines normes narratives et esthétiques imposées par un système où les hommes sont aux commandes, mais elle constitue également la première occurrence, à notre connaissance, d'un modèle de réalisatrice abusive repris de nombreuses fois par la suite.

Si les créatrices de *The L Word* cherchent à critiquer le système des studios, d'autres séries – également créées et/ou écrites par des femmes –, ont repris ce personnage de réalisatrice problématique notamment pour répondre aux défis posés par #MeToo. À cheval sur les périodes pré et post-#MeToo, *UnREAL*, évoquée plus haut, est une série particulièrement significative pour sa description des mécanismes de pouvoir à l'œuvre dans les chaînes de télévision. L'une des héroïnes, Quinn King – littéralement « Reine Roi » –, une femme puissante, parvenue à grimper les échelons, mais despote et manipulatrice, est la créatrice d'une télé-réalité dans laquelle elle manœuvre aussi bien les candidat.e.s du programme que les équipes de production et de tournage pour faire monter l'audience et conserver sa place au sein de l'entreprise. L'emprise qu'elle exerce en particulier sur une productrice, Rachel, qui, à son tour, use de stratagèmes pour créer du contenu télévisuel, est un élément central de l'intrigue. La série insiste par-dessus tout sur la capacité de ces femmes à obtenir ce qu'elles veulent, principalement aux détriments d'autres femmes, quelles qu'en soient les conséquences (blessure, agression sexuelle, mort, etc.).

La mise en scène répétée de tels personnages de réalisatrices par des professionnelles occupant elles-mêmes ces postes pose question. Dans son essai, Susan Faludi rend compte du processus pernicieux des réactions de *backlash* qui, régulièrement, cherchent à retourner les femmes contre leur propre cause. Dans les années 1980, ce mouvement passe par un discours largement relayé par les médias (y compris le cinéma et la télévision) et la sphère politique. Mobilisé notamment par des femmes[34], il prône l'égalité homme-femme comme un fait accompli à la suite des avancées permises

par la seconde vague féministe dans les années 1970, rendant le féminisme de la décennie suivante inutile et obsolète, voire même dangereux pour les femmes. Celles-ci sont alors poussées à rejeter leurs acquis notamment dans la sphère professionnelle. En transposant cet argument à une période marquée par les revendications féministes d'un mouvement tel que #MeToo, les créatrices et les auteures de séries, sous prétexte de mettre en scène des personnages forts de réalisatrices, reprennent un discours réactionnaire qui tend à décrédibiliser la place des femmes dans la profession. Ainsi, dans *Brand New Cherry Flavor* (2021), co-créée par Lenore Zion, la jeune réalisatrice, Lisa Nova, qui a été agressée par son producteur, se révèle à son tour abusive quand le secret autour du tournage de son film est dévoilé : pour avoir une scène finale réussie, elle a poussé son actrice, et amante, à se blesser devant la caméra. De cette façon, elle passe du statut de victime à celui de coupable au même titre que son agresseur. Dans *Tales of the City* (Netflix, 2019), la créatrice Lauren Morelli met en scène une documentariste assurée et déterminée, Claire Duncan, qui réalise un film sur le déclin de la culture *queer* à San Francisco à travers la disparition des lieux historiquement liés à cette communauté. Dans le but de trouver la fin parfaite de son documentaire et, paradoxalement, défendre les intérêts des personnes LGBTQ+, elle fait du chantage à une femme transgenre âgée pour la pousser à vendre sa maison qui doit être détruite par la ville dans le cadre d'un projet de rénovation.

Le recours systématique à des schémas abusifs, dès lors qu'une réalisatrice apparaît sur nos écrans, dans des productions qui comptent des femmes à la création et à l'écriture, témoigne du pouvoir de *backlash* des représentations. L'équipe de *The Deuce* (HBO, 2017-2019), comprenant plusieurs femmes scénaristes, s'est également interrogée sur la participation des réalisatrices à une économie qui exploite les autres femmes : celle du cinéma pornographique. Alors que Candy Renée, travailleuse du sexe, trouve dans la réalisation de films pornographiques un moyen de s'émanciper, un collectif féministe lui reproche sa contribution à une industrie oppressive soutenant le patriarcat. Ces critiques poussent la réalisatrice à abandonner la pornographie pour tenter sa chance, en vain, dans le cinéma de fiction traditionnel. De la même façon que Susan Faludi identifiait dans les médias une large campagne réactionnaire à travers la valorisation des personnages de femmes au foyer et la diabolisation des femmes indépendantes dans les années 1980[35], qui encourageait les femmes à rejeter les acquis et les luttes pour l'égalité des genres, les séries de ces dernières années, en véhiculant des images négatives de réalisatrices, les décrivant comme des femmes cruelles, traîtres à leur genre, semblent agir à rebours des progrès permis par #MeToo.

La série d'anthologie *The Romanoffs* (Prime Video, 2018), créée par Matthew Weiner, pousse la représentation de la réalisatrice abusive à son paroxysme. Dans son troisième épisode (« House of Special Purpose »), une actrice accepte le tournage d'une série historique où la réalisation est assurée par une femme. Cette dernière se montre froide et distante, témoignant son mépris de diverses façons à la comédienne, par le refus de faire des répétitions, la critique de son jeu, et la violation de sa vie privée en dévoilant sa liaison avec un acteur devant toute l'équipe du film. Leur mésentente se mue en harcèlement quand l'actrice apprend que les équipes techniques sont tenues de ne pas lui adresser la parole sur le tournage. La réalisatrice maltraite également physiquement

les interprètes : au cours du tournage d'une scène, elle empoigne le sexe du rôle principal masculin et permet l'agression de son actrice, face caméra, par son partenaire de jeu. Son attitude abusive culmine au moment de tourner la scène finale : à travers la mise en scène vraisemblable d'un enlèvement et d'une exécution, visant à provoquer une terreur non simulée chez l'actrice, elle provoque un infarctus à cette dernière qui décède sur le tournage. Alors que les précédentes séries ont pu porter un regard critique sur l'industrie du cinéma en soulignant sa reproduction systématique de rapports de domination à travers des personnages de réalisatrices tantôt victimes tantôt bourreaux, à la fois puissantes, en capacité d'agir, mais abusant de ce pouvoir, *The Romanoffs* dépeint un personnage moins nuancé. Sans ambiguïté, la série montre au contraire une femme caricaturale prête à harceler, agresser, et même tuer pour réussir dans la profession. La série apparaît, de cette façon, comme une tentative consciente de discréditer les femmes réalisatrices. Plus encore, dans son cinquième épisode (« Bright and High Circle »), un professeur de piano fait l'objet d'une rumeur d'agression sexuelle sur mineur.e qui est explicitement dénoncée comme une « chasse aux sorcières » visant à détruire la carrière de cet homme. La série soutient ainsi que les allégations de violence sexuelle sont non seulement souvent fausses, mais sont également manipulées dans le but de ruiner la réputation des hommes. Elle constitue, dès lors, et sans équivoque, une ultime forme de *blacklash* envers le mouvement #MeToo[36] par un créateur qui a lui-même été accusé de harcèlement sexuel par une ancienne collaboratrice[37].

Que ce soit au cinéma où elles sont quasiment inexistantes, ou à la télévision et sur les plateformes où elles sont représentées comme des professionnelles malveillantes, interrogeant sur les implications de telles descriptions à l'ère post-#MeToo, la filière audiovisuelle apparaît sur nos écrans comme un secteur dans lequel il est impossible pour les femmes de faire carrière. Quand bien même le cinéma fait des efforts récemment pour intégrer des personnages et des thèmes relatifs à #MeToo, notamment les femmes réalisatrices et les obstacles qu'elles rencontrent au travail, ils sont encore minimes et reconduisent des biais de genre. Il est également à craindre que ces personnages ne disparaissent à nouveau de nos écrans quand #MeToo ne sera plus un argument marketing[38]. En effet, les bienfaits du mouvement semblent déjà s'estomper au regard des fluctuations dans la part de réalisatrices à Hollywood ces dernières années[39]. Concernant le petit écran, les chiffres sont, quant à eux, en baisse ces dernières années : le pourcentage de créatrices a diminué de 7% alors que leur part se maintenait globalement jusqu'ici[40].

Les séries, qualifiées par Geneviève Sellier de « lieu privilégié de reconfiguration des normes de genre[41] », apparaissent, pourtant, malgré la présence de femmes à la création et à l'écriture, comme des instances de consolidation des valeurs masculines associées à la profession de réalisateur : pour tenter de réussir professionnellement, les réalisatrices adoptent les codes de la domination masculine en maltraitant à leur tour d'autres femmes. À une époque où la sororité est fortement valorisée à la suite du mouvement #MeToo, les séries prolongent donc l'image d'une rivalité entre femmes dans les filières cinématographique et télévisuelle. La solidarité des femmes a été,

pourtant, capitale pour accéder à certaines positions. Au tournant des années 1990, Dawn Steel, dirigeante des studios Columbia Pictures, et Sherry Lansing, à la tête des studios Paramount Pictures, ont favorisé l'embauche des femmes parmi les équipes techniques et créatives, notamment à la réalisation[42]. Concernant la télévision et les plateformes, des études montrent que la présence d'au moins une femme à la création de programme entraîne également un nombre plus important de femmes parmi les équipes de production. En 2022-2023, les femmes représentent 30% des réalisateur.rice.s quand au moins une femme occupe le poste de créatrice sur un programme. Ce chiffre recule à 15% quand il n'y a pas de femme à la création[43]. À travers la représentation de réalisatrices abusives, les séries ne montrent pas la réalité mais reconduisent effectivement des biais genrés qui constituent, de fait, une forme de *backlash* contre les avancées permises par #MeToo.

Bibliographie

Breda Hélène, « Séries ados : vers un féminisme maintream(ing) ? », *AOC*, 14 juin 2023. Disponible sur : .

Brey Iris, *Sex and the Series*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2018 [2016].

Bridges Barbara et Jill S. Tietjen, *Hollywood: Her Story. An Illustrated History of Women and The Movies*, Guilford, Lyons Press, 2019.

Burch Noël et Geneviève Sellier, *Ignorée de tous... sauf du public. Quinze ans de fiction télévisée française 1995-2010*, Paris, Ina éditions, « Médias histoire », 2014.

Coste Françoise, « Conservative Women and Feminism in the United States: Between Hatred and Appropriation », *Anglophonia Caliban/Sigma*, n° 27, 2010. Disponible sur : .

Dupont Barbara, « Ce que #MeToo fait aux séries TV : effets discursifs et matériels », *Mouvements*, n° 110-111, été-automne 2022.

Elsesser Kim, « Mattel's New Barbie Aim To Change Stereotypes About Women In Film », *Forbes*, 10 janvier 2024. Disponible sur : .

Faludi Susan, *Backlash: The Undeclared War Against Women*, New York, Crown, 1991.

Haegel Mymy, « Il faut voir *The Morning Show*, la meilleure série post-#MeToo », *Madmoizelle*, 20 décembre 2019. Disponible sur : .

Heller-Nicholas Alexandra, *Found Footage Horror Films: Fear and the Appearance of Reality*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2014.

Kornfield Sarah et Hannah Jones, « #MeToo on TV: Popular feminism and episodic sexual violence », *Feminist Media Studies*, vol. XXII, n° 7, 2021.

Kuperberg Clara et Julia Kuperberg, *Et la femme créa Hollywood* (film documentaire), France, Wichita Films, 2016.

Laugier Sandra, « Séries TV, déplacement des rapports de genre », *Multitudes*, vol. II, n° 79, 2020. Disponible sur : .

Laugier Sandra et Pascale Molinier, « Qu'est-ce qu'une série féministe ? Introduction », *Cahiers du Genre*, vol. LXXV, n° 2, 2023, p.5-30. Disponible sur : .

Lauzen Martha M., « Boxed In: Women On Screen and Behind the Scenes on Broadcast and Streaming Television in 2023-2024 », in *The Center for the Study of Women in Television and Film*. Disponible sur : .

Lauzen Martha M., « Indie Women: Behind-the-Scenes Employment of Women in U.S. Independent Film, 2022-23», in *The Center for the Study of Women in Television and Film*. Disponible sur : .

Lauzen Martha M., « The Celluloid Ceiling: Employment of Behind-the-Scenes Women on Top Grossing U. S. Films in 2023 », in *The Center for the Study of Women in Television and Film*. Disponible sur : .

Lessin Jessica E., « Former 'Mad Men' Writer Starts Nonprofit After Alleged Harassment », *The Information*, 9 novembre 2017. Disponible sur .

Marcillat Manon, « De *The Morning Show* à *She Said*, comment le cinéma et les séries post-#MeToo filment le harcèlement sexuel », *Konbini*, 29 février 2024. Disponible sur : .

Mingant Nolwenn, « Chapitre II. L'influence étrangère à Hollywood », *Hollywood à la conquête du monde*, CNRS Éditions, 2010. Disponible sur : .

Mitchell Wendy, « Emmy spotlight: Why 'The Morning Show' is more than just the first great #MeToo drama », *Screen Daily*, 1er juillet 2020. Disponible sur : .

Moine Raphaëlle, *Vies héroïques. Biopics masculins, biopics féminins*, Paris, Vrin, « Philosophie et cinéma », 2017.

Montañez Smukler Maya, *Liberating Hollywood. Women Directors & the Feminist Reform of 1970s American Cinema*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2019.

Roche David, *Meta in Film and Television Series*, Édimbourg, Edinburg University Press, 2022.

Sellier Geneviève, « Les séries télévisées, lieu privilégié de reconfiguration des normes de genre : l'exemple français », *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, n° 1, 2015. Disponible sur : .

Sellier Geneviève, « *The Morning Show*. Deux femmes à l'antenne », *Le genre & l'écran*, 6 avril 2020. Disponible sur : .

Smith Stacy L., Katherine Pieper et Marc Choueiti, « Inclusion in the Director's Chair? Gender, Race, & Age of Film Directors Across 1,000 Films from 2007-2016 », dans *USC Annenberg*. Disponible sur : .

Tally Margaret, *The Limits of #MeToo in Hollywood. Gender and Power in the Entertainment Industry*, Jefferson, McFarland, 2021.

Wittkower Margot et Wittkower Rudolf, *Les Enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Macula, 1985 [*Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists*, 1963].

Wolfe Susan J. et Lee Ann Roripaugh, « Anxieties of Representation in *The L Word* », dans Kim Akass et Janet McCabe, *Reading* The L Word *: Outing Contemporary Television*, Londres - New York, I. B. Tauris, 2006.

Notes et références

[1] Citons notamment Marc Cerisuelo, *Hollywood à l'écran. Essai de poétique historique des films : l'exemple des métafilms américains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, « Œil vivant », 2000 ; Christopher Carter, *Metafilm: Materialist Rhetoric and Reflexive Cinema*, Ohio, State University Press, 2018 ; Steven Cohan, *Hollywood by Hollywood: The Backstudio Picture and the Mystique of Making Movies*, Oxford, Oxford University Press, 2018 ; G. Andrew Stuckey, *Metacinema in Contemporary Chinese Film*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2018 ; David Larocca (ed.), *Metacinema: The Form and Content of Filmic Reference and Reflexivity*, Oxford, Oxford University Press, 2021 ; David Roche, *Meta in Film and Television Series*, Édimbourg, Edinburg University Press, 2022.

[2] « the majority of these films […] also tend to emerge […] in times of crises within the movie world, which can be economic, technological and political, but also aesthetic and even theoretical. » [traduction libre], dans David ROCHE, *Meta…*, *op. cit.*, p. 65.

[3] Sur les 250 plus gros films au box-office étatsunien en 2023. Voir Martha M. Lauzen, « The Celluloid Ceiling: Employment of Behind-the-Scenes Women on Top Grossing U. S. Films in 2023 », in *The Center for the Study of Women in Television and Film*. Disponible sur : (consulté le 15/05/2024).

[4] Martha M. Lauzen, « Boxed In: Women On Screen and Behind the Scenes on Broadcast and Streaming Television in 2023-2024 », in *The Center for the Study of Women in Television and Film*. Disponible sur : (consulté le 15/05/2024).

[5] Parmi les nombreux écrits : Sarah Sepulchre, *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, « INFO&COM », 2011 ; Dominique Moïsi, *La Géopolitique des séries ou le triomphe de la peur*, Paris, Stock, « Champs Actuel », 2016 ; Anne Crémieux, *La Sérialité à l'écran. Comprendre les séries cinématographiques et télévisuelles anglophones*, France, Presses Universitaires François-Rabelais, « Sérial », 2020 ; Sandra Laugier (dir.), *Les Séries. Laboratoires d'éveil politique*, France, CNRS Éditions, « Société », 2023.

[6] Margaret Tally, *The Limits of #MeToo in Hollywood. Gender and Power in the Entertainment Industry*, Jefferson, McFarland, 2021, p. 49.

[7] Sandra Laugier, « Séries TV, déplacement des rapports de genre », *Multitudes*, vol. II, n° 79, 2020, p. 251-257. Disponible sur : (consulté le 16/05/2024) ; Iris Brey, *Sex and the Series*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2018 [2016].

[8] « These shows, in various ways, reflected the way society was confronting the fallout from #MeToo » [traduction libre], dans Margaret Tally, *The Limits of #MeToo*, *op. cit.*, p. 43.

[9] *Ibid.*, p. 50-68. Je souligne.

[10] Sarah Kornfield et Hannah Jones, « #MeToo on TV: Popular feminism and episodic sexual violence », *Feminist Media Studies*, vol. XXII, n° 7, 2021. Voir également Barbara Dupont, « Ce que #MeToo fait aux séries TV : effets discursifs et matériels », *Mouvements*, n° 110-111, été-automne 2022.

[11] Susan Faludi, *Backlash : The Undeclared War Against Women*, New York, Crown, 1991.

[12] « Barbie has a great day every day, but Ken only has a great day if Barbie looks at him. » Traduction est issue de la version française disponible sur myCANAL à la date du 16/05/2024.

[13] Ken dit à Barbie : « My job is just beach. » (*Barbie*, Greta Gerwig, 2024).

[14] À la suite du succès du film, Mattel a commercialisé une poupée réalisatrice. Voir Kim Elsesser, « Mattel's New Barbie Aim To Change Stereotypes About Women In Film », *Forbes*, 10 janvier 2024. Disponible sur : (consulté le 22/05/2024).

[15] Sur les 250 plus gros succès au box-office. Voir Martha M. Lauzen, « The Celluloid Ceilling… », *art. cit.* Elles sont plus nombreuses dans le circuit indépendant, atteignant un pic historique de 42% en 2022-2023, mais demeurent minoritaires. Voir Martha M. Lauzen, « Indie Women: Behind-the-Scenes Employment of Women in U.S. Independent Film, 2022-23», in *The Center for the Study of Women in Television and Film*, 2023. Disponible sur : (consulté le 22/05/2024).

[16] Nolwenn Mingant, « Chapitre II. L'influence étrangère à Hollywood », *Hollywood à la conquête du monde*, CNRS Éditions, 2010. Disponible sur : (consulté le 22/05/2024).

[17] Les femmes demeurent néanmoins largement minoritaires à la réalisation puisqu'on recense seulement 16 réalisatrices dont les films sont commercialement distribués entre 1967 et 1980, puis autour d'une quarantaine dans les années 1980. Voir Maya Montañez Smukler, *Liberating Hollywood. Women Directors & the Feminist Reform of 1970s American Cinema*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2019, p. 2 et 279.

[18] Alexandra Heller-Nicholas, *Found Footage Horror Films: Fear and the Appearance of Reality*, Jefferson, McFarland & Company, Inc., 2014, p. 24.

[19] Dans les programmes de télévision et de plateforme, dont les séries, le créateur.rice est en charge de superviser l'ensemble du programme afin d'en assurer la vision globale artistique. Son rôle s'apparente à celui du réalisateur.rice pour le cinéma.

[20] Martha M. Lauzen, « Boxed In… », *art. cit.*

[21] Margaret Tally, *The Limits of #MeToo…*, *op. cit.*, p. 69-70. Hormis les séries qui représentent spécifiquement le milieu professionnel du cinéma et de la télévision, de nombreuses séries se sont saisies des thèmes relatifs à #MeToo parmi leurs intrigues dont *New Girl* (Elizabeth Meriwether, 2011-2018), *Unbreakable Kimmy Schmidt* (Tina Fey et Robert Carlock, 2015-2020), *Glow* (Liz Flahive et Carly Mensch, 2017-2019), *Succession* (Jesse Armstrong, 2018-2023), etc.

[22] Je souligne.

[23] Wendy Mitchell, « Emmy spotlight: Why 'The Morning Show' is more than just the first great #MeToo drama », *Screen Daily*, 1er juillet 2020. Disponible sur : (consulté le 08/06/2024). Mymy Haegel, « Il faut voir *The Morning Show*, la meilleure série post-#MeToo », *Madmoizelle*, 20 décembre 2019. Disponible sur : (consulté le 08/06/2024). Manon Marcillat, « De *The Morning Show* à *She Said*, comment le cinéma et les séries post-#MeToo filment le harcèlement sexuel », *Konbini*, 29 février 2024. Disponible sur : (consulté le 08/06/2024).

[24] Margaret Tally accorde une place privilégiée à cette série : « While a lot of television series have used #MeToo storylines to remain current, *The Morning Show* offers it as a central story arc and also takes it further in order to interrogate some of the assumptions of the movement itself. » dans Margaret Tally, *The Limits of #MeToo…*, *op. cit.*, p. 77. En France, Geneviève Sellier décrit la série comme « une fiction enfantée par la vague #MeToo » dans Geneviève Sellier, « *The Morning Show*. Deux femmes à l'antenne », *Le genre & l'écran*, 6 avril 2020. Disponible sur : (consulté le 05/06/2024). Sandra Laugier et Pascale Molinier évoquent une série « qui avait délibérément ancré sa première saison dans le mouvement #MeToo » dans Sandra Laugier et Pascale Molinier, « Qu'est-ce qu'une série féministe ? Introduction », *Cahiers du Genre*, vol. 75, n° 2, 2023. Disponible sur : (consulté le 05/06/2024).

[25] Raphaëlle Moine, *Vies héroïques. Biopics masculins, biopics féminins*, Paris, Vrin, « Philosophie et cinéma », 2017, p. 18.

[26] *Ibid.*, p. 61.

[27] Noël Burch et Geneviève Sellier, *Ignorée de tous... sauf du public. Quinze ans de fiction télévisée française 1995-2010*, Paris, Ina éditions, « Médias histoire », 2014, p. 253.

[28] L'association entre les pathologies mentales et la créativité est un lieu commun qui traverse les biographies d'artistes depuis les *Vies* (1560, 1568) de Giorgio Vasari. Voir notamment Margot Wittkower et Rudolf Wittkower, *Les Enfants de Saturne : psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Macula, 1985 [*Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists*, 1963].

[29] Théorisé initialement par Carol Gilligan (*A Different Voice*, 1982), le *care* renvoie à tout un domaine d'activités et de sentiments historiquement associés aux femmes qui les ont conduites notamment à exercer les métiers du soin, lesquels sont socialement et économiquement dévalorisés.

[30] À la suite des travaux d'Ally Acker dans les années 1990, et la publication de son ouvrage *Reel Women : Pioneers of the Cinema, 1896 to the Present* (1991), des recherches ont été menées sur la présence des femmes dans l'industrie cinématographique, notamment les réalisatrices, montrant qu'elles étaient nombreuses dans les premières décennies. Voir notamment les biographies de réalisatrices : Judith Mayne, *Directed by Dorothy Arzner*, Bloomington, Indiana University Press, 1994 ; Alison McMahan, *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema*, New York, Continuum, 2002 ; Kay Armatage, *The Girl from God's Country: Nell Shipman and the Silent Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 2003 ; Shelley Stamp, *Lois Weber in Early Hollywood*, Oakland, University California Press, 2015 ; etc.

[31] Entre 2007 et 2016, seulement 20% des réalisatrices étatsuniennes ont fait un deuxième film. Voir Stacy L. Smith, Katherine Pieper et Marc Choueiti, « Inclusion in the Director's Chair? Gender, Race, & Age of Film Directors Across 1,000 Films from 2007-2016 », in *USC Annenberg*. Disponible sur : (consulté le 12/06/2024).

[32] Sandra Laugier, « Séries TV, déplacement des rapports de genre », *art. cit.*

[33] Susan J. Wolfe et Lee Ann Roripaugh, « Anxieties of Representation in *The L Word* », in Kim Akass et Janet McCabe, *Reading* The L Word *: Outing Contemporary Television*, Londres – New York, I. B. Tauris, 2006, p. 43-47.

[34] En particulier dans la sphère politique : Françoise Coste, « Conservative Women and Feminism in the United States: Between Hatred and Appropriation », *Anglophonia Caliban/Sigma*, n° 27, 2010. Disponible sur : (consulté le 21/09/2024).

[35] Susan Faludi, *op. cit.* Voir en particulier les chapitres 4 (sur le cinéma) et 5 (sur la télévision).

[36] Selon Margaret Tally, *The Romanoffs* est une série anti-#MeToo. Voir Margaret Tally, *The Limits of #MeToo…*, *op. cit.*, p. 48.

[37] Jessica E. Lessin, « Former 'Mad Men' Writer Starts Nonprofit After Alleged Harassment », *The Information*, 9 novembre 2017. Disponible sur (consulté le 13/06/2024).

[38] Sur le sujet, voir Hélène Breda, « Séries ados : vers un féminisme maintream(ing) ? », *AOC*, 14 juin 2023. Disponible sur : (consulté le 13/06/2024).

[39] Sur les 250 plus gros films du box-office étatsunien des dernières années, la part de réalisatrice est de : 13% en 2019, 18% en 2020, 17% en 2021, 18% en 2022, 16% en 2023. Voir Martha M. Lauzen, « The Celluloid Ceiling… », *art. cit.*

[40] Depuis deux années consécutives, le pourcentage de créatrices est en baisse. Pour la télévision, il est passé de 29% en 2021-2022, à 23% en 2022-2023, à 20% en 2023-2024. Pour les plateformes, il est passé de 30% en 2021-2022, à 29% en 2022-2023, à 27% en 2023-2024. Voir Martha M. Lauzen, « Boxed In… », *art. cit.*

[41] Geneviève Sellier, « Les séries télévisées, lieu privilégié de reconfiguration des normes de genre : l'exemple français », *Genre en séries*, n° 1, 2015. Disponible sur : (consulté le 16/05/2024).

[42] Barbara Bridges et Jill S. Tietjen, *Hollywood: Her Story. An Illustrated History of Women and The Movies*, Guilford, Lyons Press, 2019 ; Clara Kuperberg et Julia Kuperberg, *Et la femme créa Hollywood* (film documentaire), France, Wichita Films, 2016.

[43] Martha M. Lauzen, « Boxed In… », *art. cit.*