

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'humour comme arme féministe

Analyse visuelle de l'œuvre théâtrale et sériele britannique *Fleabag* de Phoebe Waller-Bridge (2013 – 2016)

Auteur : Marie Many

Promoteur(s) : Sarah Sépulchre

Année académique 2020-2021

Master de spécialisation en cultures visuelles

« [...] cette étrange inconstance du climat, cause d'une égale inconstance des caractères, nous offre ainsi une certaine compensation en nous donnant de quoi rire à l'intérieur quand le mauvais temps nous interdit de mettre le nez dehors... »

(Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, gentilhomme, 1776)

Remerciements

Je tiens à remercier ma promotrice Sarah Sépulchre de m'  avoir laissé autant de liberté dans mon choix de mémoire ainsi que pour son affabilité et son ouverture d'esprit presque sans limite quant aux possibilités de corpus et ressources.

Je tiens ensuite à remercier Clara Batistic qui, par sa culture et sa ténacité, m'a initiée en premier aux problèmes de genres présents dans des productions textuelles et artistiques.

Enfin, j'aimerais remercier Etienne Dalemans pour son soutien indéfectible mais aussi pour sa joie de vivre communicative et sa capacité à toujours me faire rire.

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	5
Preliminaires theoriques	9
1. Le support seriel comme nouvelle theatralite visuelle	9
2. L'humour comme vecteur de questionnement social	13
2.1. Le nonsense	16
2.2. L'autoderision	17
2.3. ~~Le sarcasme~~ L'ironie	17
3. Les violences du quotidien ou le sexisme ordinaire	20
<i>Fleabag</i> : analyse visuelle d'un humour britannico-feministe	24
A. Le nonsense	26
B. L'autoderision	32
C. L'ironie	37
Conclusion	43
Annexe	Erreur ! Signet non defini.
Bibliographie	46

Introduction

En temps de pandémie, lorsque l'obligation de confinement s'amorce et que les sorties culturelles si importantes dans la construction d'une société se voient proscrites, l'art n'a d'autres solutions que de se concevoir comme numérisé. Cette solution du passage transmédiatique possède l'avantage de réunir le public dont doit se couper le secteur culturel. Cependant, l'expérience (audio)visuelle du spectateur se voit modifiée par ce changement de dispositif. En effet, là où ces différentes formes d'expression artistiques permettent de rassembler des spectateurs et de développer un sentiment de proximité entre ces derniers et l'artiste, le prisme de l'écran est d'abord pensé comme créateur de passivité dans la réception effectuée par le consommateur mais est également connu comme générateur d'isolement social puisqu'il empêche l'interaction avec autrui, l'une des sources principales et indispensables de stimulation du cerveau.¹ Pour combler ce vide, nombreux acteurs culturels tendent d'insuffler un sentiment de participation à leur spectateur éloigné par le mode « live » de certains réseaux sociaux qui permet aux internautes de regarder en temps réels les petits concerts mis en place par leurs artistes préférés, les musées tentent d'augmenter le caractère immersif de leur pendant virtuel, et les plateformes de streaming s'attachent à la retransmission de spectacles d'humoristes et de pièces.

La série britannique *Fleabag* offre un cas d'étude privilégié. Sortie en 2016, la série constitue une adaptation à l'écran de la pièce éponyme de 2013 écrite et entièrement interprétée par Phoebe Waller-Bridge. La série se compose de deux saisons elles-mêmes constituées de six épisodes de plus ou moins 20 minutes produits par Two Brothers Pictures et diffusés sur la chaîne BBC Three. *Fleabag* offre de ce fait une double pensée médiatique sur le passage de la pièce vers la forme sérielle puisque son autrice reste aux commandes de l'adaptation, en continuant de jouer le personnage de Fleabag à l'écran. *Fleabag* raconte une période de la vie d'une jeune londonienne dont le nom est constamment tut mais que nous nommerons dans ce travail Fleabag [signifiant « sac à puces » en français sous-entendant l'idée de « pouilleux » quand appliqué à une personne]². En suivant cette jeune femme au fil des épisodes, le spectateur comprend que Fleabag essaye de surmonter un sentiment de deuil à

¹ Dossier de presse de la campagne d'information et de prévention « Sur le bon usage des écrans, ensemble gardons le contrôle » (mise en lumière les dangers des écrans sur la santé physique et psychique) proposée par l'Institut d'Éducation Médicale et Prévention français en février 2018.

² Voir l'article de « fleabag » dans l'Oxford Dictionaries Online.

la suite du décès de sa meilleure amie, Boo. Ces efforts ne sont pas soutenus par sa famille sclérosée qui tend à culpabiliser la jeune femme. Cette période névrotique ne se termine qu'après la rencontre entre Fleabag et un prêtre dont elle tombe amoureuse. La série est prévue et se termine après deux saisons selon l'adaptation de la pièce et de sa narration ; aucune autre saison n'est donc à prévoir.

Ce choix de mouvement médiatique est à analyser en ce qu'il est la transposition de tous les éléments dramatiques constitutifs de la pièce de Phoebe Waller-Bridge : d'un *one woman show* comique, *Fleabag* est passé à une série à succès qui confirme la bonne dynamique d'adaptation et la bonne conservation du message de la pièce. Devant les récompenses dont furent couronnées la série et sa créatrice, il semble important de comprendre pourquoi le format sériel a été choisi pour l'adaptation plutôt que le format filmique. Comment les ressorts comiques effectifs dans la pièce gardent leur efficacité dans la série et comment ceux-ci véhiculent des réalités typiquement féminines dans ce qu'Iris Brey appelle le *female gaze* ?³ Comme le fait remarquer Joseph Ghosn dans l'émission radiophonique de France Culture « La Dispute » présentée par Arnaud Laporte, ce qui construit la narration que suit le spectateur et par extension le personnage même de Fleabag ce sont ces moments de violence que la jeune femme, par ses traits d'humour et ses regards caméra, souligne mais dont elle cherche constamment à s'extirper.⁴ L'essence de la pièce est donc plus qu'ambiguë grâce à la grande part réservée au rire dans la série mais aussi de ce que ce dernier tente de montrer au spectateur : des violences du quotidiens dirigées contre les femmes.

Cette composition qui nous semble pour le moins atypique et originale tire pourtant ses ficelles dans l'idée même du théâtre tel que pensé à ses origines, durant la période antique. En effet, dans la *Poétique* d'Aristote, la dramaturgie tendait à se confondre avec la tragédie, considérée comme le seul genre théâtral noble. Au niveau de la comédie, aucune définition n'est réellement donnée par le philosophe et l'idée même de spectacle comique est abordée à demi-mots comme « représentation d'hommes bas ».⁵ Quoi qu'il en soit, cette ébauche de définition n'en est pas vraiment une pour Florian Pennanech puisque les seules mentions

³ BREY I., « Le regard féminin, une révolution à l'écran », collection Les Feux, Editions de l'Olivier, 2020, p.39. Iris Brey dessine une définition du *female gaze* : « « [...] ce serait donc un regard qui donne une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi au spectateur et à la spectatrice de ressentir l'expérience de l'héroïne sans pour autant s'identifier à elle. » ».

⁴ Voir l'émission du 14 juin 2019 du podcast *La Dispute* « Séries : Fleabag, « un renversement de tous les carcans » imposés aux femmes. », présenté par LAPORTE A. (00 :08 :40).

⁵ PENNANECH, F., « Aristote et la comédie », *Littérature*, vol. 182, no. 2, 2016, p. 89-121.

faites de la comédie sont toujours en négatif par rapport à la tragédie qui constitue une norme. Dès lors, le spectacle comique tel que pensé à l'époque s'oppose au style tragique quant à ses deux composants principaux : la *mimesis* et la *catharsis*. Pour Aristote, le principe de *mimesis* se traduit comme « imitation » du réel non pas dans son entièreté mais dans une mise en forme de celui-ci.⁶ Dans cette perspective, *Fleabag* respecte cette première caractéristique tragique car elle montre bel et bien une vision de la réalité, celle d'une femme névrosée par des violences quotidiennes. La deuxième caractéristique essentielle à la tragédie selon le philosophe antique est la *catharsis* dans le sens de « purgation ». En utilisant, les deux sentiments de la crainte et de la pitié, le dramaturge fait ressentir à petites doses de mauvais sentiments à son public dans le but de l'élever et de le purger de ses propres émotions et passions néfastes. La *catharsis* aurait alors des pouvoirs homéopathiques et protégeraient les spectateurs des débordements de leur *hybris*, de la démesure. Dans cette perspective, *Fleabag* s'inscrit *a contrario* de l'idée de la *catharsis* aristotélicienne puisque le comportement de Fleabag et par extension la construction visuelle se placent du côté de l'excès constant. Dès lors, la série qui nous intéresse se présente comme une tragicomédie, étant donné son positionnement à mi-chemin des caractéristiques de la tragédie et de celles de la comédie, l'une étant pensée le contraire de l'autre.

Enfin, l'humour utilisé par Waller-Bridge entre en écho avec cette recherche dramaturgique. De fait, tant la pièce que la série mettent en avant des recours humoristiques typiquement britanniques. Nous le verrons de manière plus poussée dans la section Préliminaires théoriques de ce travail, l'humour britannique est mal connu du continent et fut oublié si pas dénigré pendant l'ère classique où brillèrent des Molières et des Marivaux. En cause, son altérité par rapport aux règles et modèle classique français qui, dès le XVII^e siècle, rayonne dans toute l'Europe en tant que norme.⁷ Notons également que l'origine du mot « humour » est bel et bien anglaise et entre dans la langue à travers la traduction du mot français « humeur ». Au XVII^e, le terme prend à partir du sens de « tendance, inclination, trait de caractère » (donc proche du sens d'« humeur ») celui de « tempérament enjoué, gaîté, aptitude à voir ou à faire voir le comique des choses » (et donc plus proche de l'« humour »

⁶ ARRIGONI, M., « Le théâtre, un rapport ambivalent au politique », *Le théâtre contestataire*, sous la direction de ARRIGONI M., Presses de Sciences Po, 2017, p. 13-40.

⁷ CANOVA-GREEN, M-C., « La comédie anglaise aux XVII^e et XVIII^e siècles : modèle ou antimodèle ? », *Littératures classiques*, n°27, printemps 1996. L'esthétique de la comédie. Actes du congrès organisé à Reims du 8 au 10 septembre 1995 par le Centre de Recherches sur les Classicismes Antiques et Modernes de l'Université de Reims-Champagne-Ardenne, avec le concours de l'Université, de la Ville de Reims et du Conseil Régional. p. 353-365.

tel qu'on l'entend aujourd'hui).⁸ L'humour est donc avant tout un outil qui sert à sortir la part de comiques de toutes situations aussi négatives soient-elles. Cette ressource humoristique telle qu'entendue et évoluée de l'autre côté de la Manche sert bien évidemment à l'œuvre de Waller-Bridge, que ce soit avec *Fleabag* mais aussi dans le cadre d'autres réalisations.

Ce mémoire aura donc pour finalité de comprendre comment la série *Fleabag* aborde les problèmes liés aux genres dans une perspective féministe à travers des ressorts propres à l'humour britannique comme vecteur de conscientisation sur les violences issues du sexisme ordinaire. Ce faisant, il nous faudra ensuite analyser de quelle façon ces mécanismes normalement textuels et prévus pour une pièce de théâtre sont adaptés et effectifs à l'image que propose la nouvelle forme sérielle à travers les mouvements de caméras ainsi que le montage réalisé.

⁸ Article « humour » du dictionnaire CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales).

Préliminaires théoriques

1. Le support sériel comme nouvelle théâtralité visuelle

Nous l'avons déjà mentionné, l'écran est compris comme une fenêtre hermétique qui crée une séparation nette entre les personnages interprétés par les acteurs ainsi que le monde de l'histoire racontée et l'espace de réception du spectateur. Pour André Helbo, l'opposition cinéma-théâtre est bien connue des études de sémiotique et de réception :

« Fenêtre sur cour, le manteau d'Arlequin [nom du rideau rouge de théâtre] signale le point de tangence entre deux regards, celui de l'acteur et du spectateur. Il rappelle que le théâtre exerce une double fascination : celle du lieu qui isole, encadre, focalise et qui, à l'instar de l'écran de cinéma, sépare deux univers d'observation ; paradoxalement toutefois, le spectacle vivant se réalise aussi dans un mouvement d'invention collective réitéré à chaque représentation ; cette dernière se crée dans un geste d'étreinte impliquant le spectateur et dont le profil énonciatif a pour nom « **participation** ». Par la médiation *écranique*, par l'effacement de la présence physique du comédien, le film suscite, pour a part, une **césure plus franche** entre le regardant et le regardé, césure aussitôt transcendée cependant par l'**identification** du spectateur à la fiction ».⁹

Nous retrouvons bien cette idée de dichotomie définitionnelle entre le domaine écranique et le domaine théâtral. L'écran sous-entendrait alors une non-participation physique du spectateur par cette scission, dont l'effet principal est ce que Jean-Louis Baudry appelle sans détour « passivité relative » créée par l'immobilité corporelle de la personne regardante.¹⁰ *Fleabag*, en construisant un transfert narratologique entre les deux dispositifs théâtral et sériel, interroge cette disjonction dialectique de la représentation visuelle en rebattant les cartes du jeu formel sur plusieurs points.

Dans un premier temps, la série remet en question l'opposition entre présence en temps réel du mouvement dans le même espace qu'occupe le spectateur supposée par le théâtre et de celle différée temporellement et spatialement du cinéma. Cette différence fondamentale soulignée par Christian Metz se confirme dans les deux formes artistiques proposées par Waller-Bridge. Sur scène, l'histoire de *Fleabag* se structure comme d'un *one-woman show* où l'actrice et réalisatrice se place en face à face au public, seule sur scène. Elle joue les différentes scènes en s'aidant de postures, gestes et mimiques pour faire sens auprès du spectateur dont la réaction fait signe à l'actrice et lui permet de faire avancer le spectacle. En contrepartie, la version sérielle met à distance, comme le cinéma, le visionneur de par la

⁹ HELBO A., *L'adaptation, Du théâtre au cinéma*, Paris, éditions Armand Colin, p. 10.

¹⁰ BAUDRY J-L., « Le dispositif », *Communications*, collection Psychanalyse et cinéma, n°23, 1975, p.69.

fenêtre factice qu'est l'écran projetant des images de l'actrice, et non plus l'actrice elle-même. Néanmoins, le mouvement transmédiatique de Waller-Bridge tend à dissiper cette lacune dans *Fleabag* pièce mais aussi *Fleabag* série : d'un côté, l'autrice injecte dans la pièce des voix préenregistrées qui lui répondent quand s'amorcent un dialogue-clé dans la narration, ce qui crée une certaine distance avec son spectateur ; de l'autre, et c'est la caractéristique la plus importante de la série, Phoebe Waller-Bridge, interprète de *Fleabag*, brise le quatrième mur qu'est l'écran séparateur et interrompt très régulièrement l'action pour s'adresser au spectateur et commenter la scène qu'il regarde, comme un aparté moliéresque. Le personnage prend directement à parti la personne regardante, empêchant toute identification possible telle que Metz la définit.¹¹ Nous l'avons vu dans la réflexion d'André Helbo, l'identification du spectateur écranique avec le personnage qu'il regarde remplacerait la participation du public au théâtre. En coupant le mécanisme d'identification, Waller-Bridge cherche à couper le canal de la catharsis que le spectateur produit une fois relié psychologiquement avec *Fleabag* et ses mésaventures. Le but de la série se dessine alors : aucune pitié ni compassion n'est demandée au public.

Autre différence opératoire découlant de la précédente dans ce que Christian Metz appelle le « double savoir » du spectateur : la puissance de perception qu'offre la forme cinématographique et sérielle. En effet la pièce ne propose qu'un plan, qu'un face à face entre le spectateur et l'actrice ne bougeant que succinctement, ne modifiant que de très peu l'angle de vue offert au public. Phoebe Waller-Bridge se positionne en conteuse par rapport au spectateur qui réceptionne son récit. Avec la série, les angles de vue se multiplient même à l'excès lors des moments climax du mal être de *Fleabag* afin que le spectateur, considéré comme faisant partie intégrante de la narration projetée sur l'écran, puisse capter tous les éléments de la scène. C'est sur ce point, théorisé par Metz comme l'une des trois caractéristiques du miroir non-primordial du cinéma, que se démarque la forme sérielle telle que conçue par Waller-Bridge : l'espace du film représenté à l'écran est en temps normal intrinsèquement hétérogène et inaccessible au spectateur dans la salle. Dans *Fleabag*, l'espace est non seulement commun (rues, bâtiments de Londres) et donc reconnaissable par le spectateur mais il lui est également accessible de par la multitude d'angles de vue proposée. Ensuite, comme dit plus haut, le voyeurisme est complètement assumé par la réalisatrice qui

¹¹ METZ C., « Le signifiant imaginaire », dans *Communications*, n°23, Psychanalyse et cinéma, 1975, p.31-35. Metz reprend le rôle ambigu du spectateur de cinéma comme conscient dans un premier temps de sa propre absence et qui se sait non-participant au perçu. Cependant, il est aussi dans un second temps l'œil et l'oreille tout puissants qui fait que le « perçu se fait percevoir » qui font du spectateur une instance constituante de l'œuvre cinématographique.

l'autorise dès le début de la série et bloque par la même occasion l'identification au personnage principal. Cette impossibilité de scopophilie (concept freudien qui désigne le plaisir pris en regardant quelqu'un) représente une opposition aux deuxième et troisième traits caractéristiques du cinéma qu'est la solitude du spectateur et l'ignorance qu'a l'objet vu d'être regardé puisque Phoebe Waller-Bridge accompagne sciemment le visionneur à travers la narration. De ce point de vue, la série rejoint le voyeurisme « domestique » du théâtre que Metz comprend comme consentant et coopératif. Ce positionnement prévu par l'autrice, assainirait le statut de voyeur trop longtemps mal utilisé dans la création audio-visuelle à travers le concept de Laura Mulvey repris par Iris Brey, le *male gaze*.¹² Dans son essai de 1975 intitulé *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Mulvey souligne le rôle du regard dans la théorie freudienne des instincts de la sexualité. Cette scopophilie, associée au désir sexuel, rendrait le regard contrôlant et subjectivant permettant au voyeur d'objectiver le corps qu'il voit.¹³ Là où le voyeurisme du théâtre est différent de celui du cinéma (ou celui généré par l'écran), c'est que d'une part la pratique dramaturgique prévoit la présence de l'acteur et de son interprétation authentique d'une fiction dans le même espace-temps que celui du spectateur, ce qui sous-entend un consentement de l'intervenant. Cette dynamique tend à casser en partie le désir scopique car le spectateur se sait en retour observé par les personnes sur scène pour le bon avancement du spectacle et, (qui sait ?) pour une possible demande de participation de l'assemblée. Lacan théorise le regard voyeuriste comme en constante recherche d'un regard qui le surprendrait. En se sentant regardé, le voyeur passe par un retour à son corps qui de prime abord libérerait un sentiment de honte par rapport à son propre regard mais qui par la suite le redéfinirait en tant que sujet.¹⁴ D'autre part, le cinéma, par les conditions de montage en post-production et de visionnage par les spectateurs, entretient d'après Mulvey ce non-retour du regard vers le public voyeuriste. La consommation d'un cinéma (ou de séries) toujours plus *mainstream* qui se dévoile devant les yeux presque magiquement comme indifférent de la présence du spectateur ainsi que l'obscurité de la salle de projection renforce la séparation voyeuriste et l'anonymat rassurant de la personne regardante. *Fleabag*, en choisissant d'adapter sa pièce au format petit écran, prévoit la construction d'un désir scopique par le spectateur de la série mais y introduit le regard caméra comme ce retour visuel dramaturgique vers le voyeur qui la *bingewatche* comme le guidant

¹² BREY I., *op.cit.*, p.26. La chercheuse française définit le *male gaze* en reprenant l'analyse de Laura Mulvey : « L'objectivation de la femme par des gros plans qui morcèle son corps stylisé, ainsi que par un système de champs/contrechamps entretenant le voyeurisme sadique ou fascination fétichiste, constitue, en dernière instance, une réponse à la menace qu'elle représente pour l'ordre patriarcal. »

¹³ MULVEY L., "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Screen*, 1975, p.54-69.

¹⁴ KHOURY M., « D'un regard regardé », *Revue française de psychanalyse*, 2005/2 (Vol. 69), p. 459-478.

dans sa scopophilie comme sujet à part entière regardant mais comme acteur malgré lui de la série. Le regard voyeuriste du spectateur s'imbrique alors parfaitement avec le regard intériorisé que Fleabag a d'elle-même, cette version « pouilleuse » de la jeune femme. Cette facilité d'introduction de ressort théâtral dans la forme sérielle n'a rien d'étonnant pour Olivier Aïm. Selon lui, il existe un lien ténu entre la théâtralité et la forme sérielle dans le développement des premières séries télévisées.¹⁵ Ces dernières étaient en effet réalisées en prise unique et exigeaient une performance mimétique de par le tournage en direct devant un public de plateau. L'énonciation s'actualise alors de double à triple : au théâtre, la parole s'adresse au personnage de la narration et au public ; dans une série avec plateau c'est au personnage, au public plateau et au public derrière son poste de télévision. Avec l'arrivée des séries produites en studio, le dialogue redevient double et c'est de cette tendance que Phoebe Waller-Bridge se sert pour réhabiliter la présence théâtrale et complice du public.

Enfin, il est pertinent de noter que, malgré toutes ces similitudes avec la forme originale théâtrale, la série ajoute certaines scènes, absentes dans la pièce, grâce au procédé cinématographique du flashback et allonge le temps de quelques autres pour pouvoir dramatiser d'autant plus les émotions représentées. Le choix du dispositif sériel face à une œuvre cinématographique prend alors sens. Là où le temps de visionnage général d'un film respecterait mieux celui de la pièce et la finitude de la narration (comme on pourrait le voir dans l'adaptation de la pièce de Guillaume Gallienne, *Guillaume et les garçons à table !*), la série offre les outils du film mais sans la distance qu'il induit ontologiquement avec le spectateur, ce qui la place à équidistance du cinéma et du théâtre. Pour Aïm, le format sériel conjoint le théâtral au visuel dans « une anthologie qui renvoie à une Weltanschauung tributaire de son optique » proche de ce que Foucault appellerait une *épistémè*, que l'on pourrait définir comme la somme de savoir à une époque donnée.¹⁶ De fait, en faisant remonter l'origine du format scindé de la série au roman-feuilleton, Olivier Aïm note que cette version segmentée du roman apparaît en même temps que l'essor médiatique de la presse, ce qui traduit l'arrivée d'une « civilisation du rythme généralisé ». De la même façon, la série construit une vision du monde marquée par la répétition comme *Fleabag* l'atteste à travers la névrose pathologique du personnage principal qui agit comme le moteur de l'histoire.

¹⁵ Aïm O., « La série télévisée comme machine à voir », *Entrelacs* [Online], HS | 2008.

¹⁶ Ibidem.

2. L'humour comme vecteur de questionnement sociétal

Une des caractéristiques prédominantes de la série étudiée dans ce travail sont les mécanismes humoristiques qui valurent à Waller-Bridge de nombreux prix internationaux dans la catégorie « comédie ». Mais quel est le but de cette recherche du rire ? Quelle est sa fonction quand joint avec les différents thèmes abordés tant par la pièce que par la série ? Pour le philosophe Henri Bergson, le rire est avant tout « ce qui est proprement humain » car son utilité première est sa fonction sociale.¹⁷ De fait, le rire ne se forme que par le contact entre différentes intelligences car « il semble que le rire ait besoin d'un écho » pour Bergson qui souligne le fait que le phénomène comique ne se communique que dans des cercles fermés, grands comme petits. Dès lors, en plus d'une fonction sociale, le rire est « toujours le rire d'un groupe » social particulier et est alors créateur d'un *faire-communauté*.¹⁸ Cette proximité sociale qui semble inenvisageable lors d'un visionnage de la série de manière isolée est rendue possible non seulement par les ressorts dramaturgiques gardés par Waller-Bridge dans le format télévisé mais également parce que quand nous rions à une scène comique, elle l'est également pour autrui ; même si nous nous retrouvons seuls devant notre écran, nous rions en fait avec tous ceux qui ont également trouvé le passage comique peu importe leur localisation ou leur moment de visionnage.

Un autre aspect apporté par Bergson est que le rire permettrait d'interroger les comportements sociaux. Il nous serait donc possible, en interrogeant les comportements sociaux présents dans la société dont le comique prend part et en joue, de considérer l'humour et son pouvoir performatif qu'est le rire comme potentiel outil d'analyse des règles sociales explicites ou implicites. L'humour est donc ce moteur d'un meilleur vivre-ensemble et le fait de rire devient un châtiment face à la raideur d'esprit :

« il reste en dehors de ce terrain d'émotion et de lutte, dans une zone neutre où l'homme se donne simplement en spectacle à l'homme, une certaine raideur du corps, de l'esprit et du caractère, que la société voudrait encore éliminer pour obtenir de ses membres la plus grande élasticité et la plus haute sociabilité possibles. Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtiment. »¹⁹

Le rire corrige pour améliorer la vie individuelle et donc par extension la vie sociale. En effet, le phénomène comique ne s'attache pas à l'identité ou aux caractéristiques propres d'une personne qui pourrait l'exclure du groupe social auquel elle appartient mais bien par des

¹⁷BERGSON H., *Le Rire*, Paris, GF Flammarion, 2013, p. 62.

¹⁸ *Ibid.*, p.64

¹⁹ *Ibid.*, p.73.

caractères, des comportements récurrents de raideur d'esprit que Bergson considère comme un frein à la diversité constructive de la plus haute sociabilité possible. Avec ces quelques éléments, nous pouvons esquisser une première fonction de l'humour utilisé dans *Fleabag* : mettre en lumière des dynamiques sociétales et familiales qui empêchent l'insertion des personnages dans un schéma social sain et respectueux d'eux-mêmes. Les moments les plus drôles sont bien ceux où *Fleabag* semble souffrir de manière aiguë, et c'est le rire qui lui permet de s'échapper momentanément à la situation de violence qu'elle vit.

Ensuite le philosophe analyse de manière plus intellectualisée le rire vis-à-vis de ses dimensions situationnelles par l'intermédiaire du corps entre autres. Suivant son constat, le corps, ses attitudes et ses gestes ont un potentiel de risibilité. Celle-ci ne surviendrait que lorsque ces mouvements apparaissent à autrui comme étant la « transfiguration momentanée d'une personne en chose ».²⁰ L'action de la personne est alors perçue dans le regard de l'autre comme mécanique plutôt que vivant et l'individu perd temporairement son statut de sujet pour devenir un objet non-humain. L'exemple canonique de cette dynamique est l'homme glissant sur une peau de banane. En devenant un simple corps qui chute au sol, le rire d'autrui est provoqué par la dimension ridicule que la situation a prise. Cette objectivisation de l'humain sur une courte période de temps pose en infériorité le sujet et entraînerait alors une mise en branle de l'idéal humain, ce qui provoque le rire d'autrui. Cette réflexion de Bergson est continuée et approfondie par le journaliste et écrivain Arthur Koestler dans *Le cri d'Archimède*.²¹ Quand une personne rit lors de ces situations cocasses d'objectivisation, c'est parce qu'il est victime du phénomène de « bisociation » : le témoin de la chute objectivante est confronté à deux plans d'interprétations incompatibles contenant chacun des teneurs affectives totalement différentes. En s'associant, ils demandent un brusque changement de registre émotionnel qui libère une décharge cognitive et donc une réaction physiologique qu'est le rire. Pour Koestler, le rire a une fonction propre, celle « [...] d'alléger momentanément les pressions utilitaires ».²² Cette conception du phénomène comique se complète avec celle de Bergson : cette soupape fonctionnelle pour évacuer la pression aide à un « vivre bien » et donc à une amélioration de la vie en commun. Le rire constitue bien pour les deux chercheurs un geste social.

²⁰ BERGSON H., *op.cit.*, p.78.

²¹ KOESTLER A., *Le cri d'Archimède*, Calmann-Lévy, 1965, p. 33.

²² *Ibid.*, p.17.

Cette analyse de l'objectivisation comique et du mécanisme subséquent déclencheur du rire entre en concomitance avec ce rapport visuel entretenu par Fleabag avec le spectateur et surtout la dynamique sexiste qui amène la présence du spectateur comme objet fictionnel traversant ainsi la barrière diégétique de l'écran. En effet, nous l'avons vu, les yeux du spectateur constituent cette vision objectivante que Fleabag a d'elle-même, cette dernière étant renforcée par toutes sortes de violences ordinaires vécues quotidiennement par la jeune londonienne. En mettant volontairement en scène ces situations où son statut de sujet est renversé par des comportements sexistes, Fleabag devient objet et provoque le rire du spectateur. Cette réaction cognitive, une fois apaisée, permet de comprendre la pression sociétale vécue par le personnage et donc déclencher le questionnement et la remise en question de ses propres actions de la part de la personne regardante. En prenant en compte les mécanismes sexistes présents dans la société (dans l'espace fictionnel réel qu'est Londres) la série offre à travers le rire des raideurs d'esprit et caractéristiques sociales à corriger.

Pour ce faire, la série ne propose pas n'importe quel type d'humour ; pour coller à une réalité londonienne et augmenter le réalisme des situations cocasses présentées, c'est bien l'humour britannique qui a été choisi par Waller-Bridge. L'humour britannique se différencie dans ses caractéristiques et son histoire par rapport à l'humour français. Pierre Desproges le soulignait justement :

« Comment reconnaître l'humour anglais de l'humour français ? L'humour anglais souligne avec amertume et désespoir l'absurdité du monde. L'humour français se rit de ma belle-mère ».

L'humour britannique, même s'il peut être sensiblement différent en fonction des régions de la Grande-Bretagne, connaît quelques composants majeurs : le nonsense, l'autodérision, et le sarcasme ainsi qu'une tendance à la noirceur au niveau des thèmes abordés.²³ Comment ces mécanismes mettent-ils en avant cette ouverture d'esprit correctrice d'une société ? De quelle façon et avec quels effets le spectateur reçoit le message moralisateur humoristique ? Chacun des ressorts dits britanniques sont à analyser dans leur perspective rhétorique et pour pouvoir ensuite, fort.e.s de leur pleine compréhension, les appliquer tant à la pièce qu'à la série ainsi qu'aux mouvements visuels et techniques que chacune des versions propose.

²³ Définition proposée par le Grand Ordre de la Serviette sur leur site. Cet ordre rassemble des aficionados de productions culturelles humoristiques anglaises pour en faire la promotion et la découverte auprès du public français.

2.1. Le nonsense

Souvent lié à l'humour noir, le nonsense se situe à l'opposé de l'ironie et des autres formes d'humour. Recours humoristique originaire d'Angleterre, sa caractéristique principale est de mettre en scène des personnages ou des situations incongrues mais avec de la gaité et de la joie. Le terme anglais *nonsense* est conservé dans le vocabulaire français car sa traduction amènerait le mot à la signification « non-sens » qui souligne de manière technique le caractère illogique ou absurde d'un raisonnement. Le nonsense garde en anglais un champ conceptuel beaucoup plus large allant de la « bêtise » à du « n'importe quoi ». Selon Nicolas Cremona, une définition du nonsense doit s'esquisser en négatif par rapport aux formes qui lui sont proches, c'est-à-dire le monde à l'envers (ou le carnavalesque), l'absurde et le paradoxe.²⁴

Le carnavalesque est analysé par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine comme un mécanisme qui remplit deux fonctions : à travers le topos de monde à l'envers, les rôles sociaux s'inversent à l'occasion de célébrations folkloriques. Cette pause dans le cours normal de la société constituerait selon le théoricien une soupape de sécurité du pouvoir en place. En permettant une journée de relâchement des pressions sociales, les classes dominantes assurent leurs places dans le pouvoir établi. De l'autre côté, le carnaval permet le renouvellement de la société par la critique et la subversion des institutions qui est mise en scène. Là où le nonsense se diffère du carnavalesque se trouve dans sa non-finalité. En effet, comme le monde à l'envers littéraire comme les célébrations carnavalesques tendent à se renverser et se terminer pour revenir à un état normal de la société. Le nonsense, lui, ne remet jamais à l'endroit son monde à l'envers. Le nonsense n'est également pas totalement équivalent à l'absurde. Les deux termes ayant souvent tendance à être confondus car ils présentent tous les deux des situations étranges, qui semblent illogiques et ne référant pas au monde réel. Cependant l'absurde insère dans ces mises en scène incongrues une critique de la société, une philosophie qui rejaillit sur la forme qu'il prend. Le nonsense, a contrario, n'utilise pas les situations absurdes avec sérieux, ni dans une perspective philosophique ou de questionnement. Enfin, le nonsense est souvent rapproché du paradoxe, du mot d'esprit. Ce dernier consiste à opposer dans une même phrase et sur le ton de la logicité deux propositions totalement incompatibles. Le paradoxe suppose un vrai tour de langage et des effets

²⁴ CREMONA N., « Le nonsense », dans *L'humour : tentative de définition*, séminaire de GENDREL B. et MORAN P., École normale supérieure, Paris, 2005-2006.

rhétoriques brillants tandis que le nonsense cherche plutôt la « surprise sans admiration ». Il reste dans un élan moins intellectuel que le paradoxe.

2.2. L'autodérision

L'autodérision est cette branche de l'humour qui permet de rire de soi-même en reconnaissant ses défauts et en se moquant d'eux.²⁵ Elle a la particularité d'amuser et de faciliter les relations avec autrui mais aussi de réconforter devant les difficultés personnelles et sociales. Être la cible de son propre rire est considéré comme une des formes les plus raffinées car elle cela demande une reconnaissance lucide et un bon jeu. L'autodérision s'inscrit complètement dans l'idée bergsonienne de l'humour comme vecteur de d'amélioration sociale puisque rire de soi permet de relativiser et de prendre de la distance par rapport aux charges mentales ou l'esprit sérieux du quotidien. Le danger de cette moquerie de soi est que celle-ci se confonde en une autodépréciation qui retransmet le rire dans du cynisme malsain. Pour surmonter cette chute dans l'autodépréciation, il est nécessaire de reconnaître de manière mutuelle le besoin de consolation qui nous lie tous en tant qu'humains et d'affirmer avec gaité notre incapacité récente à dépasser ce besoin. De ce ressaisissement se crée l'humour, le rire partagé et un sentiment de connivence. En suspendant l'angoisse par ce partage comique de soi-même, la sensation de détente s'amorce qui aide à envisager d'autres solutions de liens face à l'adversité. Amélioration personnelle qui entraîne une amélioration collective, l'autodérision permet ce « vivre ensemble » théorisé par Henri Bergson.

2.3. Le sarcasme L'ironie

Le sarcasme est une forme humoristique qui se rapproche de la satire qui consiste à « commenter et railler un geste, un commentaire ou une opinion qui peuvent être cités ou présents en filigrane, propres à un personnage précis et nommé ou à un groupe distinct. ».²⁶ La particularité de la parole sarcastique se trouve dans son hostilité clairement affichée vis-à-vis de l'énoncé qu'il vise. Pour Laurent Martin, le sarcasme a tendance à être fréquemment confondu avec l'ironie qui, même si elle cherche également à railler quelqu'un, ne le fait pas de manière si délibérée. En effet, les deux recours humoristiques sont tous deux des types de « métalogismes », qu'ils ont la capacité d'altérer la logique apparente du discours. Mais là où l'ironie se distingue du sarcasme, c'est qu'elle va faire mine d'accepter l'énoncé visé avant de

²⁵ BOUQUET B., RIFFAULT J., « L'humour dans les diverses formes du rire », dans *Vie sociale*, vol.2, n°2, 2010, p.13-22.

²⁶ MARTIN L., « Le rire est une arme. L'humour et la satire dans la stratégie argumentative du Canard enchaîné », *A contrario*, vol. 12, no. 2, 2009, p. 26-45.

le dénoncer. C'est dans cette perspective que nous choisissons de comprendre le prisme de l'ironie pour l'analyse à venir de *Fleabag* car la caractéristique principale de l'œuvre de Phoebe Waller-Bridge est que le moteur de l'humour réside dans le fait que *Fleabag* se moque des autres personnages à leur insu, en dialoguant avec le spectateur invisible dans l'espace diégétique. De plus, comme le souligne Laurent Martin, l'ironie fonctionne grâce à des moyens rhétoriques et pragmatiques pour amener le locuteur vers une fausse identification à l'énonciateur.²⁷ Nous l'avons vu, la recherche autour du dispositif sériel comme étant à mi-chemin entre la pièce théâtrale et le format filmique pour l'adaptation de *Fleabag* ainsi que l'outre-passement constant du quatrième mur par l'actrice font en sorte d'éviter toute identification du spectateur au personnage de *Fleabag*.

Ensuite, outre la similitude entre le sarcasme et l'ironie, c'est bien le genre féminin de l'autrice de la série et la tendance qu'ont les femmes, quand elles créent du contenu humoristique, à utiliser le procédé ironique qui nous font ajuster ce point théorique. En effet, Pierre Schoentjes souligne que l'ironie est une des armes humoristiques privilégiées des classes dominées :

« [...] ceux qui croient que l'ironie travaille de manière positive et constructive voient généralement aussi dans l'ironie un outil ou une arme puissante dans le combat contre une autorité dominante - que l'ironie est censée détruire. Ces derniers temps, ce sont les théoriciens du féminisme, du postcolonialisme et des études homosexuelles qui, sur des modes différents mais apparentés, ont soutenu cette position. La vision contraire, qui retient dans l'ironie la négation, le destructif, se retrouve chez à peu près tous ceux qui, à différentes époques, ont eu à subir les attaques de l'ironie [...] ».²⁸

Judith Stora-Sandor va même plus loin en analysant l'histoire de l'humour féminin dans la littérature occidentale. Pour la chercheuse hongroise, le choix des recours humoristiques fait par les femmes dans leurs productions est signifiant : l'autodérision et l'ironie sont des armes efficaces mais détournées. Il faut attendre la fin du XXe siècle pour commencer à lire des femmes à l'humour incisif et frontal comme Benoîte Groult ou Gloria Steinem. Stora-Sandor pointe par ailleurs une fusion de l'ironie et de l'autodérision chez les femmes avec le concept d'auto-ironie.²⁹ Là où la pente de l'autodépréciation est forte glissante sous la plume féminine, l'auto-ironie est ce harnais de sécurité pour les humoristes de genre féminin. En se posant ironiquement en victime, la femme humoriste fait ricocher la cible visée : au lieu de

²⁷ MARTIN L., *ibidem*.

²⁸ SCHOENTJES P., Poétique de l'ironie, Paris, Seuil, collections Points – Essais, 2001, p.299.

²⁹ STORA-SANDOR J., « Le rire minoritaire », dans CAHEN G. (dir.), *L'humour, un état d'esprit*, Paris, Éditions Autrement, série Mutations, n°131, 1992, p.172-182.

(faire) rire d'elle-même, c'est la société, responsable de cette « victimisation », qui est pointée du doigt.³⁰ Nous pouvons donc penser (les) l'humour(s) britannique(s) composé(s) de sarcasme comme étant employé(s) de manière majoritaire par les humoristes masculins et (les) l'humour(s) britannique(s) utilisant plus d'ironie comme choix possiblement plus féminin.

³⁰ STORA-SANDOR J., *op.cit.*, p.179.

3. Les violences du quotidien ou le sexisme ordinaire

Si pour Judith Stora-Sandor les stéréotypes attachés aux personnages « importants » féminins (la mégère et la prostituée) restent présent dans l'écriture humoristique des femmes c'est parce que celles-ci ont intériorisé ces schémas opposés à l'*imago* maternelle de la même façon que les hommes durant leurs premières années de vie.³¹ Cela signifierait d'une part que l'inconscient individuel est bisexuel mais que, d'autre part, c'est bien en constellation négative de la sacro-sainte figure maternelle omniprésente pour l'enfant que se construisent les autres personnages importants féminins. C'est donc un rapport au corps de la femme qui se dessine à travers cette répartition des personnages féminins dans une jauge mentale de la disponibilité de celui-ci allant d'une non-disponibilité affirmée à une disponibilité extrême, le corps maternel représentant un juste milieu.³² Nous l'avons déjà mis en avant, tant le regard intériorisé de Fleabag sur elle-même que le mécanisme psychique du rire fonctionne à l'aide du même principe : l'objectivisation du sujet. Or, c'est bien sur ce principe que se base également la définition du sexisme telle que pensée lors de son apparition à la fin des années 1960. En effet, le terme « sexisme » est pour la première fois employé par Pauline Leet en analogie au mot « racisme » lors de son intervention de 1968 au Forum de la faculté étudiante Franklin and Marshall College.³³ Même si la comparaison entre sexisme et racisme est aujourd'hui bancal, ce sont bien cette même dynamique de systématisation à partir de présupposés d'origine biologiques (le sexe étendu de nos jours au genre, la couleur de peau) qui expliquent l'infériorité d'une catégorie de la société par rapport à une autre et les discriminations qui en découlent. En partant d'une différence corporelle et en l'essentialisant, les femmes sont soustraites à leur statut de sujet et deviennent objet.³⁴

Objet sexuel, maternel, médiatisé ou de rendement, les femmes sont victimes de violences normalisées par le patriarcat qui se base sur cette idée de supériorité des hommes par rapport à la femme qui lui est inférieure et subordonnée. Dès lors, le sexisme qui désigne ce système

³¹ STORA-SANDOR J., *op.cit.*, p.179-180.

³² CHOLLET M., *Beauté fatale, les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, La Découverte, 2012, citée par DE VILLAINES A., *Harcelées, Enquête dans la France des violences faites aux femmes*, Paris, Éditions Plon, p.109 : « il y a un lien assez clair entre assignation des femmes à la beauté et subordination. Soit on est trop féminine, soit pas assez, soit allumeuse, soit mal-baisée, soit trop sexy, soit pas assez. Cela montre qu'on n'a pas notre place. ».

³³ VAN DER STEEN C., « Le sexisme vous avez dit ? », Bruxelles, Centre Permanent pour la Citoyenneté et la Participation, Analyse n° 398, 2020.

³⁴ DE VILLAINES A., *op.cit.*, p. 41. En abordant le harcèlement de rue, Astrid de Villaines par d'un sentiment « de ne pas être leur égale, d'être rabaissée au rang d'objet » en analysant le témoignage d'une jeune comédienne suite à son altercation discriminatoire : « Les mecs croient que tu leur appartiens, c'est pour ça qu'il osent venir te voir. [...] Je ne suis pas un bout de viande. » (p.41).

fondé sur l'objectivisation des femmes s'attache également à qualifier l'ensemble des stéréotypes et préjugés relatifs au genre féminin qui alimentent des comportements, des discours ou des actions dans n'importe quel secteur ou domaine de la vie sociale. Clara Van Der Steen reprend dans son analyse de la notion de sexisme la définition d'Andrew Matzner :

« Dans une société fondée sur une dichotomie homme / femme, le sexisme fait référence aux croyances et aux comportements qui privilégient les hommes par rapport aux femmes. Que ce soit aux niveaux culturel, sociétal, institutionnel ou individuel, le sexisme est le mécanisme qui garantit que les femmes occupent des rôles subalternes par rapport aux hommes et que les valeurs identifiées par les femmes sont dénigrées »³⁵

Dès lors, différentes formes que peut prendre le sexisme sont à discerner ainsi que leur domaines d'actions. Premièrement, Clara Van Der Steen pose le sexisme hostile comme le plus visible car il regroupe toutes les remarques, gestes ou attitudes discriminantes de manière ouverte et frontale. Parmi ces démonstrations visibles, on peut compter le harcèlement, la violence physique, les attouchements à caractère sexuels ainsi que le contrôle politique du corps des femmes (par exemple la pénalisation de l'avortement). La deuxième forme de sexisme analysée est le sexisme bienveillant qui consiste à dévaluer subtilement les femmes à l'aide de stéréotypes de genre qui s'attachent à leurs aptitudes, le plus souvent de manière paternaliste. À travers cette forme de sexisme sont vues comme des êtres à protéger et donc à reléguer à des fonctions mineures plutôt qu'à leurs réelles capacités individuelles. Couplé au sexisme hostile, le sexisme bienveillant devient un sexisme ambivalent. Ce sexisme fonctionne en cercle vicieux permettant aux hommes d'utiliser l'un ou l'autre sexisme selon le besoin pour maintenir le système patriarcal en place et donc leur position privilégiée : plus les hommes se comportent de manière virulente avec les femmes, plus elles auront besoin d'être protégées.

Une troisième forme de sexisme est celle qui semble le moins visible, à savoir le sexisme ordinaire. En effet, la dévalorisation des femmes se fait de manière insidieuse par des gestes, des paroles ou des comportements du quotidien, ce qui les fait passer inaperçus tant aux yeux des femmes qu'à ceux des hommes. Ces comportements vus comme routiniers sont souvent compris ou présentés comme de la galanterie ou de l'humour (en effet, Astrid de Villaines pointe le fait que le sexisme est souvent perpétré sous la forme d'humour par ceux qui la pratiquent. Le sexisme présenté sous forme de blague a pour résultat un rabaissement

³⁵ Clara Van Der Steen traduit MATZNER A., « Sexism », *Glbtc: an encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender & queer culture*, 2004.

immédiat de la femme, un décalage durable entre l'homme sexiste et sa victime et une décrédibilisation pour celles qui se plaignent, considérées comme des « rabat-joie » ou des « mal-baisées »³⁶), ce qui empêche d'autant plus l'identification de leur caractère violent. Le sexisme ordinaire, comme les autres formes de sexisme, contribue au renforcement de préjugés et de stéréotypes liés au genre féminin, dans tous les milieux et domaines confondus. Avec l'avancée du féminisme et des combats gagnés à travers son histoire, le sexisme a dû s'effacer de nos espaces publics, ce qui a poussé sa relégation à des formes discriminatoires plus discrètes et plus implicites sans complètement disparaître puisque notre système social se base sur des fondements inégalitaires que chacun a intégré de manière consciente ou non. Ces nouvelles formes de discrimination continuent évidemment à construire les déterminations autour du genre féminin.

Enfin, ces différentes formes de violences faites aux femmes s'opèrent dans toutes sortes d'espaces de la vie en société où les hommes et les femmes sont amenés à interagir.³⁷ De fait, dans la sphère publique, les discriminations prennent place notamment dans la rue (le plus communément sous forme d'agressions verbales et/ou physiques d'où le terme « harcèlement de rue »), à l'école (le débat encore actuel sur les tenues vestimentaires des étudiantes en est un parfait exemple), au travail (le plafond de verre entre les hautes fonctions et les postes subalternes, le préjugé de la promotion canapé, l'inégalité salariale, les congés maternité mal répartis et les métiers liés au *care* pour ne citer que les discriminations les plus récurrentes), et dans les arts et médias (en plus du male gaze dans les films ou la publicité, Iris Brey attire l'attention sur le fait que le mot « clitoris » n'est pas autorisé dans les productions télévisées avant 2017³⁸) ainsi que dans les lieux de divertissements comme les boîtes de nuits ou les restaurants (réduction sur les boissons alcoolisées pour les clientes, tactilité anonyme des hommes de par les espaces exigus et sombres). Cependant, c'est dans la sphère privée que le sexisme se développe à plus grande échelle car il agit sur le plan intime de la vie vécue au féminin. Tant au niveau sexuel, qu'amoureux ou familial, les discriminations sont bien là que ce soit à travers le viol, la mauvaise répartition des tâches ménagères et le concept de la double journée, la violence conjugale et les féminicides, la pression autour de la maternité ou encore la perte de patrimoine en cas de divorce. Par ailleurs, la difficulté définitoire et de délimitation des zones où le sexisme s'exerce le plus démontrent la prégnance encore très

³⁶ DE VILLAINES A., *op.cit.*, p.53-54.

³⁷ Voir DE VILLAINES A., *Harcélées, Enquête dans la France des violences faites aux femmes*, Paris, Éditions Plon, 2019.

³⁸ BREY I., *Sex and the Series*, Editions de l'Olivier, 2018, p.26.

intériorisée de ce système infériorisant chez les hommes mais aussi chez beaucoup de femmes. Effectivement, celles-ci subissent par ricochet ce que Brigitte Grésy appelle les « trois disgrâces » que sont l'absence de confiance en soi, le surinvestissement ou son mauvais équilibre et la tendance à la dévaluation ou la sous-estimation de soi.³⁹

Ces trois conséquences « disgracieuses » du sexisme peuvent prendre différentes formes et dénominations en fonction du domaine dans lequel elles s'exercent. Là où sur le plan professionnel ce trio interne à la réflexion des femmes sur elles-mêmes se présente sous la forme de syndrome de l'imposteuse, poussant celles qui le subissent à se délégitimer en permanence et à ne pas oser occuper ou prendre le poste qui leur a été offert sur base de leur mérite⁴⁰, au niveau de leur relation au corps, les femmes sont nombreuses à expérimenter ce que Camille Froidevaux-Metterie appelle le « dédoublement » qui consiste en l'intériorisation du regard masculin posé sur elle depuis leur puberté.⁴¹ Les femmes concernées avancent alors dans la vie avec un autre moi en elles-mêmes qui est en réalité « cette partie d'elles-mêmes qui se considère comme un objet » construite par les diktats esthétiques (perpétués à travers toutes les formes de médias existantes) d'une part et par cette idée qu'elles ne seront jamais suffisamment bien d'autre part. Victoire Tuaillon interprète cette double conscience de soi par le savoir qu'ont les femmes que ce qu'elles font avec leur corps sera toujours regardé et jugé. Ce double soi opère au centre même du récit offert par *Fleabag* et caractérise, nous le verrons de manière plus technique, la dynamique inhérente à toute la construction visuelle de la série et de la pièce éponymes.

³⁹ GRESY B, *Petit traité contre le sexisme ordinaire*, Paris, Albin Michel, 2009, p.53.

⁴⁰ DE VILLAINES A., *op.cit.*, p.70.

⁴¹ FROIDEVAUX-METTERIE C., *Un Corps à soi* (éd. Seuil, à paraître en septembre 2021) cité dans l'épisode n°8 « Devenir chèvre » du *Cœur sur la table*, podcast Binge Audio présenté par TUAILLON V. : <https://www.binge.audio/podcast/le-coeur-sur-la-table/devenir-chevre>

***Fleabag* : analyse visuelle d'un humour britannico-féministe**

Fort.e.s de ce préambule théorique, il nous est désormais possible d'approcher la série avec un œil aguerrí pour comprendre les mécanismes humoristiques choisis par Waller-bridge pour aborder les violences sexistes du quotidien d'une femme et les techniques filmiques leur transposition visuelle à l'écran. Notons, avant toute analyse, que si l'humour est au centre de la pièce et de la série c'est, comme nous l'avons déjà souligné, parce que c'est un des moyens privilégiés par les hommes pour inférioriser les femmes. *Fleabag* reprend les armes des agresseurs humoristes pour en prélever les mécanismes participant au vivre ensemble et ainsi renverser le cercle vicieux du sexisme en cercle vertueux de l'égalité.

Il est important de souligner, dans un premier temps, que les mécanismes narratologiques principaux, fondations de toute la série, sont déjà construits suivant une logique de renversement des schémas classico-sexistes. Effectivement, les personnages, dans leur organisation hiérarchique, sont au cœur du moteur des séries télévisées de par leurs trois fonctions essentielles : la fonction typologique qui fait qu'en analysant des personnages des indications sont données sur le genre de narration (policier, western, etc.), la fonction structurante du récit (schéma actantiel) et la fonction psychologique et sociale (stéréotypes et représentations sociales voulues par l'auteur.ice) est celle qui nous intéresse le plus.⁴² L'organisation des personnages de *Fleabag* montrent l'attention que Waller-Bridge a mise dans le respect des normes sociales autour des protagonistes féminins. Le noyau de l'action est cristallisé autour de quatre personnages : Fleabag, sa sœur, sa belle-mère et son père. Là où de manière générale le personnage masculin est au centre de la narration auquel se greffent les différents personnages féminins, c'est ici une femme qui raconte l'histoire, son histoire. Pour Lauren Plume, ce choix reflète déjà une dynamique féministe car la parole médiatique est souvent donnée davantage aux hommes ce qui a pour conséquences que les spectatrices ne peuvent se penser ou se projeter à travers l'histoire.⁴³ En conséquence, non seulement les femmes sont exclues de la majorité des créations, mais en plus les hommes n'ont pas l'occasion de comprendre d'autres points de vue que le leur et développer une empathie avec le sexe opposé. Ici, Fleabag casse l'identification du spectateur mais le fait participer en tant qu'alter ego nocif, que regard intériorisé dans l'histoire. Ce n'est qu'à travers ce prisme intrinsèquement féminin que le spectateur peut s'immerger dans le récit de la série. Autre

⁴² Explication issue du cours d'Analyse de séries télévisées, chapitre sur le personnage (première partie) présenté par la professeure Sarah Sépulchre.

⁴³ PLUME L., « Pourquoi dessiner tous les hommes en crocodiles? », dans MATHIEU T., *Les Crocodiles*, Bruxelles, Éditions du Lombard, 2017, p.158-159.

caractéristique du personnage de Fleabag, c'est que la jeune femme se positionne d'emblée dans le stéréotype que nous avons déjà abordé, celui de la femme « dévergondée » qui rend son corps disponible de manière extrême. De la même façon les autres personnages féminins principaux rentrent, de façon ironique et voulue par l'autrice, dans les cases habituellement réservées aux personnages féminins, à savoir la sœur « coincée » qui ne peut s'aimer qu'à travers sa réussite professionnelle et qui, en contrepartie, vit un désert affectif et sexuel dans son mariage ; et la marâtre « mégère » qui contrôle le père de Fleabag et sa sœur. Cependant, en aucun cas le personnage féminin de la mère n'est présent. Outre l'absence de la mère des sœurs, décédée suite à un double cancer du sein (maladie qui ne s'attaque qu'au corps des femmes), aucun des personnages féminins ne se comporte comme une mère : la sœur ne se sent pas complètement responsable de l'enfant de son mari Martin et la belle-mère ne cherche pas à nourrir une relation sincère entre les filles de son époux et elle. Enfin, un cinquième personnage principal fait son apparition dans la deuxième saison de la série : le prêtre dont Fleabag tombe amoureuse. Encore une fois, ce rôle masculin, même s'il participe à l'amorce du renversement vertueux des relations entre les autres personnages, ne suit pas le cahier des charges traditionnel de l' amoureux masculin. De par sa profession, il ne peut pas approcher Fleabag de la même façon que les autres hommes de la série ; c'est d'ailleurs son côté féminin qui est mis régulièrement en scène (robe de messe, fan de Jennifer Lopez et de Winnie L'Ourson). C'est justement parce qu'il ne remplit pas les cases de la virilité malsaine à laquelle est confrontée l'héroïne que le contact transgressif entre le spectateur (qui joue malgré lui le regard, ici en concomitance avec le voyeurisme filmique traditionnel, intériorisé de Fleabag sur elle-même) s'estompe.

La série fait se répondre le récit et la fonction psychologico-sociale de ses personnages avec la forme visuelle construite par la prise de vue et le montage comme nous le verrons par le biais de l'analyse qui suit. Dès lors, il s'agira dans cette décortication des signes sociaux à travers les différentes sortes d'humour de comprendre comment ils sont mis en scène par les mouvements de l'actrice dans la pièce et comment ces gestes signifiants sont transposés à ceux de la caméra et à l'image écranique ainsi que les conséquences sur le spectateur et sa réception du récit.

A. Le nonsense

Comme nous l'avons vu, le nonsense relève de la création d'un monde irréaliste et contraire ainsi que d'un dépassement des règles considérées comme normales ou usuelles. Dans le cas de *Fleabag*, comme expliqué plus haut, l'œil induit par la caméra équivaut à ce regard sexiste sexualisant intériorisé que la londonienne a d'elle-même. Le nonsense est donc présent dans la série pour construire ce « monde » nocif que *Fleabag* s'est construit autour du sexe et du rejet de tout (faux)semblant d'amour. Le nonsense fonctionne alors en construction progressive tout au long de la série où de la pièce et crée petit à petit des effets sur l'esthétisme visuel que prennent les deux versions offertes de l'histoire. La surprise du spectateur est alors complète lors des premières insertions de nonsense mais ne s'amointrit par pour autant une fois qu'il a compris le caractère décalé de la vie de *Fleabag*, symptôme d'une dévaluation de l'héroïne qui ne se comprend qu'à travers un *male gaze* objectivant se fait.

Un des exemples les plus probants sont les ouvertures d'épisodes, notamment le premier et le deuxième de la première saison. Les premières secondes de chaque épisode cassent toute attente du spectateur : celles de l'épisode 1 marquent la rupture de l'identification au personnage qui semble fonctionner de manière traditionnelle. En effet, selon André Helbo, le dispositif cinématographique prévoit deux étapes d'identification qui peuvent ne pas se compléter. Le spectateur peut soit s'identifier de manière primaire à la caméra et à son regard, lequel place le plus souvent la personne regardante dans une omniscience par rapport au récit raconté et estompe toute trace technique de prise de vue ou de montage ; soit en assimilation secondaire à un élément (personnage) de la structure narrative et comprend l'histoire à travers celui-ci (le plus souvent à travers un *pathos* qui développe la relation entre le spectateur et le personnage auquel il s'identifie).⁴⁴ Dans le cas de *Fleabag*, les premières secondes de cet épisode exemplaire sont clé : pendant les seize premières secondes la caméra épaulée filme en gros plan la porte d'entrée de l'appartement de *Fleabag* depuis l'intérieur. Avec ce type de caméra, l'image suit le mouvement du corps du caméraman qui reproduit ici le mouvement de respiration de la jeune femme qui s'est dépêchée pour accueillir celui qu'elle appelle « le mec sexy », le gros plan de la porte étant entrecoupée par un plan moyen de *Fleabag* en train d'haletter en fixant cette dernière. L'image transcrit la dynamique classique de double identification puisque les deux plans

⁴⁴ HELBO A., L'adaptation, Du théâtre au cinéma, Paris, Armand Colin, 1997, p. 55.

s'entrecoupant indiquent et poussent le spectateur à suivre cette voie.⁴⁵ Pourtant, le regard caméra qui suit interrompt cet élan identificatoire au moment où Fleabag interpelle le spectateur en cassant le quatrième mur. Le nonsense se produit à ce moment sur deux niveaux. Premièrement au niveau de la diégèse quand Fleabag regarde le spectateur et lui dit :

« Vous voyez quand un mec vous envoie un texto à deux heures du matin un mardi soir demandant s'il peut venir vous rejoindre et que vous faites accidentellement genre que vous veniez juste de rentrer, du coup vous vous levez, buvez du vin, vous douchez, vous rasez intégralement, sortez la lingerie fine, le porte-jarretelles et attendez à la porte qu'il sonne ? » (S1-E1 ; 00:00 :17 – 00 :00 :34).

Comme le signale Denise Wong, ce « vous »/ « tu » dans l'adresse à son spectateur est généralisé et impersonnel dans le sens où l'individu spécifique qu'est la personne regardante l'intéresse moins que sa présence.⁴⁶ Tout ce que la jeune femme énonce se place du côté du nonsense puisque qu'elle affirme sur un ton familier à son public que c'est une expérience (qui semble complètement malsaine et décalée) qui leur est commune à lui et à elle. Seulement, le « vous »/« tu » (you) qu'utilise Fleabag pour s'adresser à son spectateur est vraisemblablement le même que choisissent d'utiliser les autres personnages intradiégétiques pour s'adresser à Fleabag plutôt que de la nommer directement.

Ensuite, c'est sur le niveau esthétique que ce nonsense s'applique puisque la double identification à laquelle poussait le regard caméra du début, suite au plan moyen sur Phoebe Waller-Bridge, se trouve directement amputée par ce regard caméra qui bloque toute identification secondaire au personnage mais qui, par la même occasion, coupe le lien entre le mouvement de caméra épaule et Fleabag elle-même. Le mouvement de la caméra n'appartient plus entièrement à l'héroïne, il appartient également, de par la subjectivité des prises de vue, au spectateur qui devient cette autre Fleabag malgré lui. Le curseur se place alors dans une non-neutralité totale puisqu'au lieu de capter la narration de manière aseptisée et dans un mouvement artificiel, la perspective à laquelle accède le spectateur est celle de Fleabag sans pour autant se mettre à sa place. Ce changement paradigmatique empêche le spectateur de prendre de la distance par rapport à l'action présentée et le stoppe ses prédictions sur l'histoire et son déroulement.

⁴⁵ HELBO A., *op.cit.*, p.54-55.

⁴⁶ WONG D., « Distancing affects in *Fleabag* », dans *Alluvium*, vol.7, n°5, 2019.

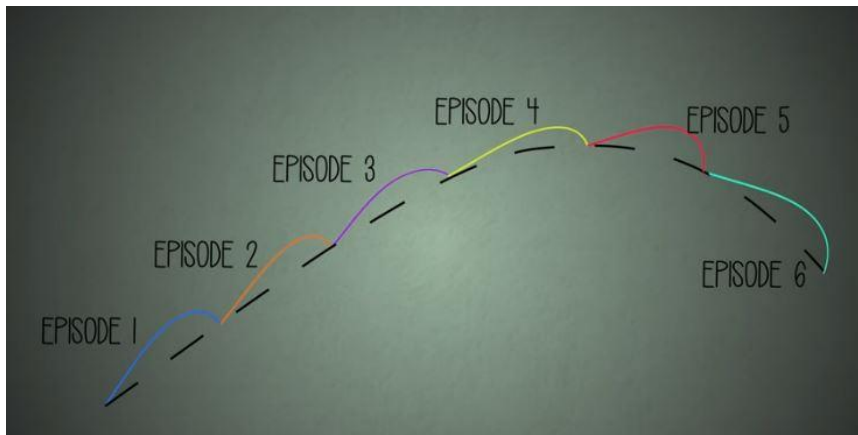
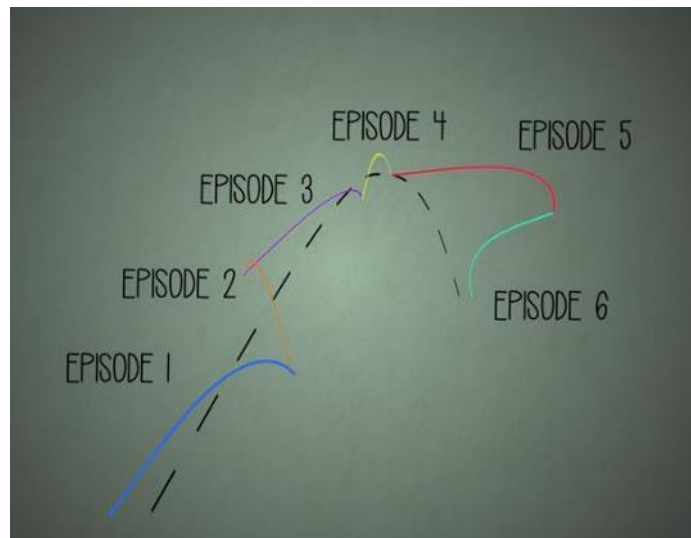


Schéma du fonctionnement de la série sans le dispositif identificatoire prévu par Fleabag

Ce que le dispositif identificatoire à l'œuvre permet : le spectateur avance dans l'action en même temps que Fleabag, ce qui empêche la distance nécessaire pour prévoir à l'avance le récit futur.



Dans la pièce éponyme, ce trait de nonsense diégétique est également présent mais prend une tout autre tournure au niveau visuel. Le « mec sexy », qui était originellement un « mec roux », vient chez elle vers le milieu du spectacle. Cette scène n'est donc pas essentiellement structurante comme elle peut l'être dans la série mais elle confirme une hypothèse qu'Iris Brey avait pointée du doigt suite à son visionnage de la série : une

construction sur le rythme est au cœur de cette esthétique du décalage.⁴⁷ En effet, en racontant son récit sur un ton de voix neutre et dans la même position assise, Phoebe Waller-Bridge marque ses insertions de nonsense en quittant le regard à la salle ou aux personnages fictifs avec lesquels elle interagit dans l'espace scénique. Lorsque des traits de nonsense témoins de son mal être mental sont en action, la comédienne jette un regard vers le haut comme si elle s'adressait à une entité supérieure à son monde d'autodestruction. Cette multiplication des axes de vue rend compte de la répartition des différents outils créateurs de sens au théâtre. En effet, le sens dramaturgique se construit selon trois paramètres : le présupposé que « nous sommes au théâtre » dans lequel s'inscrit le spectateur, la conventionalité autour de l'espace scénique et le collectif d'énonciation qui construit le sens de la pièce. Le nonsense visuel se place alors entre les deux composantes de ce premier présupposé de crédibilité de la part du public que sont l'affirmation d'identité et de théâtralité de la part du comédien (contrat d'adhésion du spectateur qui est prié de croire à ce qu'il voit le temps de la représentation) et son étude externe qui suppose que le public abandonne, à son tour, son identité aux portes du théâtre pour se frayer un chemin dans le récit.⁴⁸ Ce type d'humour est normalement constructeur du monde scénique et, dans le cas présent, du personnage mental de Fleabag que le spectateur, dénué de sa propre identité, reçoit tout au long de la pièce pour pouvoir comprendre l'action qui se développe dans cet environnement de nonsense. En regardant vers le haut, la comédienne fait d'abord signe : le monde « à l'envers » représenté relève en fait d'un grand réalisme et ce regard vers le haut (extérieur à l'espace scénique mais non adressé à l'espace de l'audience) renvoie à un nonsense bien réel, celui de la vie genrée que les spectatrices regagneront en même temps que leur identité individuelle une fois sorties du théâtre. En regardant vers le haut, Fleabag se met dans une posture inférieure (accentuée par sa constante position assise) : la comédienne se présente d'emblée en objet sur le sol à cause de la peau de banane, toujours plus bas que le sujet riant une fois sorti de la salle de spectacle. Dès lors, l'effet final de ces regards de « non-sens » se cristallise lors de la troisième étape de construction de sens dramaturgique.

Le collectif d'énonciation est « le travail relatif à la réception de l'image scénique qui impose de reconstruire du sens ensemble ».⁴⁹ La stratégie cognitive de production dramaturgique appelle à créer des creux à combler par la suite de la part du spectateur, qui faisant face aux

⁴⁷ Voir l'émission du 14 juin 2019 du podcast *La Dispute* « Séries : Fleabag, « un renversement de tous les carcans » imposés aux femmes. », présenté par LAPORTE A.

⁴⁸ HELBO A., *op.cit.*, p.90

⁴⁹ HELBO A., *ibidem*.

images théâtrales de la représentation, cadre, découpe et sélectionne lui-même des morceaux visuels pour créer une séquence discontinue. Après avoir capturé ces prises de vue personnelles, il les associe en une composition éventuellement différente de celle voulue par la metteuse en scène et reconstitue après coup un récit verbalisé vers lequel le ou la comédienne aura tenté d'orienter et de guider par une captation de l'attention. Le lien entre la série et les réseaux sociaux proposé par Inge Van de Ven est également applicable avec la forme théâtrale : la représentation de soi surtout pour les utilisatrices de sexe féminin est définie par la contradiction.

« For young women especially, constant media visibility and intense social media participation have come to form an implicit norm (Banet-Weiser 2012). Not only the frequency of posting but also the content is subjected to certain unspoken rules. In times of austerity, financial crisis, and insecurity on the job front, neoliberal media culture asks individuals to be resilient, flexible, and positive (Kanai 2017). This results in a set of contradictory expectations. Women are urged to show individuality and self-confidence, to be assertive, and practice self-care. Yet, they should also be pleasant, approachable, and feminine in all aspects of daily and professional life. Moreover, they should balance all these demands with a light-hearted sense of humour. ».⁵⁰

Phoebe Waller-Bridge le signale elle-même : « She's so controlled. The clothes that she wears, she's constantly got that red lipstick on, her hair's perfect, she looks pristine and clean. The fleabagginess of her is her subtext. ».⁵¹ Comme sur un smartphone pour regarder une vidéo partagée sur un réseau social, le spectateur se penchera sur le « film »⁵² mental qu'il se sera constitué après la pièce dont il tirera le sens en se remémorant avec distance le regard de Fleabag qui s'adresse directement à lui, une fois sa réalité recouvrée. Ce regard vers le haut renvoie alors à un ailleurs supérieur auquel appartient le spectateur et trace négativement, par la même occasion, le cadre (filmique ?) du tableau imago-performatif qu'est la représentation scénique et qui requiert, de la même façon qu'une peinture, un régime d'analyse perceptif (indirect, en opposition au régime visuel direct de la forme filmique). Ainsi se pose la question du rythme caractérisé par la dynamique dischronique propre à la mise en scène, du

⁵⁰ VAN DE VEN I., « Intimate distractions: Fleabag's manipulations of audience attention », *Continuum Journal of Media & Cultural Studies*, mars 2021. Je traduis : « Pour les jeunes femmes spécifiquement, la constante visibilité médiatique et la participation intense des médias sociaux ont fini par former une norme implicite. Non seulement la fréquence des postes mais également leur contenu est soumis à certaines règles non dites. En temps d'austérité, de crise financière et d'insécurité au niveau professionnel, la culture médiatique néolibérale demande à chaque individu d'être résilient, flexible et positif. Tout cela résulte en une série d'attentes contradictoires. Les femmes sont exhortées à montrer de l'individualité, de la confiance en soi, de s'affirmer et de prendre soin de soi. Or, elles devraient aussi être plaisantes, abordables et féminines dans tous les aspects de leur vie quotidienne et professionnelle. En plus, elles doivent savoir équilibrer toutes ces demandes avec humour jovial. »

⁵¹ Propos recueillis par RAESIDE, J., « "Am I Still a Feminist if I Watch Porn?" Meet Phoebe Waller-Bridge, the British Lena Dunham. » *The Guardian*, 08-07, 2016.

⁵² Expression d'André Helbo: au théâtre, le spectateur fait son propre film.

montage et du jeu (opposée à la synchronie de la forme filmique): toutes des temporalités différentes qui se cristallisent en un décalage entre le temps réel du spectacle et le temps perceptif du spectateur, créant ainsi le contraste dans le tableau offert à ce dernier et le guidant dans sa composition de sens.



Pour Romain Jobez, cette différence fonctionnelle entre la forme dramatique et la forme filmique relève de la théorie de l'œil et du regard déjà effective dans le domaine de la peinture à travers deux traditions picturales : la peinture hollandaise du XVII^e siècle et la peinture italienne de la Renaissance. La première est comprise comme un art descriptif et la seconde est comprise comme narrative. Les peintres néerlandais sont suspectés par les chercheurs d'avoir utilisé la *camera obscura* car le rapport de leur peinture au monde équivaut à celui de l'œil. En opposition, le modèle perspectiviste italien offre une image qui est pensée comme une surface encadrée à travers lequel l'observateur regarde comme à travers une fenêtre. La peinture hollandaise met, elle, en avant une vision unique du monde en dehors de tout cadre, qui renvoie donc au principe du miroir. Le modèle narratif en contrepartie renvoie, lui, à la fenêtre.⁵³ Le régime principal d'attention construit par le nonsense et les regards/coups d'œil qu'il induit est alors comparable pour le format dramaturgique de *Fleabag* au modèle pictural italien de par le cadre contradictoire féminin qui est placé. De l'autre côté, la forme filmique se rapproche de l'art descriptif de la peinture hollandaise car elle n'offre qu'une vision subjective dans un continuum narratif crée par la caméra en une unique énonciation.

Cependant, le format sériel (à l'instar du modèle filmique classique) correspond au nonsense sexiste qui caractérise l'univers de *Fleabag* est l'efficacité à s'attacher au détails

⁵³ JOBEZ R., « L'œil, le regard et l'espace scénique: éléments pour une phénoménologie du théâtre. », Manifestations publiques dans le cadre de l'atelier pour jeunes chercheurs organisé par les Instituts d'Études théâtrales des universités de Bochum et Paris X – Nanterre (EA 3458 "Représentations, Recherches Théâtrales et Cinématographiques"), sous le patronage de l'université franco-allemande de Sarrebruck et en coopération avec l'Institut Goethe et la Maison Heinrich Heine, Paris, mai 2004.

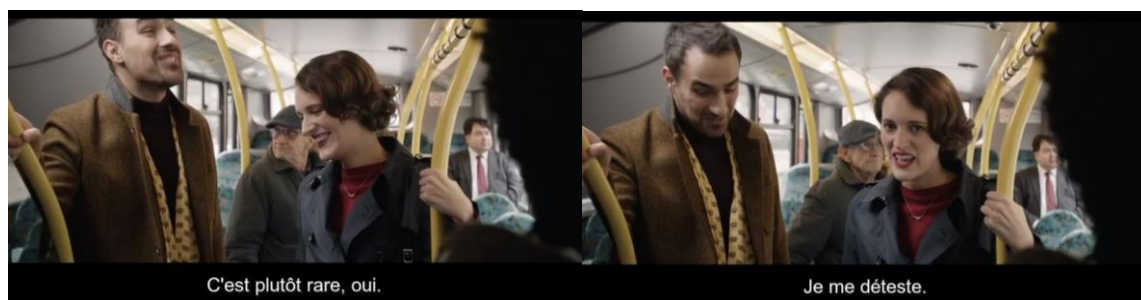
comme le souligne Peter Brook cité par André Helbo mais aussi sa capacité à mettre de la distance pour regarder à la fois l'ensemble et le détail, configuration normalement propre au théâtre.⁵⁴ Dans l'exemple ci-dessus de l'obsession sexuelle (qui est un trait de nonsense principal dans l'histoire), le détail de la toilette répond à la position assise de la comédienne sur scène, qui doit, elle, spécifier oralement ce cadre impudique. Cette scène de trop-plein d'intimité offre une réalité que l'audience féminine peut retrouver à la fin de l'épisode dans son propre monde qui une fois réexpérimentée fait sens tant pour la pièce que pour la série : Fleabag se place par cette posture assise dans une position typiquement féminine (aux toilettes) mais aussi le registre du bas et donc plus largement dans une position inférieure, subalterne qui justifie également le regard vers le haut de Waller-Bridge lorsque qu'elle introduit le nonsense dans sa pièce. Là où la pièce de Waller-Bridge offrait de par son essence un cadre d'ensemble de l'action qui permettait une appréhension avec distance de l'action, la forme sérielle de par son interruption entre les épisodes crée la perspective manquante et nourrit le nonsense inhérent comme on a pu le voir dans le premier épisode qui plonge abruptement le spectateur en tant que double diégétique de l'héroïne dont il ne connaît rien. Chaque épisode, à travers des détails filmiques, pousse l'audience à constamment réévaluer ce qu'il a compris de la vie du personnage quitte, à modifier le sens déjà construit en résonnance avec la signalétique de sa propre vie genrée dans une dynamique comparable à la forme dramaturgique. En utilisant le premier trait de l'humour britannico-féminin qu'est le nonsense et sa configuration visuelle, Waller-Bridge plante les piliers de son univers renversé entre lesquels se déroulera toute l'action assemblée par des personnages principaux sans noms (Fleabag qui n'est jamais nommée, le prêtre, la belle-mère, le père) dans lesquels le ou la spectatrice est libre d'investir des caractères qu'elle connaît dans sa propre vie pour faire raisonner le monde intrinsèquement malsain de Fleabag avec la sien.

B. L'autodérision

Dans cet univers nonsensique, où Fleabag présente sa « fleabagginess » et les décalages typiquement féminin de sa vie de manière joyeuse, lissée et contrôlée, l'autodérision se présente de manière plus ponctuelle. Partagée entre sa présence dans l'action actuelle et son adresse virtuelle au spectateur écranique ou dramatique, les moments d'autodérision se créent à partir de situations où Fleabag n'a plus entièrement le contrôle. Le nonsense caractéristique de son monde mental induit déjà beaucoup d'autodérision de par le

⁵⁴ HELBO A., *L'adaptation, Du théâtre au cinéma*, p.91

décalage voulu entre la norme extradiégétique et celle de l'héroïne, mais un excès de cette forme d'humour apparaît de manière virtuelle en réaction avec une incapacité de contrôler ce qu'il se passe dans le monde diégétique. Un exemple commun à la série et à la pièce est la scène où Fleabag rencontre celui qu'elle nomme Rodent (en référence à ses grandes dents) dans les transports en commun. Frustrée par sa rupture avec Harry, la jeune femme cherche à jeter son dévolu sexuel sur le premier homme qui lui sera réceptif. La scène de séduction dans l'espace public se base sur une série de regards entre les deux personnages jusqu'au moment où Fleabag découvre le bas du visage de Rodent qui baisse le journal qu'il lisait pour lui sourire et signifier sont attraction, découvrant ainsi sa bouche « minuscule » et ses larges dents (ce qui provoque le dégoût de Fleabag qu'elle signifie par la grimace qu'elle lance à son audience). L'héroïne ne sait plus faire marche arrière et l'homme s'empresse de l'interpeller au moment où les deux protagonistes se lèvent pour sortir au même arrêt. Fleabag n'a pas d'autre choix que de lui répondre malgré elle, dans une perte totale de son contrôle sur la situation de base.



Au niveau visuel, cette accentuation du malaise non prévu par le personnage est d'abord vécue par un rapprochement ressenti comme un enfermement dans le cadrage. En effet, les seuls moments où Fleabag n'occupe pas tout le plan sont ceux, par conséquent, où elle partage la même portion d'espace visuel que le personnage qui se rapproche d'elle sur le plan relationnel, ce qui crée de manière générale un déconfort, et ce même avec les membres de sa famille. Un autre exemple de cette dynamique paradoxale, même si le trait d'autodérision est moins flagrant, est la relation qu'entretient Fleabag avec sa sœur, Claire. Dans le premier épisode, lorsqu'elles se rencontrent à la conférence féministe, la caméra filme les deux sœurs dans une logique champ/contrechamp en suivant le rythme des répliques du dialogue. Quand une des sœurs répond à l'autre, la caméra filme son visage en gros plan laissant son interlocutrice dans le contrechamp (présente à l'écran mais de dos ou de côté cachée par ses cheveux). Ce n'est que quand elles ont toutes les deux fait « l'erreur » de lever la main quand la conférencière demandait qui, de l'assemblée, était prêt à échanger cinq ans

de sa vie contre le « corps parfait » que les sœurs se retrouvent dans le même plan large. C'est d'ailleurs ce cadrage qui revient par la suite une fois que Fleabag et Claire sont sorties de l'auditoire : les deux sœurs sont en plan moyen quand la première rend son pull à la deuxième. Cette situation n'était pas prévue par Fleabag, même si aucune violence d'ordre sexiste n'est prévue dans la scène, ce qui provoque l'autodérision de cette dernière :

- Claire : « Won't you get cold ? »
- Fleabag: "Nah, I've got really hairy nipples" (S1E1; 00:15:05)

Cette réplique s'inscrit dans la forme humoristique d'autodérision et est renforcée par le fait que Fleabag se voit soustraite le pull par sa sœur, ce qui la met, malgré elle, dans une situation d'infériorité. Claire, toujours dans le même cadre que sa sœur, cherche alors à lui donner l'accolade, chose qu'elles ne font d'habitude jamais. En rejetant physiquement cette marque d'attention, le mouvement champ/contrechamp de la caméra revient séparer les deux personnages en réponse à la distance relationnelle qui s'est installée.

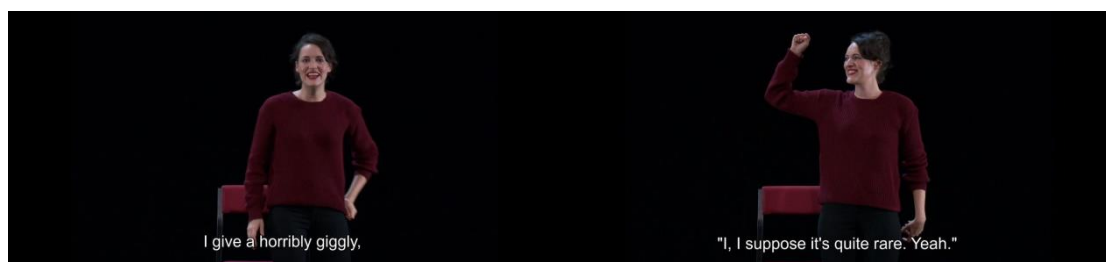
Dans l'exemple de la rencontre avec Rodent, cette impossibilité d'échappatoire de la situation sociale se cristallise dans le caractère sexiste de l'échange entre les deux personnages. Non seulement Rodent, qui semble de prime abord timide, l'aborde directement avant de descendre du véhicule sans qu'elle cherche elle-même à établir un contact et, quand il lui demande ensuite où elle va, il l'interrompt directement dès qu'elle commence sa réponse. Ce *mansrupting* est l'une des nombreuses formes discrètes du sexisme ordinaire ; il consiste comme son nom l'indique (contraction des termes anglais *man* et *interrupting*) en une infraction masculine du règlement inconscient de la conversation théorisé par Sacks, Schegloff et Jefferson en 1974.⁵⁵ Les linguistes américains établissent, après analyses, des règles de conversation dans le tour de parole est l'élément central. Le tour de parole est alors théorisé comme temps de locution d'une personne à la fois et doit être alterné de manière égale, sans coupure. Dans notre exemple de conversation entre Fleabag et Rodent, l'interlocuteur masculin interrompt délibérément la locutrice féminine, ce qui est pour West and Zimmerman un « réel déni d'égalité d'accès à la parole ».⁵⁶ Cette impression de violence conversationnelle a pour conséquences visuelles un changement de focalisation

⁵⁵ SACKS H., SCHEGLOFF E., JEFFERSON G., "A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation." *Language*, vol. 50, no. 4, 1974, p. 696-735.

⁵⁶ MONNET C., « La répartition des tâches entre les femmes et les hommes dans le travail de la conversation », *Nouvelles questions féministes*, vol. 19, 1998, p.3.

narratologique selon la théorie de Gérard Genette et d'ocularisation selon les principes proposés par François Jost.⁵⁷

Comme déjà expliqué, le nonsense qui construit le monde diégétique se transmet uniquement par les regards et adresses de Fleabag au spectateur de la série et de la pièce. D'après l'analyse théorique de la narratologie cinématographique de Jost, on passe dans l'extrait exemplaire d'une ocularisation dite « interne » (primaire et secondaire en alternance) nonsensique et contrôlant de l'histoire à une ocularisation « zéro » ou externe qui n'est attribuable à aucun personnage. Du point de vue narratologie littéraire de Genette dont Jost s'inspire pour le médium cinématographique, le parallélisme entre ocularisation et focalisation nous permet de comprendre qu'en passant du mode interne au mode externe et donc du plan rapproché sur Fleabag à un plan large qui l'encadre en compagnie de Rodent, le lecteur/spectateur passe à un stade d'infériorité cognitive. Il ne sait pas ce qui va se passer. Au vu du procédé identificatoire spécifique à la série, le spectateur, qui joue un double de Fleabag, reflète la perte de contrôle de la situation diégétique de la protagoniste à travers cette diminution rétrograde de son statut ocularisant.



Dans la version dramaturgique de cette rencontre, Phoebe Waller-Bridge crée visuellement par des mouvements de corps prononcés comparés à la position assise centrale dans la pièce. Cette scène se caractérise par deux signaux dramaturgiques à analyser : l'altération de la voix de la comédienne et ses déplacements sur scène. Dans la pièce, la situation d'autodérision inhérente à la rencontre avec Rodent n'est pas aussi claire que dans la série. Son caractère « autodérisoire » est beaucoup plus diffus et se remarque en premier lieu par le changement de ton vocal qu'adopte Waller-Bridge. En effet, le ton qu'elle choisit pour décrire la scène est assuré, de la même façon qu'il peut l'être lors de l'adresse au spectateur dans la série. Sa voix reste sur cette constante prosodique même lors de la mention de l'aspect repoussant des dents et de la bouche de Rodent car elle affirme « but it's good enough for

⁵⁷ Éléments théoriques issus du cours de Nouvelles narratologies et transmédia, présenté par le professeur Sébastien Févry.

some eye-fucking⁵⁸ on the tube ». ⁵⁹ L'apparente laideur de Rodent ne dérange pas Fleabag tant que leur contact visuel s'arrête aux portes du métro et donc tant qu'elle reste maîtresse de son énonciation. Le ton de la comédienne commence alors à changer et à devenir de plus en plus niais et appuyé quand l'échange de regards devient plus insistant. Le ton s'appuie encore plus quand la jeune femme se rend compte que l'homme sort au même endroit qu'elle et risque d'établir le contact en dehors du voyage en transport en commun. Comme nous l'avons déjà souligné dans l'analyse visuelle de la série, le contrôle de Fleabag s'arrête au moment où Rodent s'accapare la parole. Dans la version théâtrale, cette dynamique est reprise par le choix de Waller-bridge d'interpréter tour à tour Rodent et Fleabag en changeant sa voix. André Helbo avait déjà pointé la complexité de la construction du personnage dramaturgique passant du texte, à la performance scénique et par sa réception progressive chez le spectateur. En cassant dès la seizième minute de jeu l'élaboration cognitive du personnage de Fleabag auprès de son public, Waller-Bridge représente cette prise de contrôle du personnage masculin sur le féminin à travers le corps-icône de la comédienne. Les traits verbaux d'autodérision se situent alors entre les répliques des deux personnages, où Fleabag reprend un ton de voix assuré pour insérer des didascalies qui servent à se moquer de sa propre réaction (qui suit). Ces changements rapides de timbres dans lesquels s'insèrent des traits d'autodérision sont similaires à un dérèglement de personnalités et rendent compte du malaise vécu par la protagoniste, ce qui provoque le rire en apportant un témoignage accéléré de l'expérience de la jeune londonienne. Ce choix dramaturgique de la multiplication de personnages par l'intermédiaire d'une même voix s'oppose au procédé d'enregistrements sonores insérés au début et à la fin du spectacle. En jouant deux personnages avec sa propre voix, Waller-Bridge coupe constamment la progression de la femme qu'elle incarne et n'est à chaque fois qu'une « demi » Fleabag qui n'existe (ou se sent exister) que par les relations désastreuses qu'elle entretient avec les autres. Lorsque la voix masculine enregistrée interagit avec elle c'est dans un contexte d'interview où le banquier doit découvrir l'univers de la jeune femme et jauger de sa fiabilité à rembourser un prêt. C'est donc à une Fleabag complète qu'il cherche à s'adresser, ce qui justifie cette séparation nette des protagonistes.

⁵⁸ Définition d'*eye-fucking* selon Urban Dictionary : « The literal word for a person from across a room or even right next to you, literally looking at you in a piercing, pressuring way. Most of the time it is to make you feel intimidated, but it can mean the exact opposite of a person that likes you. This is a very complicating movement due to its many definitions that have opposite meaning therefore, it's a very awkward situation if you are caught "eye fucking" someone. ».

⁵⁹ 00 :16 :05

Ce changement de voix est accompagné par une mise en mouvement qui contraste avec la presque immobilité de Fleabag tout au long de la pièce. De fait, là où l'attention du spectateur se concentrait sur la position assise de Phoebe Waller-Bridge dans une sorte de face à face, cette dernière se lève pour synchroniser les mouvements des deux personnages et pour concrétiser physiquement sa mauvaise surprise et donc le début de la perte de contrôle sur la situation. Les mouvements qui suivent après accentuent le comique de la scène : Waller-Bridge choisit la technique simple mais efficace de la mobilité spatiale en alternance avec les répliques de chacun des personnages. En passant de l'un vers l'autre, l'actrice ne redevient qu'un corps qui alterne entre deux jeux différents. Ce petit coup d'œil métadiscursif accentue le comique de la situation comme si le spectateur avait pu apercevoir le trucage d'un tour de magie ; le ridicule est donc offert par Waller-Bridge elle-même dans une forme corporelle d'autodérision. Celle-ci se poursuit alors pour muter vers de l'auto-ironie. Comme nous avons pu le voir, l'auto-ironie est cette fusion typique de l'humour féminin entre l'autodérision et l'ironie pour éviter tout débordement négatif vers de la dépréciation de soi. En faisant les grimaces et mimant les réactions très caricaturées de Rodent, elle détache le ridicule mis sur Fleabag pour le faire passer sur son interlocuteur intrusif et le discréditer.

C. L'ironie

Ce discrédit sur les personnages qui entravent la bonne maîtrise de Fleabag sur la situation et sur elle-même éclate pleinement une fois que la jeune femme reprend le contrôle de sa narration. Ce va-et-vient constant entre perte et reprise de pouvoir caractéristique de la pièce et du personnage de Fleabag est au centre même du principe de l'ironie. Avant de faire passer pour ridicule une personne ou un dire, l'ironie sert comme l'indique son étymologie (*eiro-neia*) d'interroger en simulant l'ignorance ou de se moquer en feignant la faiblesse.⁶⁰ Dès lors cette forme humoristique intervient aux moments climax de la narration où le spectateur apprend de nouveaux éléments informatifs, ce qui lui permet de réactualiser sa compréhension de la pièce. Par ailleurs, ces moments servent également de points de tensions narratives où les personnages sont dans un cruel besoin diégétique de réponses face à une souffrance qui, par les liens entre les personnages, se répercute sur Fleabag, le noyau même de toute l'histoire qu'elle nous raconte. Dans la scène-exemple, et ceci tant au niveau de la série que de la pièce, Fleabag accumule et enchâsse différents niveaux de narration, ce qui lui

⁶⁰ DUVAL S. « Jeu, hors-jeu et double jeu. Ironie et paradoxe dans *Électre* de Giraudoux » dans *L'information Grammaticale*, n°97, 2003, p.12-16.

permet de s'assurer une assez grande distance par rapport à la réalité, qui comme on l'a vu avec Rodent, peut à tout moment l'affaiblir.

L'extrait de la pièce met en scène la présence des deux sœurs à une conférence féministe, où Fleabag introduit une description de Martin dans laquelle elle joue un exemple de ses comportements déplacés et comment Claire le minimise pour finalement revenir abruptement à la conférence par l'intermédiaire d'enregistrements qui coupe la profusion d'autres niveaux. Le même extrait se situe dans le quatrième épisode de la première saison de la série lorsque les deux sœurs, séjournant dans une retraite féministe, sont mises à part dans le bureau de la directrice dans lequel prend place une dispute ironique entre les sœurs et s'ouvre dans celle-ci une description de Jake, le beau-fils de Claire suivie d'un exemple de déviance que peut avoir le jeune garçon, pour finalement revenir avec tension sur la fin du contentieux entre les deux sœurs.



Dans la version dramatique de *Fleabag*, Waller-Bridge injecte stratégiquement en premier lieu l'ironie quand le personnage de Claire fait son entrée dans l'action, ce qui est l'occasion pour Fleabag de présenter sa sœur au public. Lorsque celle-ci annonce qu'elle refuse d'être promue professionnellement et mutée en Finlande (ce dont elle avait toujours rêvé) pour à la place rester avec son mari (et son beau-fils), Fleabag lui conseille de quand même partir et de ne pas laisser « d'autres gens l'empêcher d'arriver à ce qu'elle veut ». Claire, outrée, fait remarquer à Fleabag que « son mari n'est pas d'autres gens, son mari est sa vie ». La gestuelle adoptée par la comédienne pour incarner Claire révèle la chute ironique de la réponse de Fleabag à sa sœur. En appuyant chaque syllabe à l'aide de mouvements de mains, Waller-Bridge annonce l'ironie qui suit en créant une hyperbole audiovisuelle dans une logique de mimésis.⁶¹

⁶¹ DUVAL S., *ibidem*.

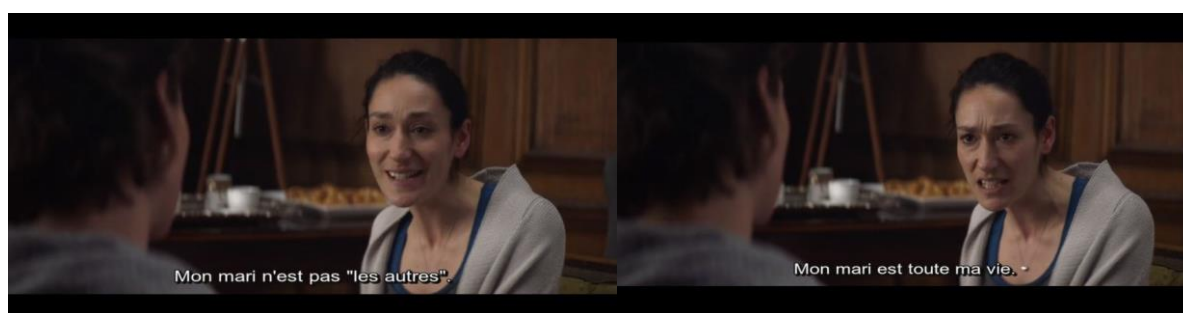


De fait, quand Fleabag rétorque à sa sœur l'un des débordements de son mari, elle prend exactement le même ton sérieux et la même impression d'outrance jusqu'à la moitié de la phrase pour annoncer que Martin a essayé de la « tripoter » le Noël dernier. Ici l'ironie feint de maintenir une hiérarchie dans les arguments pour directement la dynamiter. Là où la comédienne, en jouant la réponse de Fleabag, aurait simplement pu marquer son désaccord de manière frontale, en énonçant directement le contraire de la phrase précédente, elle choisit de garder la même structure de phrase et le même ton de voix pour invalider l'énonciation de Claire. Au lieu de citer d'autres personnes ou activités qui auraient pu être la « vie » de Claire, Fleabag reprend la construction sujet-verbe-complément de sa sœur pour dénoncer une mauvaise action (parmi d'autres) de son beau-frère. Ce trait d'ironie est choisi pour son efficacité car en disant autre chose sur son mari, Fleabag arrive à contrecarrer implicitement mais directement l'idée que se fait Claire de lui.

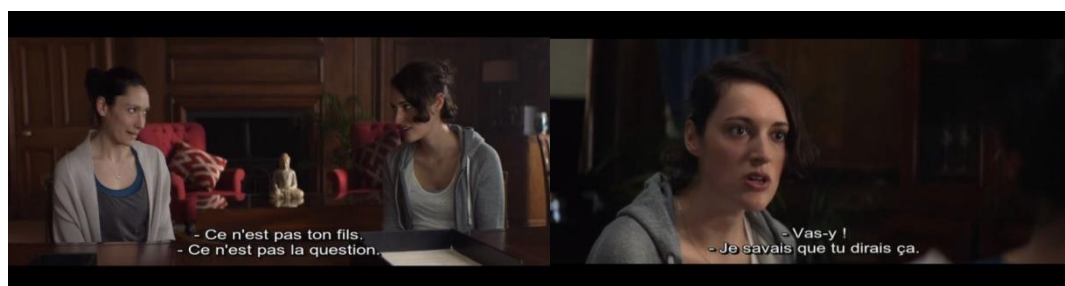
La gestuelle en dit long également ; elle permet dans le cas de *Fleabag* de créer le contraste physique et visuel normalement inhérent à l'ironie. Là où linguistiquement le locuteur ironique doit feindre d'aller dans le même sens que l'énonciataire pour ensuite créer le retournement et le détromper, l'ironie orale de Fleabag se reflète dans le contraste entre l'immobilité sous entendue par la position assise commune aux deux personnages et la prolifération de mouvements et mimiques du visage et des mains. En regardant de face⁶² le public lors de l'interprétation sérieuse de Claire, Waller-Bridge fait directement passer le sérieux et la gravité de la réplique au spectateur. Lorsque Fleabag invalide l'idée qu'a sa sœur de son mari en avouant le comportement qu'il a eu envers elle, la gestuelle de la comédienne se compose aussi de mimiques faciales tournées cette fois-ci vers sa sœur. En se tournant vers la présence fictive de sa sœur, Waller-Bridge ne donne pas accès au spectateur à son regard, outil dramaturgique de persuasion, ce qui ajoute de la distance entre l'action et le public et donc diminue l'importance de la réplique dans sa réception. Ensuite, le mouvement d'une

⁶² Son regard tend normalement à soit se diriger entre l'assemblée et le haut de la salle (possibilité d'accès au jeu de regards pour le spectateur) quand la comédienne narre l'histoire, soit il reste dans l'espace scénique quand elle redevient personnage et s'adresse d'autres protagonistes (plus de possibilité de regard).

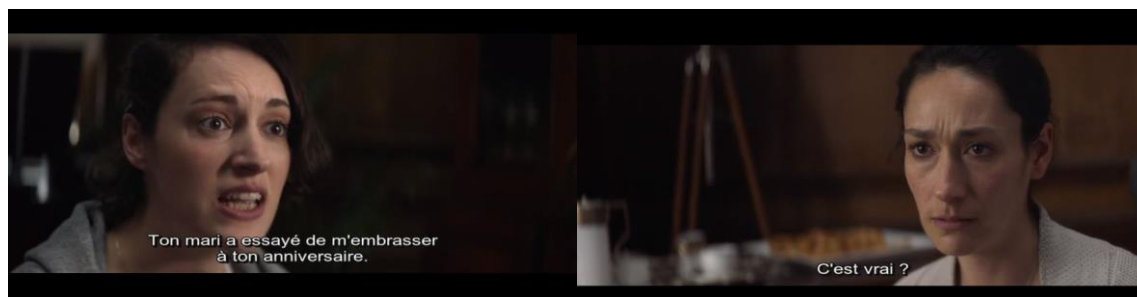
seule de ses mains : le geste du doigt pointant la zone intime du la comédienne n'est absolument pas nécessaire car tout le monde sait par principe où elle se trouve ; ce signal se place bien dans l'exagération, l'indice d'ironie le plus probant. Par ailleurs, ce geste digital crée, par sa simplicité, un degré de conviction beaucoup plus fort que les mouvements à deux mains lors de l'interprétation de Claire. En effet, lors d'un aveu comme celui de Fleabag, un autre personnage aurait choisi de signifier l'offense commise par une main sur la poitrine en signe de besoin de protection qui serait complémentée par un *pathos* dans le timbre de voix. Ici, en revanche, le ton détaché et le geste nonchalant font part du non-crédit de Fleabag par rapport à l'incident, ce qui traduit d'une part l'objectivisation corporelle de la protagoniste fait d'elle-même et d'autre part le non-crédit qu'elle accorde à son beau-frère, ce qui par extension illustre son avis sur le couple que forment Martin et Claire.



Dans la série télévisée, ce moment d'ironie est beaucoup plus dramatisé de par le mal être ambiant de Claire dans les scènes précédentes. Cette dernière annonce son rejet de la promotion lors d'un weekend offert par leur père dans une retraite. Celle-ci se dit promotrice du bien-être des femmes en leur faisant exécuter quelques exercices : nettoyer le magnifique domaine en silence. La scène de la révélation se déroule au moment où les deux sœurs sont punies dans le bureau de la directrice pour avoir rompu l'interdit de parler. La tension explose alors entre Claire et Fleabag, cette dernière essayant de comprendre ce qui ne va pas chez sa sœur. Celle-ci lui annonce alors son refus de partir en Finlande pour rester auprès de son beau-fils et de son mari. Les deux sœurs entrent alors dans un échange effréné de répliques chacune essayant de convaincre l'autre de la justesse de son point de vue.



Au niveau visuel l'échange commence par une coupe de plans à travers la limite classique des 180° qui est utilisée généralement pour donner des informations au spectateur sur le positionnement des personnages les uns par rapport aux autres. Dès lors, l'échange musclé débute sur un plan large des sœurs derrière le bureau de la directrice, Claire assise à gauche et Fleabag à droite, au moment où l'héroïne lance son premier argument : « Il n'est pas ton fils [Jake] ». La seconde d'après, le plan s'est extrêmement rapproché sur Fleabag dans une dynamique champ/hors-champ qui comme nous l'avons déjà souligné dénote la distance relationnelle que les personnages construisent entre eux. Cependant, en changeant la caméra de côté, l'emplacement des personnages est permuté. Les sœurs se mettent littéralement l'une à la place de l'autre dans une dynamique intrinsèquement ironique puisque l'ironiste par principe fait semblant de ne pas savoir face à son interlocuteur qui est, lui, réellement dans le faux et l'ignorance. En effet, à la fin de la dispute, Claire voit sous un autre jour son mari et son couple. Cependant, Fleabag apprend aussi quelque chose : Claire veut rester à Londres principalement pour elle, révélation différée à l'épisode suivant car empêchée par l'aveu du comportement de Martin. Ensuite les prises de vues en champ/contre-champ montrant les différents arguments ironiques continuent mais dans une rapidité pathologique (maximum trois secondes par plan) jusqu'à l'aveu forcé de Fleabag.



C'est dans ce climax tensionnel que les coupes se freinent pour laisser la place à des séquences plus longues en plan plus rapproché (entre cinq et six secondes par plan) et mettent en scène le transfert de savoir d'une sœur à l'autre. Fleabag est alors celle réduite au silence (comme le voulait la seule règle de la retraite) non seulement car elle aurait dû suivre le conseil de la directrice du centre avant de les laisser à leur punition (« rester en silence vous aidera, je le jure sur ma vie ») mais aussi parce qu'en détrompant sa sœur elle hérite de sa place dans l'ignorance. En cherchant à aider sa sœur, c'est le contraire qui se produit étant donné que c'est avant tout pour Fleabag que Claire restait à Londres.

Il est nécessaire de noter que le traitement de l'ironie diffère en fonction des deux versions de par les buts recherchés à travers chaque dispositif. En allant voir une comédie, un

spectateur souhaite avant tout à rire à travers une histoire qui lui est racontée. Dans la logique sérielle, la priorité du spectateur réside dans le développement de l'histoire et des affects qui en sont le moteur, pour ensuite apprécier l'humour inséré quand celui est présent. L'ironie, dans l'exemple choisi, est mêlée à une impression de drame lié à la situation grave vécue par Claire que la longueur du format sériel permettra de dissiper plus tard. L'ironie est donc moins puissante entre les deux personnages car elle sert aussi à jouer et surprendre le spectateur dans sa compréhension progressive du récit raconté par Fleabag. Du côté de la pièce, l'histoire doit tenir en une représentation courte et ne peut s'attarder sur une effervescence narrative, il est donc nécessaire pour Waller-Bridge de concentrer de manière stratégique les traits d'ironie pour ponctuer au mieux l'histoire présentée et garder l'adhésion du public. Nulle surprise donc que Fleabag interrompe l'action narratologique de la série pour faire un aparté humoristique à son spectateur tandis que Fleabag sur scène interrompt son échange avec le public pour introduire des scénettes d'action dramaturgique. L'ironie permet de régénérer l'attention du spectateur sur ce que Waller-Bridge cherche à lui montrer : en multipliant et en enchâssant les niveaux de narration, l'autrice permet de ménager l'attention en ne la focalisant pas longtemps sur une scène chargée de beaucoup d'éléments mais plutôt en lui faisant faire des aller-retours entre les informations. Cette technique de l'économie de l'attention lui permet de manipuler la concentration de son spectateur et de l'injecter, dans sa pleine capacité, stratégiquement dans les moments importants de la pièce ou de la série.

Conclusion

Au terme de cette analyse, nous pouvons conclure que les différentes formes d'humour composant ce subtil mélange de traits typiquement britanniques et de traits délibérément féminins entrecoupent l'action diégétique dans une dynamique bel et bien pathologique. En effet, le nonsense, l'autodérision et l'ironie ouvrent de leur propre façon une fenêtre dans le récit et permettent le coup d'œil du spectateur sur des enjeux sous-jacents à l'histoire principale dans laquelle Claire et Fleabag réussissent à surmonter le deuil de leur mère et aller de l'avant dans leur vie professionnelle et privée. Grâce à l'humour britannico-féminin, les deux versions de Fleabag permettent à leur consommateur de réaliser non seulement les conséquences du trauma personnel de Fleabag et de sa culpabilité par rapport au décès de sa meilleure amie Boo, mais aussi et surtout les nombreuses violences à travers lesquelles se construit une femme.

Le nonsense nous a permis de comprendre de quelle façon Waller-Bridge construisait et nourrissait le monde toxique de son personnage et à quel point il relevait d'une réalité exclusivement féminine. À l'œuvre sont mis les procédés respectifs des deux formes sérielles et dramatiques de l'histoire : la cassure entre l'identification primaire à la caméra et secondaire au personnage pour la version télévisée ; et les regards vers le haut de la comédienne qui participent à la manipulation du contrat de crédibilité (présupposant une perte de d'identité du spectateur mais pas de son genre auquel Fleabag fait constamment référence) et à la construction de sens par le collectif d'énonciation (qui se construit de manière double, pendant et après le sens de la pièce) pour la version théâtrale. En regardant vers un ailleurs à la salle de spectacle, Waller-Bridge renvoie à un surcontrôle féminin non plus fictionnel mais bien appartenant à la vie réelle de l'audience notamment à travers les réseaux sociaux. Ce regard accentue un deuxième élément iconique de nonsense, la position assise que garde l'actrice durant presque toute la durée de la représentation, celle-ci contrastant avec la hauteur vers laquelle se dirige le regard diégétique et déployant alors le thème de l'infériorité et de la féminité.

L'autodérision se manifeste dans *Fleabag* comme signal de perte de contrôle provoquée par un rapprochement non voulu par la jeune femme avec d'autres personnages. La construction visuelle de la série met en scène cet inconfort communicatif par le choix du cadrage. Passant des gros plans habituels sur Fleabag, la caméra filme en plan large un espace partagé, malgré elle, par la londonienne et un autre personnage. Le cadre de l'écran enferme

diététiquement Fleabag d'une part mais dégrade en réponse le statut ocularisant et focalisant offert au spectateur, qui passe d'un régime interne à un régime externe. Cette diminution de l'accessibilité aux pensées de la protagoniste reflète en ricochet, la perte de maîtrise de Fleabag sur elle-même, conséquence directe de l'infériorisation qu'elle vit dans l'échange implicitement violent qu'elle a avec les autres. Cette incapacité de réaction raisonnée et claire, que nous pourrions qualifier d'état de sidération, ne peut s'évacuer que par la soupape de sécurité qu'est l'autodérision et le renouveau partiel du contact avec le spectateur sur lequel se répercute visuellement la prise de contrôle des autres sur Fleabag. Pour ce qui est de la pièce, Waller-Bridge choisit de faire part au public de la violence qu'elle vit et de l'autodépréciation humoristique qui en découle par l'altération de sa voix et des déplacements inhabituels sur scène. En choisissant d'interpréter deux personnages en même temps par un changement de ton vocal et de positionnement, la comédienne stoppe la construction dramatique naissante du personnage principal, indispensable à la pièce et à la bonne compréhension du public, pour faire corps avec le locuteur invasif. La communication du malaise de Fleabag à son spectateur se fait alors par une rapidité des changements de tons qui traduisent un dérèglement dans les différentes personnalités incarnées par la comédienne. En jouant deux personnages, Waller-Bridge fait passer et ressentir à son public l'incapacité de jouer pleinement son personnage principal pour ne devenir qu'un corps scénique (une peau de banane humoristique) en mouvement.

En travaillant l'ironie, l'autrice prend le parti de créer l'effet inverse que cette branche de l'humour est censée provoquer : au lieu de rassembler des personnages distants dans leurs opinions et savoirs divers, les traits ironiques les laissent au contraire dans une ignorance douloureuse qui les empêche d'avancer et de se développer de manière saine dans la narration. L'ironie surgit dans la pièce et dans la série à travers une multiplication des niveaux narratifs : l'échange ironique entre personnages se place dans une parenthèse à l'action même, elle-même entrecoupée d'apartés personnels de Fleabag et d'exemples introductifs d'autres personnages. Cette technique permet à Fleabag de prendre de la distance par rapport à la situation et de s'assurer un contrôle sur celle-ci. Sur le plan du visuel de la pièce, la comédienne crée le décalage entre l'immobilité de sa position assise et l'adoption d'une gestuelle et de mimiques des mains et du visage très prononcées. Pour transmettre l'énoncé explicite mais erroné à son public, Waller-Bridge crée une mimésis hyperbolique persuasive du personnage à détromper en regardant directement l'assemblée. Dans la dynamique réponse à cette dernière qui contrecarre l'énoncé faux par un énoncé similaire mais vrai, la

comédienne choisit de reprendre de manière nonchalante les mêmes gestes qui par leur disparité offrent une efficacité de conviction mais qui révèlent en même temps l'objectivisation de Fleabag par rapport à elle-même. Dans la série, l'ironie se traduit visuellement à travers par un retournement de la ligne des 180° ce qui change la perception du spectateur sur l'emplacement des personnages dans l'espace et, par conséquent, les fait permuter mentalement pour que l'un prenne la place de l'autre, ce qui est le propre de l'ironie. Ensuite des plans rapprochés sur les deux personnages se produisent au moment du climax ironique des tensions pour que le spectateur prenne conscience de ce qui se déroule inconsciemment : l'ironie provoque une empathie destructrice qui ne rapproche pas du tout les personnages sur le plan relationnel. Au contraire, elle augmente leur distance en renforçant la souffrance et la culpabilité inhérentes aux personnages féminins.

Enfin, nous pouvons affirmer qu'à travers le récit de *Fleabag*, qu'il soit dramatique ou télévisuel, il est avant tout question de corps et de l'intériorisation de son importance par les personnages féminins. Chaque sorte d'humour britannico-féminin utilisée par Phoebe Waller-Bridge arrive par ses moyens respectifs à dévoiler linguistiquement et visuellement les mécanismes d'objectivisation omniprésents qui provoquent le rire des spectateurs.rices. Cette accumulation de signaux subtils relevant d'un sexisme introjecté dans le personnage de Fleabag se resserre autour d'elle jusqu'à ce qu'elle s'en rende compte et l'exulte d'elle-même sans passer par les détours habituels de l'humour. Cette fois-ci, elle l'exprime de manière frontale et explicite au moment où elle ne devrait pourtant pas : son entretien avec le banquier en vue d'obtenir un prêt pour son café. Tout ce qu'elle a alors « foutu en l'air » à savoir son emploi, sa famille, la vie de sa meilleure amie et la relation amoureuse de celle-ci découle d'une seule chose : son corps. Fleabag avoue au banquier qu'elle ne se sent en vie qu'en étant « baisée » et elle ne se sent en contrôle que quand elle « baise ». Son corps est alors la seule chose qui lui reste « to fuck » dans son sens littéral (« baiser ») et dans son sens figuré (« foutre en l'air »). Cette dernière confession permet non seulement de renverser la tendance diégétique nocive de Fleabag envers elle-même (le « fuck you » de la fin de la pièce et le refus de laisser son double extradiégétique la suivre dans la série) mais rend également les spectateurs et spectatrices à même de pouvoir détricoter le fil d'Ariane de la violence sexiste dans leur propre réalité.

Bibliographie

Corpus primaire :

- WALLER-BRIDGE P., JONES V., *Fleabag*, DryWrite, Soho Theatre, Annapurna Theatre, 2013.
- WALLER-BRIDGE P., DOLLNER G., *Fleabag*, Two Brothers Pictures, BBC Three, 2016.

Corpus secondaire:

Ressources générales:

- Dossier de presse de la campagne d'information et de prévention « Sur le bon usage des écrans, ensemble gardons le contrôle » (mise en lumière les dangers des écrans sur la santé physique et psychique) proposée par l'Institut d'Éducation Médicale et Prévention français en février 2018.
- Oxford Dictionary Online
- dictionnaire CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales).
- Urban Dictionary

Œuvres critiques :

- AÏM O., « La série télévisée comme machine à voir », *Entrelacs* [Online], HS | 2008.
- ARRIGONI, M., « Le théâtre, un rapport ambivalent au politique », *Le théâtre contestataire*, sous la direction de ARRIGONI M., Presses de Sciences Po, 2017.
- BAUDRY J-L., « Le dispositif », *Communications*, collection Psychanalyse et cinéma, n°23, 1975.
- BERGSON H., *Le Rire*, Paris, GF Flammarion, 2013.
- BOUQUET B., RIFFAULT J., « L'humour dans les diverses formes du rire », dans *Vie sociale*, vol.2, n°2, 2010.
- BREY I., *Sex and the Series*, Editions de l'Olivier, 2018.
- BREY I., « Le regard féminin, une révolution à l'écran », collection Les Feux, Éditions de l'Olivier, 2020.
- CANOVA-GREEN, M-C., « La comédie anglaise aux XVIIe et XVIIIe siècles : modèle ou antimodèle ? », *Littératures classiques*, n°27, printemps 1996.

- CHOLLET M., *Beauté fatale, les nouveaux visages d'une aliénation féminine*, La Découverte, 2012.
- CREMONA N., « Le nonsense », dans *L'humour : tentative de définition*, séminaire de GENDREL B. et MORAN P., École normale supérieure, Paris, 2005-2006.
- DUVAL S. « Jeu, hors-jeu et double jeu. Ironie et paradoxe dans *Électre* de Giraudoux » dans *L'information Grammaticale*, n°97, 2003.
- FROIDEVAUX-METTERIE C., *Un Corps à soi* (éd. Seuil, à paraître en septembre 2021) cité dans l'épisode n°8 « Devenir chèvre » du *Cœur sur la table*, podcast Binge Audio présenté par TUAILLON V.
- GRESY B, *Petit traité contre le sexisme ordinaire*, Paris, Albin Michel, 2009.
- HELBO A., *L'adaptation, Du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997.
- JOBEZ R., « L'œil, le regard et l'espace scénique: éléments pour une phénoménologie du théâtre. », Manifestions publiques dans le cadre de l'atelier pour jeunes chercheurs organisé par les Instituts d'Études théâtrales des universités de Bochum et Paris X – Nanterre (EA 3458 "Représentations, Recherches Théâtrales et Cinématographiques"), sous le patronage de l'université franco-allemande de Sarrebruck et en coopération avec l'Institut Goethe et la Maison Heinrich Heine, Paris, mai 2004.
- KHOURY M., « D'un regard regardé », *Revue française de psychanalyse*, 2005/2 (Vol. 69).
- KOESTLER A., *Le cri d'Archimède*, Calmann-Lévy, 1965.
- LAPORTE A présente l'émission du 14 juin 2019 du podcast *La Dispute* « Séries : Fleabag, « un renversement de tous les carcans » imposés aux femmes. ».
- MARTIN L., « Le rire est une arme. L'humour et la satire dans la stratégie argumentative du Canard enchaîné », *A contrario*, vol. 12, no. 2, 2009
- MATZNER A., « Sexism », *Glbq: an encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender & queer culture*, 2004.
- METZ C., « Le signifiant imaginaire », dans *Communications*, n°23, Psychanalyse et cinéma, 1975.
- MONNET C., « La répartition des tâches entre les femmes et les hommes dans le travail de la conversation », *Nouvelles questions féministes*, vol. 19, 1998.
- MULVEY L., "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Screen*, 1975.
- PENNANECH, F., « Aristote et la comédie », *Littérature*, vol. 182, no. 2, 2016
- PLUME L., « Pourquoi dessiner tous les hommes en crocodiles? », dans MATHIEU T., *Les Crocodiles*, Bruxelles, Éditions du Lombard, 2017.
- RAESIDE, J., "“Am I Still a Feminist if I Watch Porn?” Meet Phoebe Waller-Bridge, the British Lena Dunham." *The Guardian*, 08-07, 2016.

- SACKS H., SCHEGLOFF E., JEFFERSON G., “A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation.” *Language*, vol. 50, no. 4, 1974.
- SCHOENTJES P., Poétique de l’ironie, Paris, Seuil, collections Points – Essais, 2001.
- STORA-SANDOR J., « Le rire minoritaire », dans CAHEN G. (dir.), *L’humour, un état d’esprit*, Paris, Éditions Autrement, série Mutations, n°131, 1992.
- VAN DER STEEN C., « Le sexisme vous avez dit ? », Bruxelles, Centre Permanent pour la Citoyenneté et la Participation, Analyse n° 398, 2020.
- VAN DE VEN I., « Intimate distractions: Fleabag’s manipulations of audience attention », *Continuum Journal of Media & Cultural Studies*, mars 2021.
- WONG D., « Distancing affects in *Fleabag* », dans *Alluvium*, vol.7, n°5, 2019.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial