THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Déborah GAY

Le 4 juillet 2019

Le Genre de l'innovation, la production de la différence : dans les coulisses d'une websérie

---

Ecole doctorale : **ALLPHA - Art, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Sciences de l'information et de la communication**

Unité de recherche :
LERASS - Laboratoire d'Etudes et de Recherches Appliquées en Sciences Sociales

Thèse dirigée par
Marlène COULOMB-GULLY

Jury

Mme Geneviève Sellier, Rapporteure
Mme Sarah Sepulchre, Rapporteure
M. Maxime Cervulle, Examinateur
M. Patrick Mpondo-Dicka, Examinateur
Mme Marlène Coulomb-Gully, Directrice de thèse

Remerciements

Cette thèse n'aurait jamais pu voir le jour sans celles et ceux qui m'ont fait confiance. Confiance pour mener à bien ces travaux et confiance pour me parler devant un micro de leurs histoires personnelles et professionnelles.

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de thèse, Marlène Coulomb-Gully, dont la bienveillance et la rigueur m'ont permis d'avancer avec confiance. Merci de m'avoir encouragée à confronter très tôt mes idées, à aller dans des colloques, à participer à ce monde scientifique. Sans votre soutien et vos éclairages, votre volonté à me pousser à creuser toujours plus loin, ce travail n'aurait pas pu se dérouler avec autant de sérénité. Je remercie aussi vivement les membres du jury, Maxime Cervulle, Patrick Mpondo-Dicka, Geneviève Sellier et Sarah Sepulchre d'avoir accepté de lire et d'évaluer ce travail.

Je remercie toute l'équipe des *Engagés*, notamment le scénariste et la responsable de Studio 4, sans qui cette thèse n'aurait jamais pu avoir lieu. Merci de m'avoir ouvert vos portes avec tant d'enthousiasme. Merci aux réalisateurs et à la société de production de m'avoir acceptée dans vos espaces de travail.

Je remercie également Anne-Sophie Beliard, dont les conseils et les discussions sériephiles ont pu, certes, me permettre des moments de rires geek bienvenus à des temps compliqués de l'écriture et de la recherche, mais aussi d'éclairer des points du matériel théorique à ma disposition. Merci pour leur enthousiasme et leur accueil dans leurs groupes de réflexions queer et canadiens à Jorge Calderón, Christina Brassard, Christina Chung, Guillaume Girard, Hasheem Hakeem et Gabriel Rémy-Handfield. Merci à Laetitia Biscarrat pour avoir toujours su me remonter le moral et m'expliquer les points complexes de la vie universitaire.

Merci à vous aussi, qui avez pris quelques minutes, quelques heures, pour m'expliquer ce qu'était la thèse et le travail de recherche et d'enseignement, pour échanger sur votre métier autour d'un café ou entre deux portes : Michael Houseman, Sarah Lécossais, Marika Moisseeff, Nelly Quemener… Merci ainsi aussi à l'équipe des enseignant·e·s du département Art & Com de Toulouse - Jean Jaurès pour leurs conseils et leur bienveillance.

Il me faut ici remercier ces enseignant·e·s qui ont marqué toute ma scolarité, au premier rang desquel·le·s, Béatrice Machetto, ma maîtresse de CM2, pour les poésies de Prévert et les spectacles de chants. Merci aussi à Bob Connelly, qui m'a appris en 2008, lors d'une année d'échange aux Etats-Unis, ce que LGBT voulait dire, et qu'il existait une histoire et des théories associées à ces lettres. Merci enfin à Nicolas Robert, passé d'enseignant à collègue et ami, qui m'a suivie dans toutes mes transformations, de journaliste radio à critique web et thésarde et m'a redonné goût aux séries.

Je remercie également le groupe grenoblois de l'Imaginarium : Claire, Fabienne, Flavien, Guillaume, Julia, Marine, Mathieu. Votre amitié et votre accueil au sein de cet espace de travail m'a permis d'écrire bien plus rapidement que si j'avais été seule chez moi. Merci pour nos discussions, pour avoir supporté ces blagues très nulles ou très étranges que je vous assenais en période de stress, d'avoir apporté de la légèreté pendant mes phases d'écriture. À l'autre bout de la France, merci pour leur accueil bordelais, pour le partage de leurs joies, leurs chats, leur amitié longue distance et longue durée à Fanny et Nicolas.

Merci à mes ami·e·s, qui supportent depuis plus d'un an ce silence radio. Si vous êtes encore là, de l'autre côté de la thèse, je ne vous mérite pas.

Je remercie ma famille, dont l'amour et le soutien m'a permis d'envisager ce long travail avec calme. Vous ne compreniez parfois pas tout, tout le temps, mais vous avez toujours fait l'effort d'essayer. Je me sais plus que chanceuse.

Merci à celui qui partage ma vie depuis 13 ans, Jérôme, dont la confiance tranquille, la patience, l'amour et la capacité à s'émerveiller dans toutes choses m'accompagnent chaque jour.

Merci à vous, séries, livres, bandes dessinées, films et fictions qui peuplent mon imagination depuis la maternelle et habitent avec un peu trop d'enthousiasme les rayons de ma bibliothèque débordée. Plus précisément, merci les séries télévisées que sont *The L Word*, *Hannibal*, *Doctor Who*, *True Blood*... séries qui avant même de démarrer ce travail, m'ont fait réfléchir aux liens entre milieux créatifs et représentation queer.

SOMMAIRE

Avant-propos…….p. 11

Introduction…….p. 15

I. Ce que le web fait à la série…….p. 41

1. Websérie et innovation : une avancée pour les diffuseurs ?…….....p. 43

1.1. La création web à France Télévisions : le cas de Studio 4…...……...p. 43
1.1.1. Naissance et missions de Studio 4……..p. 43
1.1.2. La prospective pour France Télévisions..……...p. 45
1.1.3. L'absence de l'audience.……p. 47

1.2. La forme et l'esthétique d'un objet websériel……..…..p. 48
1.2.1. « Faire plus web »……..……p. 48
1.2.2. La définition d'une liberté créative……p. 51
1.2.3. La forme du *soap* : manque d'audace ou intelligence du message ?.....p. 56

1.3. Websséries et politiques éditoriales……p. 64
1.3.1. Arte Creative et le choix de l'intégration……....p. 65
1.3.2. Studio+ et la tentative du payant en format court……...p. 69
1.3.3. Netflix : le payant et le format long……....p. 72

2. Une communication d'un nouveau genre ? La revalorisation du scénariste…….....p. 74

2.1. Diffuser : la communication côté France Télévisions…..……..……....p. 75
2.1.1. Profiter des communautés de fans……...…p. 75
2.1.2. Jouer sur les fonctionnalités de YouTube……...p. 78

2.2. Les réseaux sociaux numériques comme outils promotionnels……..……...p. 80
2.2.1 La prise en main de la communication par le scénariste……..p. 80
2.2.2. Du réseau personnel au réseau web……p. 81

2.3. Créer une émulation : atteindre une audience potentielle……..p. 83
2.3.1. Instaurer un rendez-vous……p. 83
2.3.2. Réaliser une participation de l'audience……p. 85

3. Redéfinition de la balance des pouvoirs sur le plateau : le tournage des *Engagés*...p. 88

3.1. La recherche d'équilibre au sein de l'équipe de production……..p. 89
3.1.1. Une équipe jeune à la production……p. 89
3.1.2. Le scénariste comme arbitre sur le plateau……p. 99

3.2. Tensions et financements..……...p. 107
3.2.1. L'assistant·e réalisateur·rice, garant·e d'un chronomètre intenable…….p. 107
3.2.2. Quand les stagiaires prennent des responsabilités……p. 114

II. Ce que le genre fait à la fiction……..p. 119

1. Le casting et la représentation de personnages LGBT : la place de regards différenciés……p. 121

1.1. Le cadre des castings……p. 122
1.1.1. Déroulement des castings et place de la chercheuse…….p. 122
1.1.2. Crédibilité et « clichés »……..……..p. 125

1.2. Regard hétérosexuel, regard gay : des différences de perception……..……..p. 129
1.2.1. Masculinités hégémonique et de complicité : le regard des réalisateurs…...p. 130
1.2.2. Masculinité subordonnée : un regard à part sur les corps…….p. 132

2. La norme sur le plateau……p. 136

2.1. Un plateau majoritairement hétérosexuel……p. 136
2.1.1. Le « naturel » recherché par la caméra…….p. 137
2.1.2. La part des comédien·ne·s : la recherche de légitimité…….p. 142

2.2. Les femmes sur un plateau……...p. 146
2.2.1. Des rôles (cruciaux) de second plan……..p. 146
2.2.2. La scripte, conseillère de l'ombre……p. 148

3. « Race » et agentivité des comédien·ne·s…...……..……..p. 151

3.1. L'Arabe-de-banlieue…….……...p. 153
3.1.1. La représentation de la banlieue…….……...p. 154
3.1.2. La fuite vers la ville et le *coming out*…….……...…p. 163

3.2. La femme-voilée……..p. 169
3.2.1. La question du voile……..p. 171
3.2.2. Une émancipation possible ?.....p. 175

4. Diversité : de sa définition à sa diffusion……p. 183

4.1. La diversité, l'impossible définition……p. 183
4.1.1. Le financement de la diversité……..p. 183
4.1.2. Point de vue de réalisateurs, point de vue de comédienne……p. 186

4.2. Le rôle des écrans……p. 192
4.2.1. La croyance du personnel artistique…….p. 192
4.2.2. La place du service public…….……...p. 196

III. Ce que la websérie fait à la politique……..p. 201

1. Une websérie dans « l'air du temps » ?……..…p. 201

1.1. Effet de réel et véracité de la fiction……p. 202
1.1.1. Décors et détails : l'intervention du scénariste…….p. 202
1.1.2. L'inscription dans une généalogie……p. 204

1.2. Un thème « à la mode » ?.....p. 208
1.2.1. Les LGBT à l'écran, un débat français…….p. 208
1.2.2. Un désir dans la « norme »…..……..p. 216
1.2.3. La disparition des lesbiennes……p. 223

2. Le choix des mots de l'innovation……p. 227

2.1. Choisir son vocabulaire……..…….p. 228
2.1.1. LGBT : un sigle consensuel…….……p. 228
2.1.2. Lancer *Les Engagés :* un acte militant ?.....p. 232

2.2. Le retour de la cible…….p. 241
2.2.1. Le public LGBT en ligne de mire…….p. 241
2.2.2. L'influence du modèle anglo-saxon……..p. 245

3. La professionnalisation de l'innovation ?.....p. 248

3.1. La professionnalisation du web……...p. 248
3.1.1. Le scénariste devient expert du média……..p. 248
3.1.2. La « contrainte de sentier » des acteur·rice·s de la production…….p. 253

3.2. La récupération de l'innovation……...p. 257
3.2.1. La création d'un récit *a posteriori*……p. 257
3.2.2. La recherche de créativité et d'économie…...……..p. 259

3.3. Les websséries : des productions soutenues par des femmes……p. 261
3.3.1. Les websséries, une affaire de femmes ?.....p. 261
3.3.2. Les hommes, visage de l'innovation…….p. 265

Conclusion……p. 271

Bibliographie……p. 279

Annexes……p. 291

Avant-propos

Le 26 mai 2013, le film d'Abdellatif Kechiche, *La Vie d'Adèle,* remporte la Palme d'or du 66ème festival de Cannes. Ce film est une adaptation d'une bande dessinée de Julie Maroh, *Le Bleu est une couleur chaude,* et raconte une histoire d'amour entre deux femmes, Adèle et Emma, incarnées respectivement par Adèle Exarchopoulos et Léa Seydoux. Dans les deux cas, la bande dessinée comme le film, des scènes intimes, de sexe, ont lieu entre les deux personnages. À la différence d'Abdellatif Kechiche, d'Adèle Exarchopoulos ou de Léa Seydoux, Julie Maroh est ouvertement homosexuelle. Elle prend la parole sur son blog, deux semaines après la remise de la Palme d'or, dans un article intitulé « Le bleu d'Adèle » (Maroh, 2013) :

> « Quant au cul… Oui, quant au cul… Puisqu'il est beaucoup évoqué dans la bouche de celles et ceux qui parlent du film… Il est d'abord utile de clarifier que sur les trois heures du film, ces scènes n'occupent que quelques minutes. Si on en parle tant c'est en raison du parti pris du réalisateur.
> Je considère que Kechiche et moi avons un traitement esthétique opposé, peut-être complémentaire. La façon dont il a choisi de tourner ces scènes est cohérente avec le reste de ce qu'il a créé. Certes ça me semble très éloigné de mon propre procédé de création et de représentation. Mais je me trouverais vraiment stupide de rejeter quelque chose sous prétexte que c'est différent de la vision que je m'en fais.
> Ça c'est en tant qu'auteure.
> Maintenant, en tant que lesbienne…
> Il me semble clair que c'est ce qu'il manquait sur le plateau : des lesbiennes.
> Je ne connais pas les sources d'information du réalisateur et des actrices (qui jusqu'à preuve du contraire sont tous hétéros), et je n'ai pas été consultée en amont. Peut-être y'a t'il eu quelqu'un pour leur mimer grossièrement avec les mains les positions possibles, et/ou pour leur visionner un porn dit lesbien (malheureusement il est rarement à l'attention des lesbiennes). Parce que – excepté quelques passages – c'est ce que ça m'évoque: un étalage brutal et chirurgical, démonstratif et froid de sexe dit lesbien, qui tourne au porn, et qui m'a mise très mal à l'aise. Surtout quand, au milieu d'une salle de cinéma, tout le monde pouffe de rire. Les hérétonormé-e-s parce qu'ils/elles ne comprennent pas et trouvent la scène ridicule. Les homos et autres transidentités parce que ça n'est pas crédible et qu'ils/elles trouvent tout autant la scène ridicule. Et parmi les seuls qu'on n'entend pas rire il y a les éventuels mecs qui sont trop occupés à se rincer l'œil devant l'incarnation de l'un de leurs fantasmes. »

À cette époque, j'ai écrit deux mémoires concernant la représentation de l'homosexualité. Le premier en 2009 dans le cadre d'un master de sciences politiques, à l'Institut d'Etudes Politiques de Lille, intitulé : « La représentation de l'homosexualité dans le cinéma français des années 50 ». Dans ce mémoire, je m'intéressais aux représentations de l'homosexualité

masculine et féminine dans le cadre d'un cinéma et d'une période particulière. Je cherchais quelles étaient les grandes tendances repérables dans les représentations de personnages gays et lesbiens, et les liens que ces tendances pouvaient entretenir avec les stéréotypes d'une société donnée. Je me penchais aussi sur les espaces de liberté que s'autorisaient certains réalisateurs et certaines réalisatrices, comme Jacqueline Audry ou Henri-Georges Clouzot. Mon deuxième mémoire, en 2012, avait pour objet la presse spécialisée, dans le cadre d'un travail réalisé en école de journalisme, à l'Institut de la Communication et des Médias de Grenoble. Son titre était : « Définition du lectorat de *Têtu* au lancement du magazine ». Dans cette recherche, je voulais savoir comment se définissait une cible particulière, la communauté homosexuelle, au moment où était produit un magazine sensé lui parler. Qui étaient les « gays et lesbiennes »[1], auxquel·le·s s'adressait *Têtu*, et qu'est-ce que cela voulait dire en termes de choix éditoriaux ? Comment ses premier·ère·s collaborateur·rice·s[2] ont-iels influencé ou non ces choix ? Si mon premier mémoire s'intéressait aux liens entre représentations de minorités sexuelles et contexte historique, le second se positionnait davantage sur la manière dont des membres d'une minorité sexuelle ont voulu lancer un média qui parle aux autres membres de leur communauté, donc sur la façon dont iels ont pris la parole au sein d'une « technologie de genre » (De Lauretis, 2007).

En mai 2013, l'affirmation de Julie Maroh m'interpelle : « Il me semble clair que c'est ce qu'il manquait sur le plateau : des lesbiennes ». Faut-il vraiment des lesbiennes sur un plateau, quand on représente des scènes intimes entre deux femmes dans une fiction à destination du grand public ? Qu'auraient-elles pu dire, faire et comment ? Quelles propositions auraient-elles pu faire pour quelle incarnation de ces rôles ?

Un an plus tard, à l'été 2014, je travaille comme bénévole pour le site Internet culturel le *Daily Mars.* Je suis alors critique de série et je couvre le festival *Série Series* de Fontainebleau. Je rencontre d'autres membres de l'équipe éditoriale du *Daily Mars*, notamment Stanley Keravec, venu en tant que festivalier présenter un projet de série. Stanley Keravec partage avec moi la passion pour les séries fantastiques et pour celles dont la thématique traite de l'homosexualité. Nous échangeons numéros de téléphone et contacts Twitter. Je continue mon travail de critique, m'intéressant particulièrement à Bryan Fuller, un

[1] Le premier slogan de *Têtu* était : « Le magazine des gays et lesbiennes ».
[2] Dans le cadre de cette thèse, nous avons choisi d'utiliser l'écriture inclusive, avec usage du point médian, de l'accord de proximité ainsi que du « iels » au lieu de l'usage du « Ils et elles » ou du « Il et elle ».

showrunner[3] américain ouvertement gay, et sa série *Hannibal*. En tant que *showrunner*, son travail est aussi bien de gérer les scénarios de la série, que de superviser tout ce qui concerne l'artistique dans la série, avoir un regard autant sur les finances que sur la partie réalisation. Il parvient dans cette série à insuffler une tonalité particulière, faisant d'une série policière, avec des meurtres et des enquêtes, une histoire d'amour entre deux hommes (Gay, 2018), alors même qu'*Hannibal* est diffusée sur NBC, une chaîne américaine grand public.

Si j'écris beaucoup sur ce sujet pour le site Internet du *Daily Mars*, je souhaite alors également travailler de manière plus académique sur la question des représentations des minorités sexuelles, et donc quitter le journalisme pour engager un travail de thèse. Je me demande notamment comment des scénaristes, des réalisateur·rice·s, des comédien·ne·s parviennent à représenter des sexualités et des genres différents de la norme, et quels sont les liens qui existent entre leur vie intime, leur sexualité, et ces représentations. Je contacte alors Stanley Keravec, auteur de deux très longs articles sur ce sujet, intitulés « La représentation de l'homosexualité dans les séries ». Nous sommes alors le 15 janviers 2016. C'est lors de cet échange qu'il m'a parlé d'une websérie qu'il scénarisait et dont la production allait commencer : *Les Engagés.*

[3] J'utilise ici le terme anglais « showrunner » car il n'existe pas d'équivalent en français. L'expression qui pourrait s'en rapprocher est celle de « scénariste et directeur artistique ».

Introduction

Les Engagés est une websérie dont la saison 1 a été diffusée par France Télévisions, sur sa plateforme web, Studio 4, ainsi que sur YouTube, entre le 17 mai et le 16 juin 2017. Produite par la société de production Ishtar & Autres, cette websérie raconte l'histoire d'un jeune homme d'origine maghrébine, Hicham, qui vit avec sa famille en banlieue, et décide de tout quitter pour aller à Lyon, vivre ouvertement son homosexualité. Il y rejoint Thibaut, un homme plus âgé que lui, rencontré quelques étés plus tôt. Thibaut va alors lui faire découvrir le monde militant du Point G, le centre LGBT (Lesbien, Gay, Bisexuel, Trans) de la ville. Toute l'action de cette websérie de dix fois dix minutes s'articule autour de ces deux histoires : celle d'Hicham et de Thibaut, et celle de l'engagement politique de l'association. La série ne met en scène qu'un seul personnage hétérosexuel, la sœur d'Hicham, Nadjet. Il s'agit de la première fiction audiovisuelle sérielle française, diffusée par une chaîne de télévision, dont la majorité des personnages appartient à une minorité sexuelle.

Étudier sur le terrain une websérie était un exercice nouveau pour moi. En effet, si ma première interrogation portait sur la représentation de lesbiennes par un réalisateur et des comédiennes hétérosexuelles dans *La Vie d'Adèle*, donc sur la place et le rôle (si rôle il y a) d'une minorité au sein d'un processus de production, la réflexion sur *Les Engagés* engageait un cadre beaucoup plus large, dont celui de la place de la websérie au sein de France Télévisions. Les dimensions institutionnelle, politique et économique sur lesquelles repose et que suppose la fabrique d'une websérie constituent autant d'éléments auxquels j'allais être confrontée pour la première fois. Comme l'explique Jean Davallon (2004, p. 34) :

> « Ainsi, prendre acte de la dimension technique de l'objet, c'est, pour le chercheur en sciences de l'information et de la communication, d'abord et avant tout reconnaître qu'il a affaire à des *complexes* et non à des objets unitaires. […] Notre chercheur se trouve ainsi dans une situation pratique tout à fait originale, puisqu'il doit construire un objet scientifique (une représentation homogène, cohérente, complète et partagée) à partir d'un ensemble d'objets concrets de statut et de nature différents dont certains sont des objets techniques. »[4]

Et plus loin :

[4] Les citations longues de ce travail sont décrochées, les citations courtes, inférieures à 40 mots, restent dans le texte.

> « la communication vue par les sciences de l'information et de la communication est fondamentalement technique, au sens où elle est une mise en œuvre de savoirs, de savoir-faire techniques, de connaissances scientifiques pour produire des objets. Par " objets ", il faut entendre ici des supports, des dispositifs, des situations, des règles et des normes, des messages, des échanges – c'est-à-dire des processus communicationnels objectivés. » (Davallon, 2004, p. 36)

Pour pouvoir comprendre cet objet, il a fallu élaborer une méthodologie pour effectuer une étude de terrain. J'ai d'abord tenu un Carnet de terrain. Celui-ci se constitue d'une première partie, manuscrite, composée de notes rédigées en journée, pendant les réunions ou les tournages. Puis, chaque soir, ce carnet était retranscrit sur mon ordinateur, me permettant dans un premier temps de ne pas perdre le sens d'une rapide annotation, ensuite de prendre de la distance sur ce que j'avais pu observer jour après jour. Ce Carnet me servait aussi à faire des liens d'une réflexion à l'autre, d'un jour au suivant, de revenir parfois sur des observations effectuées quelques temps auparavant. C'est une ressource importante dans la réalisation de ce travail et j'y ferai fréquemment référence.

L'accès au terrain et la production d'un savoir situé

Accéder à ce terrain d'enquête a été facilité par deux personnes. Tout d'abord, le scénariste, Stanley Keravec, qui a agi en ma faveur, en intercédant auprès de Soline Schwebel, la responsable de la plateforme web Studio 4. Cette dernière s'est dit tout de suite très intéressée par mes recherches et mon travail. Nous sommes alors en février 2016. Lors d'un premier appel, nous échangeons sur la possibilité d'un CIFRE (Convention Industrielle de Formation par la Recherche) pour pouvoir financer ma recherche, qui aurait alors pu se prolonger par une étude de réception pour France Télévisions. Ce financement CIFRE ne pourra pas se concrétiser, mais je rencontrerai Soline Schwebel le 5 mai 2016, pour parler du travail de thèse que je souhaite accomplir et voir les possibilités offertes par l'entreprise en termes de réalisation de ce travail. Stanley Keravec et Soline Schwebel sont parmi mes « allié·e·s » les plus important·e·s pour entrer sur ce terrain, et ainsi avoir accès au plateau de tournage :

> « Ce sont eux qui lèveront les obstacles principaux, qui vous feront pénétrer dans le milieu, qui seront vos titres de recommandation auprès de ceux qui se montrent un peu plus réticents pour vous rencontrer. Ils vous permettront d'ouvrir des portes qui, sans eux, vous auraient toujours été fermées, d'entrer en contact avec des personnes que vous n'auriez pas pu voir autrement. » (Beaud et Weber, 2010, p. 106)

Stanley Keravec me met en lien avec les producteur·rice·s de la websérie, Ishtar & Autres. J'entre en contact avec Hadrien Fiori, le chargé de développement de la société de production, dès le 26 avril 2016. Nous nous téléphonons début août 2016 et, lors de cet échange, nous parlons des *Engagés*, mais aussi de la place que je pourrais avoir sur ce terrain. Le producteur se montre très coopératif, voire enthousiaste, à l'idée qu'une thèse se prépare sur ce sujet : la société de production développant habituellement des projets pour la télévision, ma venue pourrait permettre de témoigner de leur engagement sur un projet différent et moins connu. Ma thèse permettrait une certaine valorisation de leur travail. Nous nous rencontrons le jeudi 18 novembre 2016 lors d'une réunion concernant les castings des *Engagés*. J'ai alors un peu de temps pour un entretien enregistré, durant lequel il m'explique avoir déjà été sollicité pour une autre thèse, qui n'avait rien à voir avec son métier de producteur. C'est un travail qu'il connaît en partie. À la fin de l'entretien, alors que je m'apprête à partir, je croise Clarisse Dayse, productrice à la tête d'Ishtar & Autres. Je me présente et la sollicite pour un entretien futur. Elle s'enquiert de mon identité et me questionne froidement : elle souhaite savoir comment j'ai eu connaissance du projet. La responsable d'Ishtar & Autres s'inquiétait sans doute du fait que je connaissais l'existence de ce qui n'était alors qu'un projet, dans un milieu très compétitif :

> « Parvenir à trouver le " bon projet ", celui qui correspond et à ses moyens et à la demande, permet [au producteur] d'espérer distendre le lien entre le coût de production et le prix exigé dans l'échange avec le diffuseur (donc accroître ses marges) tout en lui permettant de s'imposer dans l'espace professionnel face à sa concurrence. » (Brigaud-Robert, 2014, s.p.[5])

Le projet est alors en cours de pré-production, Ishtar & Autres n'ayant pas encore obtenu l'accord définitif du diffuseur pour lancer la production de la websérie. Qu'une actrice extérieure puisse être au courant de cette négociation surprend la productrice : je suis peut-être perçue comme un danger dans cette situation de concurrence entre sociétés de production. Je lui explique être une ancienne collègue de Stanley Keravec. Son regard se transforme et elle devient soudain beaucoup plus chaleureuse. Elle me propose un rendez-vous le lendemain matin[6]. Entrer sur le terrain avec un « allié » comme le scénariste permet d'ouvrir de nombreuses portes, plusieurs interlocuteur·rice·s acceptent alors la discussion : je suis vue comme une personne de confiance. Cette confiance me permet d'avoir accès à nombre de

[5] Il s'agit d'une version électronique de l'ouvrage, d'où l'annotation « s.p. » : sans page.
[6] Carnet de terrain, entrée du 18 novembre 2016.

documents transmis par la production, comme la note d'intention des réalisateurs[7] ou le tableau de montage financier. Mais cette confiance « angle » en partie le terrain et incite à une certaine prise de distance par rapport à des personnes parfois trop aimables. Comme l'explique François Jost (2007, p. 53) : « Une chaîne, comme tout locuteur, peut dire quelque chose en vue de telle finalité et accomplir cette chose pour d'autres raisons, inavouées. » De même, les acteur·rice·s ont parfois peu de recul sur leurs pratiques, et il peut être difficile de voir ce qui est du ressort de l'habitude, de la convention, ou au contraire d'un nouveau mode de production. J'utiliserai par ailleurs dans ce travail le terme de « comédien·ne » au lieu d' « acteur·rice » pour désigner ceux et celles qui jouent un rôle devant la caméra et incarnent un personnage, et pour éviter toute confusion avec le terme d'acteur·rice en tant que personne actante, agissante dans le processus de production.

Par cet accès au terrain, je me place du côté de la production et non pas de la réception, même si, comme l'explique Dominique Pasquier, le public est déjà présent dans le processus d'élaboration d'un produit culturel :

> « Une approche par les professionnels ouvre des perspectives nouvelles sur le fonctionnement des médias et leurs relations avec la société globale. Elle permet d'envisager la production des contenus comme le fruit de négociations entre des producteurs issus de milieux sociaux et culturels différents qui sont confrontés à des consommateurs eux-mêmes diversifiés et dont les réactions sont particulièrement difficiles à anticiper. Les producteurs de programmes participent d'une culture qu'ils contribuent en même temps à façonner ; le public n'est pas un simple maillon de consommation au bout de la chaîne, il est aussi une entité présente dans l'esprit des concepteurs au moment de la réalisation d'un produit. Dans la production des œuvres interviennent des institutions, des réseaux, des systèmes de valeur. » (1996, p. 6)

Ces réseaux et systèmes de valeurs permettent également de comprendre en partie les liens entre le monde social et les stéréotypes qui y existent, et les représentations données par les fictions de ce même monde social. Comment ces négociations et cette prise en compte d'une audience permettent-elles l'émergence d'une production médiatique ?

Si l'entrée sur le terrain de recherche a été grandement facilitée par l'aide du scénariste et du diffuseur, il a fallu néanmoins être opérationnelle très rapidement. En effet, pour étudier le processus de production de la websérie, je devais pouvoir être présente à des réunions chez France Télévisions ou dans les bureaux de la société de production un mois après le début de mon inscription en tant que doctorante. Ma chance a été d'avoir une formation de journaliste

[7] Annexe 3.

et d'avoir exercé pendant quatre ans dans ce domaine avant le début de cette recherche académique. Cette expérience professionnelle m'a appris à porter une certaine attention aux mots utilisés, à conduire une interview, etc. J'ai essayé d'approcher dans un premier temps ce terrain de recherche comme un terrain d'enquête journalistique : recherche des décisionnaires important·e·s, prises de contact effectuées le plus tôt possible, recherche de données écrites sur le sujet, réception de documents de travail, envois de mails jusqu'à obtention d'une réponse…

J'ai mené principalement des entretiens compréhensifs (Kaufmann, 1996). Ces entretiens ont été réalisés pour certains avant le tournage, notamment avec le scénariste, la responsable de Studio 4, le directeur de casting et les producteur·rice·s. Sur le plateau de tournage, j'ai pu avoir accès aux deux comédiens principaux, lors de leurs journées de repos. Durant la post-production, après le tournage, les deux réalisateurs de la websérie ont accepté de m'accorder des entretiens, ainsi que Rémi Costa, le secrétaire adjoint du centre LGBTI[8] de Lyon, où a été filmée la websérie. En tout, ce sont treize personnes que j'ai pu rencontrer en face à face, seules et avec un micro, pour des durées d'entretien allant de une demi-heure à trois heures. Un tableau figure en annexe[9], explicitant la position des enquêté·e·s dans la production et les cadres des entretiens. Lorsqu'iels sont cité·e·s dans le développement de cette thèse, les citations relèvent du cadre de ces entretiens sauf mention contraire. Certaines personnes, Soline Schwebel et Stanley Keravec, ont été rencontrées deux fois, et devant chaque citation figure un (a) ou un (b) pour préciser de quel entretien il s'agit. En leur qualité « d'allié·e·s », ce sont les seules personnes que j'ai rencontrées à plusieurs reprises. Nos premières rencontres ayant eu lieu avant que le lancement de la création de la websérie ne soit effectif, il m'a fallu les revoir pour faire le point sur le processus de production, ainsi que sur leurs liens avec la société de production et les réalisateurs. Ce second entretien m'a aussi permis de poser certaines questions auxquelles je n'avais pas pensé auparavant.

S'agissant des comédien·ne·s, si les interprètes des deux rôles principaux me semblaient importants à rencontrer, notamment après avoir pu observer les discussions soulevées par le casting, l'idée de rencontrer l'interprète de Nadjet est venue plus tard, suite à de nombreuses discussions que nous avons eues ensemble sur le plateau, notamment sur la représentation des femmes voilées à l'écran. J'ai rencontré certain·e·s enquêté·e·s suite à l'observation de leurs rôles dans le processus de production, rôles qui m'interpellaient. C'est

[8] Si le centre du Point G est qualifié de LGBT dans la diégèse, l'endroit où est tournée la websérie se définit comme « le centre LGBTI de Lyon » : lesbien, gay, bi, trans, intersexe. Nous reviendrons sur le sigle LGBT dans une partie ultérieure.
[9] Annexe 2.

le cas du directeur de casting et du secrétaire adjoint du centre LGBTI de Lyon. Un autre comédien a été interrogé via la messagerie de Facebook : je n'avais qu'une question précise à lui poser, question que j'avais oubliée alors que nous étions sur le plateau. J'ai aussi souvent échangé par e-mail avec des membres de la production, qu'il s'agisse des réalisateurs, des producteur·rice·s, du scénariste ou du diffuseur, pour compléter des interrogations ou préparer le terrain.

Mes guides d'entretiens étaient organisés comme suit : actualité de la production, parcours d'arrivée à cette production, parcours professionnel et parcours personnel[10]. Cela permettait d'instaurer un climat de confiance avec les acteur·rice·s, et de m'intéresser à l'intime en fin d'entretien. Dans le cadre de ces entretiens compréhensifs, je m'efforçais d'être dans une posture empathique d'écoute, suivant en cela la méthodologie présentée par Florian Vörös (2015, p. 198) :

> « L'objectif de cette posture empathique est de créer une relation de confiance permettant de limiter l'autocensure […]. Cette présentation de soi est associée à un usage flexible du guide d'entretien qui suit une progression générale où les dimensions les plus intimes et les plus politiquement sensibles de la pratique ne sont abordées qu'en fin d'entretien, une fois qu'une relation de confiance s'est établie. »

L'enregistreur était toujours présent sur la table et j'avais un carnet de notes à la main, pour accentuer le fait que nous étions dans un cadre différent que lorsque nous discutions sur le plateau de tournage : je me présentais de manière plus formelle pendant les entretiens. Le but était d'avoir une atmosphère propice à la confidence, de faire oublier l'enregistreur sans pour autant trahir des confidences données sans volonté qu'elles apparaissent dans la thèse. Certain·e·s ont parfois demandé à échanger « en off » lors de ces entretiens, selon les questions posées, ou attendaient que le micro soit coupé pour continuer à parler d'un sujet sensible. En effet, comme l'explique Nathalie Negrel (2014, p. 44) :

> « Les discours recueillis pendant les entretiens ont un statut particulier puisqu'il ne s'agit pas de discours qui existent en soi, mais de discours provoqués par notre démarche et la situation d'entretien. Nous n'avons plus affaire à un discours médiatique ou institutionnel, mais bien à un discours réflexif d'acteurs, qui prennent de la distance par rapport à leurs quotidiens professionnels et permettent à la chercheuse d'accéder au sens qu'ils donnent à leur action, mais également aux aspérités, aux dissonances […]»

[10] Je commençais toujours mes entretiens en parlant de la production en cours : « où en est le processus ? », « comment les acteur·rice·s se sentent-iels par rapport à ce qui se passe ? ». Ensuite, je m'intéressais à la manière dont iels en étaient venu·e·s à prendre part à cette production, pourquoi iels avaient souhaité y travailler, les difficultés qu'iels ont affrontées pour effectuer ce travail, etc. Puis, nous échangions sur leur socialisation, leurs rapports aux thèmes développés sur la série, notamment sur leur sexualité et le fait de jouer des personnages LGBT pour les comédien·ne·s.

Les mots utilisés par les acteur·rice·s de la production sont à prendre au sérieux. Le respect de la parole des personnes interrogées sur leurs pratiques fait partie des lignes directrices de ce travail. C'est la raison pour laquelle je retranscris parfois de grands pans d'entretiens en de longues citations. Ces retranscriptions permettent de comprendre plus spécifiquement les raisonnements, les motivations des acteur·rice·s, et de les mettre en regard avec des analyses scientifiques. C'est aussi l'une des raisons pour laquelle j'ai choisi de mener des entretiens compréhensifs, préférant parfois relancer l'interlocuteur·rice que de l'interrompre par une question différente, tout en gardant un cadre, une direction et un questionnaire d'entretien. À la suite de Marlène Coulomb-Gully (2014, p.6-7), il s'agit d'un travail où :

> « la valeur de la parole de l'enquêté sur sa propre pratique [est] pleinement reconnue. Ou encore [que] le vécu et l'expérience quotidienne sont reconnus comme éléments de savoir et d'accès à la connaissance. La méthodologie genrée travaille contre l'épistémologie de la domination, y compris celle du chercheur, amené à descendre de son piédestal. »

Pour pouvoir étudier ces discours des acteur·rice·s sur eux·elles-mêmes et leurs pratiques, je m'appuierai sur l'analyse de discours telle que la définit Alice Krieg-Planque (2012, p. 217) :

> « Il s'agit plutôt de se rendre attentif à quelques phénomènes que la mise en œuvre de la langue dans le discours rend possible et de cerner quelques usages sociaux des textes et des discours. Il s'agit de se livrer à des pratiques de lecture, d'observation et d'écoute pour révéler quelques éléments saillants. »

Dans la recherche d'éléments de discours saillants, j'utilise mon expérience de journaliste, qui m'a permis d'acquérir les connaissances nécessaires aux répétitions de mots parfois surprenantes et toujours révélatrices, ou au sens des mots qui peuvent être mis en question par les acteur·rice·s. Ces connaissances proviennent d'une expérience professionnelle, où j'ai été confrontée à divers·es acteur·rice·s qui souhaitaient soit omettre certaines informations, soit en voir publier d'autres. J'ai dû apprendre, parfois par la remise en cause de mon travail par un·e supérieur·e, à écouter ce qui pouvait exister en creux dans les actes de paroles. Être une jeune femme journaliste, dans des territoires que l'on connaît parfois peu, nous apprend à faire face à des acteur·rice·s qui nous sous-estiment, qui cherchent à nous séduire pour obtenir la parole ou tentent d'user de leur place d'interviewé·e pour faire avancer une cause. Autant de leçons que j'ai pu appliquer en partie dans ce travail.

La principale difficulté durant ces échanges a été que, souvent, l'enquêté·e tentait de faire basculer l'entretien dans la discussion informelle. Par exemple, il arrivait que l'on me demande mon avis : « Tu en penses quoi ? ». Cet avis concernait l'écriture d'une scène, la

représentation d'un rôle joué par un·e comédien·ne, une mise en scène. J'essayais alors de retourner la question, et si la personne était trop insistante, je lui rappelais le cadre de l'entretien, remettant potentiellement à plus tard une telle discussion. Lorsque l'enquêté·e tentait de répondre à une question par une autre question, pour éviter de répondre, je lui reposais alors cette même question. Il est aussi arrivé qu'un enquêté se permette des avances en fin d'entretien, avant de désamorcer la situation sur le ton de l'humour, « je rigole ! je rigole ! », voyant que je réagissais d'un haussement de sourcil. J'étais celle qui avait requis cet entretien, j'étais donc redevable et le rapport de domination s'est construit sur cette relation asymétrique.

Créer une relation de confiance, empathique, m'a parfois conduit à parler de ma propre sexualité, comme si cet élément inférait sur ma légitimité à travailler sur de tels sujets. Ce fut notamment le cas lors de l'entretien avec le secrétaire adjoint du centre LGBTI de Lyon. De nombreux·ses comédien·ne·s m'ont posé cette même question sur le plateau, alors qu'iels s'intéressaient à mon travail. Y répondre semblait les rassurer sur les raisons de ma présence. Je suis en effet une femme cisgenre, en couple monogame avec un homme, et je me définis comme bisexuelle. Je ne pensais pas avoir à effectuer mon *coming out* de manière aussi répétée sur mon terrain de recherche ni au sein de l'univers académique. J'ai hésité à l'évoquer dans cette introduction, car si mon identité m'a permis d'accéder plus rapidement à certaines personnes, et m'a permis de poser plus facilement certaines questions, se pose en creux la question de la valeur de cette identité dans le cadre d'un travail scientifique. Aurais-je été moins légitime si j'avais été hétérosexuelle ? Les données récoltées auraient-elles été différentes ? Je n'ai pas de réponses à ces questions, et j'ai donc décidé de définir au mieux mon identité selon le rôle que cette dernière a joué dans le cadre de la production d'un « savoir situé » qui s'appuie sur : « une doctrine d'objectivité encorporée qui accueille les projets féministes paradoxaux et critiques sur la science » (Haraway, 2007, p. 115). En effet, comme l'explique Donna Haraway :

> « La morale est simple : seule la perspective partielle assure une vision objective. Il s'agit d'une vision objective qui engage, plutôt qu'elle ne renferme, le problème de la responsabilité liée à ce que créent toutes les pratiques visuelles. […] L'objectivité féministe est affaire de place circonscrite et de savoir situé, pas de transcendance et de division entre sujet et objet. » (2007, p. 117).

Il s'agit alors d'utiliser une méthologie genrée qui considère la « neutralité et [une] objectivité comme illusoires » (Coulomb-Gully, 2014, p. 6).

De plus, faire ce *coming out* me permet aussi de faire mon « autoanalyse », comme le recommandent Anne-Marie Arborio et Pierre Fournier (2014, p. 85) : « Contre le risque de mobilisation inconsciente de préjugés, l'autoanalyse consiste pour le chercheur à interroger son histoire personnelle pour mettre au jour ses propres catégories, socialement construites, de perception de la réalité. »

L'un des principaux problèmes, dans ces entretiens et sur le terrain, a notamment été ma place en tant que personne genrée. En effet, si l'annonce de ma sexualité m'a parfois permis une certaine bienveillance selon les interlocuteur·rice·s, nous pouvons supposer que mon genre, féminin, a aussi eu un effet sur mon terrain de recherche, ne serait-ce qu'au moment où mon interlocuteur, homme hétérosexuel, conclut son entretien sur une avance. Comme l'exprime Anne-Marie Devreux (2016, p. 15) :

> « L'acteur ou l'actrice qui produit du savoir est inscrit dans des rapports sociaux, y occupe une position qui influence ses choix théoriques et méthodologiques. […] Comme dominées, les femmes ont conservé les moyens de relativiser les savoirs posés comme des faits généraux et absolus, en pouvant constater qu'ils ne correspondent pas aux conditions réelles de tous et toutes. »

Sur le plateau, ma présence a été en constante négociation : ce point sera soulevé dans la première partie de ce travail. Dès le début, il a été question de m'inscrire ou non sur la « Feuille de service ». Il s'agit d'un document, distribué en fin de journée à ceux et celles qui participeront au tournage du lendemain, avec horaires et lieux de rendez-vous indiqués. Je suis finalement absente de cette feuille de service, qui m'est transmise, à ma demande, par mail. Cette absence m'a permis une plus grande latitude dans mes déplacements, mais elle a aussi fait que, chaque jour, je devais justifier de ma présence pour le lendemain. Le premier jour de ma venue, le fait que je sois avec le scénariste semble rassurer les participant·e·s au tournage. La présence sur le plateau de Stanley Keravec m'aide à m'intégrer. Les acteur·rice·s sur le plateau me regardent avec curiosité. Je me présente alors comme doctorante. Iels ont généralement l'air surpris que je connaisse la websérie, que je sois au courant de ce tournage et surtout que ce soit le sujet d'un travail de recherche universitaire : iels me demandent ainsi l'intitulé exact de ma recherche, essayent de savoir en quoi consiste une thèse[11]. Certain·e·s prennent parfois la liberté de lire par dessus mon épaule lorsque je

[11] Carnet de terrain, entrée du 21 février 2018.

rédige des notes[12], me questionnant sur mes pratiques en tant que chercheuse. Si j'avais déjà fait la connaissance de l'un des réalisateurs en amont, Marc Puget, le second, Mathieu Potier, ne m'avait encore jamais rencontrée, même s'il était au courant de ma venue. Mais en l'absence de présentation officielle, certain·e·s ne connaîtront les raisons de ma présence qu'une semaine plus tard :

> « Même si l'on a informé les proches enquêtés de l'objectif visé par la participation à leur univers, la plupart des intervenants rencontrés dans la situation ne sont pas informés systématiquement des raisons de cette présence et assimilent l'observateur à un participant indigène. […] Participer comme observateur à découvert n'exclut donc pas d'être considéré par certains interlocuteurs en situation comme participant actif, et d'observer sans être connu d'eux comme observateur. » (Arborio et Fournier, 2014, p. 53)

Ainsi, la première assistante décoration viendra me demander après plusieurs jours de tournage qui je suis et m'avouera avoir pensé que j'étais soit « l'assistante de Stanley », soit « une figurante qui s'incrustait ». Nous verrons dans une partie ultérieure que la répartition des rôles sur un plateau de tournage est très genrée. Les femmes sont souvent assistantes et rarement responsables de leur poste. La première assistante décoration, m'ayant vue échanger longuement avec Stanley Keravec, et connaissant son poste, de scénariste, a donc pensé que j'étais sa subordonnée hiérarchique. Suite à ma réponse, elle prendra ses distances avec moi, refusant parfois de répondre à mes questions ou de me parler. Peut-être se méfiait-elle d'un travail universitaire qu'elle ne connaissait pas, ou n'appréciait-elle pas être un sujet de ce travail. Je n'ai jamais pu obtenir d'explication par rapport à ce changement d'attitude.

La question de l'anonymat des participant·e·s se pose, d'autant plus que certain·e·s n'ont pas eu d'autre choix que de m'accepter sur le plateau. L'anonymisation de la websérie me semble illusoire, à cause de son positionnement en tant que première « série » LGBT, financée par France Télévisions, mais aussi parce que son nom est utilisé en entretien par les différents membres de la production comme un argument : c'est une production « engagée ». Nous développerons ce point plus loin dans la thèse. Le nom de la websérie est important pour les acteur·rice·s et j'ai donc décidé de le garder, tout en anonymisant les personnes rencontrées. Je sais qu'il sera facile de les retrouver si telle est la volonté du lecteur ou de la lectrice de ce travail, et tous ceux et celles qui ont participé à des entretiens sont au courant des difficultés d'anonymisation. Iels ont tous accepté d'y figurer, certain·e·s même affirmant

[12] Mes notes relevaient parfois plus du gribouillis, plus ou moins volontairement, et il leur était impossible de comprendre ce qui était écrit. Iels me posaient alors directement la question : « Qu'écris-tu ? Pourquoi ? ».

que l'anonymisation n'était pas nécessaire. J'ai donc décidé d'utiliser des noms et prénoms fictifs pour ceux et celles qui ont accepté la situation d'entretien.

Le ton utilisé dans ce travail peut sembler relever parfois du ressort de la narration plus que de l'analyse. Il s'agit d'un choix d'écriture, la narration me semblant plus propice à l'explicitation d'un ensemble de processus, avec de nombreux·ses acteur·rice·s impliqué·e·s, car, comme l'explique Bruno Latour (2006, p. 189) :

> « […] un bon compte-rendu, dans notre optique, est un récit, une description ou une proposition dans lesquels tous les acteurs *font quelque chose* au lieu, si j'ose dire, de rester assis à ne rien faire, de transporter des effets sans les transformer. Chaque maillon du texte peut devenir une bifurcation, un événement, ou l'origine d'une nouvelle traduction. Dès que les acteurs sont traités non plus comme des intermédiaires, mais comme les médiateurs, ils rendent le mouvement du social visible aux yeux du lecteur. »

La forme narrative me semble plus adéquate pour expliquer les façons de faire, les raisons des choix effectués par les acteur·rice·s sur le terrain. « *Faire quelque chose* » peut signifier avoir un effet sur les représentations données dans la websérie, dans le processus de production. Je ne pouvais savoir en amont quels acteurs ou quelles actrices allaient avoir un rôle à jouer dans ces représentations. Si le terrain est clos lors du tournage, avec une équipe précisément définie, il restait difficile de savoir quels choix allaient avoir une incidence sur le reste du tournage et sur ce qui était filmé. En effet :

> « Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération. L'œuvre porte toujours des traces de cette coopération. » (Becker, 1988, 2000, p. 27-28)

Mais certains choix sont à faire, rapidement, ne serait-ce que pour savoir quelle personne la chercheuse doit suivre ou écouter, où elle doit se diriger, et s'il vaut mieux rester dans les bureaux avec le directeur de production et son assistante ou au contraire derrière les réalisateurs. Or :

> « Le problème n'est pas ici d'essayer de tracer une ligne de démarcation entre un monde de l'art et le reste de la société, mais bien plutôt de repérer des groupes d'individus qui coopèrent afin de produire des choses qui ressortissent à l'art, du moins à leurs yeux. Il importe ensuite de voir si d'autres personnes sont indispensables aussi à cette production, de manière à construire peu à peu une image aussi complète que possible du réseau de coopération qui se déploie autour de l'œuvre considérée. Un monde de l'art est fait de l'activité même de toutes ces personnes qui coopèrent. » (Becker, 1988, 2000, p. 59)

Il a alors fallu faire des choix, choix qui dépendaient souvent soit de la conjoncture du tournage, s'il y avait assez de place sur un plateau, soit d'un choix personnel devant une situation donnée, comme préférer continuer une conversation plutôt qu'aller observer le tournage de la scène suivante. Si la création des *Engagés* est le résultat du travail d'un ensemble d'acteurs et d'actrices, j'ai souvent choisi de rester avec ceux ou celles qui, sur le moment, répondaient plus volontiers à mes questionnements sur le Genre, la race, les sexualités et leurs représentations. Pour expliciter mes choix, la position que je tenais à ce moment sur le terrain, ce que je pouvais y observer et ce qui me semblait être important pour ma recherche, la forme narrative me semble la plus pertinente.

Je n'avais pas accès à tous les plateaux, ne serait-ce qu'en termes de place disponible par rapport à la caméra et à l'équipe, mais certains moments ont pu être analysés a posteriori, par le biais des entretiens par exemple. Je suis alors Bruno Latour (2006, p. 50) sur le fait que :

> « En règle générale, il vaut mieux adopter la position par défaut selon laquelle l'observateur a toujours une boucle de réflexivité de *retard* sur ceux qu'il choisit d'étudier. Même si ce n'est pas toujours vrai, on risquera moins de se tromper qu'en prétendant être plus lucide que ceux qu'on étudie. »

J'ai alors choisi de me présenter relativement en retrait sur le plateau, d'autant plus que je ne savais pas comment se déroulait habituellement un tournage. En tant que chercheuse, je n'étais pas dans une position privilégiée, lors des entretiens ou sur le terrain. Je n'étais pas dans une situation surplombante : je n'étais jamais allée sur un plateau de tournage, et ne connaissais ni la terminologie, ni les manières de faire propres à cette production[13].

Enfin, il s'agit ici d'une observation participante, puisque dès mon premier jour sur le plateau, j'ai été mise à contribution. En effet, Mathieu Potier souhaitait faire un grand nombre de gros plans de visages pour les réutiliser plus tard dans la websérie. Il appréciait particulièrement ma coupe de cheveux, longue d'un côté et rasée de l'autre, et m'a demandé l'autorisation de me filmer. Il s'agissait de notre première rencontre, et lui donner accès à mon visage pourrait me permettre plus tard, du moins le supposais-je, d'avoir accès à d'autres

[13] Certain·e·s m'ont ainsi aidée à trouver mes marques et m'ont donné l'occasion de poser des questions, qui ont pu leur sembler parfois candides, ne serait-ce que sur des termes techniques tels que « qu'est-ce qu'un combo ? ». Iels m'expliquaient alors qu'un combo est cet écran déporté qui retransmet ce que la caméra est en train de filmer et sur lequel s'appuient les réalisateurs, écran que l'on peut voir dans l'annexe 6.

éléments du plateau. De plus, ayant fait douze ans de théâtre, ce type de demande ne m'indisposait pas outre mesure. Cette demande m'avait déjà été présentée en amont du tournage : lors de certaines réunions préparatoires sur le plateau, on avait vu ma présence comme un avantage car s'il était impossible d'avoir un grand nombre de figurant·e·s pour des raisons financières, je pourrais participer, gratuitement, aux scènes de groupes. Montrant que je pouvais être utile, je gardais une présence légitime sur le plateau, tout en pouvant observer ce qui se passait en face de la caméra. Cet intérêt était aussi mû par la curiosité, car, de fait, il était difficile de prendre des notes, de garder le terrain à l'esprit, tout en se concentrant pour ne pas regarder la caméra. On me demandait parfois aussi d'aider la régie en bloquant la circulation, par exemple. Ceci permettait une réciprocité d'intérêt : on me laissait aller et venir plus ou moins à ma guise sur le plateau et j'aidais quand je le pouvais.

> « Négocier son maintien dans le cas de *l'observation à découvert* réclame aussi de faire souvent plus que ce qu'on avait annoncé. Il faut faire en sorte de rendre sa présence agréable pour compenser la surcharge objective, l'embarras qu'elle constitue. Il faut être attentif à ce que la présence de l'observateur peut apporter de positif pour les acteurs sur lesquels elle pèse le plus. » (Arborio et Fournier, 2014, p. 39).

Aider en régie m'a aussi permis de comprendre les difficultés inhérentes à un tournage de cette ampleur, avec des financements qui ne permettaient pas d'avoir une grande équipe technique.

L'objet, la websérie, et le cadre dans lequel je suis allée sur le terrain, le tournage d'une websérie particulière, sont un « petit » objet de recherche. C'est une websérie, dont le financement, nous le verrons, est faible. Elle est diffusée par Studio 4, une plateforme relativement méconnue de France Télévisions. Le terrain est temporellement borné, car nous nous attacherons aux débats de productions ayant lieu de septembre 2016 jusqu'à la diffusion, le 17 mai 2017, avec une focalisation sur le tournage du 20 février au 17 mars 2017. Et c'est parce que je ne suis « que » doctorante dans le cadre de ce travail, et non pas journaliste, que ma présence est tolérée. Ainsi, en entretien (b), le scénariste, Stanley Keravec, explique : « C'est ça, c'est l'avantage des travaux universitaires. C'est que globalement, globalement, tu te heurtes à un maximum de dix lecteurs, dont les directeurs de thèse, et le jury et tout le bordel (sic). »

Si ma présence en tant qu'universitaire intrigue et me donne une certaine liberté, celle de poser des questions ou de me déplacer dans certaines réunions, ma présence en tant que journaliste n'est pas non plus anodine. En effet, j'ai connu Stanley Keravec par le biais d'un site de critique et il a été convenu que je l'interviewerais pour ce même site. Le fait que je sois

pigiste pour le *Dauphiné Libéré* a permis aussi la réalisation d'un entretien avec le Grenoblois Mathieu Potier, un des deux réalisateurs des *Engagés,* pour un supplément du journal, après le tournage. Il était clairement annoncé quand j'agissais en tant que journaliste ou non. Stanley Keravec était au courant de l'interview, publiée d'ailleurs sous cette forme, et j'étais accompagnée d'une photographe pour le supplément du *Dauphiné Libéré.* C'était alors un échange de bons procédés : mon travail journalistique me permettait de financer ce travail de thèse, avoir des piges était un avantage pour moi mais c'était un avantage partagé avec l'équipe de production des *Engagés,* en termes de communication. Néanmoins, certains des propos tenus dans ce contexte seront aussi réutilisés dans ce travail de thèse. S'il m'a été simple sur le terrain de recherche de retirer de l'équation mon travail de journaliste, l'inverse n'est pas vrai. Les propos tenus lors d'interviews étaient aussi intéressants pour le travail universitaire. De plus, ma position de journaliste, membre de l'Association des Critiques de Séries, m'a aussi permis d'être invitée à des événements tels que des discussions organisées en partenariat avec la Guilde des scénaristes, à Paris, notamment lors d'une réunion intitulée « Demain, tous producteurs ? ».

À une occasion, cette double-identité à été problématique : lorsque le rédacteur en chef de *Têtu* m'a contactée pour savoir si consacrer cinq pages aux *Engagés* « valait le coup ». J'avais alors terminé mon terrain, le tournage était fini, et j'avais proposé des piges, sur ce sujet et d'autres, à ce média. Mais un journaliste présent lors d'une journée de tournage leur avait déjà envoyé la proposition d'un dossier sur *Les Engagés*. Le rédacteur en chef de l'époque souhaitait mieux connaître la websérie et m'a donc contactée à ce sujet. J'ai préféré alors ne pas donner de réponse et rester le plus vague possible. Dire si « elle valait le coup » me semblait alors prendre une responsabilité par trop importante, notamment dans le cadre d'un travail scientifique. Je sortais alors des attributions que je m'étais fixées, comme chercheuse ou journaliste, pour une confusion des rôles qui ne me convenait pas[14].

Cette observation participante a eu lieu dans un contexte particulier, dans un cadre d'étude français : les industries étudiées, comme France Télévisions, sont françaises, et le cadre légal où se développe cette websérie, en termes de droit du travail comme concernant les financements obtenus, relève de la législation française. De même, l'histoire et les représentations données par les minorités sont aussi spécifiques à ce pays et à son histoire, dans le cadre d'un exercice de représentation par le biais d'un média. Certes, les acteur·rice·s

[14] Le dossier concernant *Les Engagés* a effectivement été publié dans le numéro suivant cet appel, le numéro 214.

de la production ont des références et des points de repère typiquement anglo-saxons, qu'il s'agisse d'influences d'autres séries ou d'autres réalisateur·rice·s, ou de certains métiers n'existant pas en France, comme celui de *showrunner*, et nous nous intéresserons à ces modèles. Mais le cadre de production en tant que tel relève d'une pratique nationale, notamment par le biais du financement par une chaîne du service public. Il s'agit alors de « Comprendre la production à un moment donné [ce qui] signifie donc explorer la chaîne qui relie les propriétaires, actionnaires, dirigeants, directeurs, chargés de marketing, créateurs, techniciens, distributeurs, etc. » (Maigret, 2015, p. 184), dans un espace géographique donné. Par ailleurs, cette enquête et ce travail ne sont pas seulement ancrés spatialement, en France, mais aussi temporellement. Il s'agit d'un tournage qui a eu lieu en 2017 et qui révèle donc les tensions qui existent à cette période : « Ce qui compte, ce ne sont pas les objets culturels intrinsèquement ou historiquement figés, mais l'état du jeu des rapports culturels – ou, pour le dire plus simplement, voire de manière simpliste, la lutte des classes dans et pour la culture. » (Hall, 2017, p. 93). Ce cadrage permet d'étudier ce qu'Éric Maigret et Éric Macé décrivent comme des médiacultures :

> « Nous évoquons au contraire des médiacultures, points d'intersection des phénomènes démocratiques contemporains de construction du sens et de la valeur, en décloisonnant l'étude sur les médias (traditionnellement réservée aux spécialistes de la communication) et de celle sur les cultures (apanage des spécialistes de l'art, du cinéma, de la culture) et de celle sur les politiques de représentations (réservée aux penseurs du politique). […] Il s'agit ici de revenir sur la boîte à outils théoriques qui permet de redonner de la visibilité aux mondes occultés, qui les fait exister comme cultures. […]
> Il n'y a par ailleurs aucune raison d'affranchir les objets culturels de ce qui fait la matière du social, c'est-à-dire les rapports sociaux, eux-mêmes propres aux contextes socio-historiques qui sont tout à la fois les contextes de production et d'usage de ces objets culturels. » (2005, p. 10)

Nous avons choisi de travailler cette « matière du social » autour de trois axes : le Genre[15], la théorie Queer et l'intersectionnalité ; la websérie, une forme culturelle en cours de définition ; la question de l'innovation.

Genre, théorie Queer et intersectionnalité

Ce qu'on appelle Genre est, comme l'explique Judith Buter (2009, p. 19) « constitué des significations sociales assumées par le sexe » et donc « ces significations sociales ne

[15] La majuscule est utilisée pour le terme Genre dans ce travail lorsque ce terme relève de l'étude des rapports sociaux de sexe, contrairement à « genre » au sens de classification typologique, comme dans le cas des genres télévisuels.

viennent pas *s'ajouter* au sexe comme des propriétés supplémentaires, mais celui-ci est au contraire *remplacé* par les significations sociales qu'il prend. » Les études de Genre permettent de travailler sur la façon dont sont « décrits les attributs sociaux masculins et féminins comme calqués sur l'idée communément admise de sexe biologique » (Perreau, 2003). Ce travail permet ainsi de décoder quels sont ces attributs sociaux, leur histoire, les subversions possibles dans le cadre d'une production sérielle et donc de voir comment le Genre est constitué comme une norme sociale :

> « Une norme opère au sein des pratiques sociales en tant que standard implicite de la *normalisation.* Bien qu'une norme puisse être séparée analytiquement des pratiques dans lesquelles elle est intriquée, elle peut aussi se révéler récalcitrante à toute tentative de décontextualisation de son opération. Les normes peuvent être explicites ou non et, lorsqu'elles opèrent en tant que principe normalisateur dans les pratiques sociales, elles restent habituellement implicites, difficiles à décrypter, et il n'est pas simple de discerner clairement les effets qu'elles produisent. » (Butler, 2016, p. 67)

Le Genre est une norme qui se réalise et se produit dans un contexte social précis, il est parfois réfractaire à l'analyse, ne serait-ce que quand le chercheur ou la chercheuse prend part au jeu du Genre, parfois malgré lui ou malgré elle, devant faire face à des rapports de séduction sur le terrain. Poser la question du Genre dans le cadre d'une websérie permet dans notre cas de se demander quels sont les effets de cette normalisation sur la création, et donc sur le produit final du processus de production, qui sont les représentations sur l'écran.

De plus, utiliser les études sur le Genre est tout indiqué comme cadre de recherche pour *Les Engagés*, une websérie qui parle de personnages lesbiens et gays car :

> « […] à bien des égards, la sexualité gaie et lesbienne reste traversée par le genre. D'abord parce qu'elle se développe dans un contexte homophobe qui découle en partie du sexisme. Ensuite parce qu'elle prend des formes significativement différentes pour les hommes gais et les femmes lesbiennes. Ensuite, parce que le " script " du genre nourrit encore pour une part la dynamique conjugale gaie et lesbienne, même si c'est une manière renouvelée qui ne se laisse pas saisir comme simple " copie " du modèle hétérosexuel. » (Bereni, Chauvin, Jaunait, Revillard, 2012, p. 90)

Travailler sur ce terrain de recherche, qui traite notamment des questions de sexualités, leur représentation et du contexte de la production médiatique, c'est aller aussi sur le terrain de la théorie Queer. Comme l'explique Eric Maigret : « les *Queers* [studies] se concentrent sur le niveau des micropolitiques, faisant le lien entre les représentations dans et hors médias. » C'est au niveau de l'individu et des relations entre différentes personnes dans un processus de production, que commence notre réflexion, d'où notre volonté d'effectuer des entretiens et une observation participante, pour étudier ces liens entre micropolitique et

représentations. À la suite de Maxime Cervulle et Nick Rees-Robert (2010, p. 19), notre usage de ce terme, *Queer* :

> « sert non seulement à dénoter les sexualités et identités de genre dissidentes – gays, lesbiennes, bisexuelles et transgenres – mais également à traduire un mode critique, théorique et politique anglo-saxon au contexte culturel français. Apparu dans le monde anglophone à partir du début des années 1990, la théorie *queer* vise à contester toute forme de normativité sexuelle, ainsi qu'à sortir d'un cadre théorique gay strictement identitaire faisant passer par pertes et profits la question des inégalités relatives au genre, à la race ou à la classe. »

S'il s'agit d'un cadre de pensée anglo-saxon, il est applicable également au contexte français car si la catégorisation du Genre peut être questionnée par les sciences sociales, c'est aussi le cas de la catégorisation de la sexualité. Dans les définitions proposées ci-dessus, la théorie Queer se présente comme un moyen de réflexion sur les différents contextes culturels, français ou américain, par exemple, mais aussi de réflexions vis-à-vis des questions de Genre, de race et de classe. Meg John Barker (2016, p. 31) explique que certains traits communs à la majorité des études sur le Queer sont :

> «- Resisting the categorization of people
> - Challenging the idea of essential identities
> - Questioning binaries like gay/straight, male/female
> - Demonstrating how things are contextual, based on geography, history, culture, etc.
> - Examining the power relations underlying certain understandings, categories, identities, etc. [16]»

Nous retrouvons ici les notions sur lesquelles nous souhaitons travailler : les rapports de pouvoir, l'identité, l'importance du cadre et du contexte, la catégorisation. La théorie Queer nous permet d'aller au-delà de la binarité, non seulement la binarité homme-femme, mais de voir aussi comment se construit la binarité hétérosexualité-homosexualité et comment cette dernière reste traversée par une norme, définissant en creux des comportements et des identités déviantes.

Or, travailler sur le Genre et la théorie Queer induit de travailler sur la question de la race. En effet, comme l'explique Teresa de Lauretis (2007, p. 113) :

[16] « -Lutter contre la catégorisation des individus
- Défier l'idée d'une essentialisation des identités
-Questionner les binaires tels que gay/hétérosexuel, male/femelle
- Expliquer comment les choses sont contextuelles, en fonction de la géographie, de l'histoire, des cultures, etc.
-Examiner les relations de pouvoirs sous-jacentes à certaines perspectives, catégories, identités, etc. »
Traduction par Déborah Gay.

> « Finalement, c'est parce que la sexualité est si inévitablement personnelle, parce qu'elle enchevêtre de manière si inextricable le soi avec les autres, le fantasme et la représentation, le subjectif et le social, que les différences de race et de genre sont un sujet crucial de préoccupation pour la théorie queer et que seul le dialogue critique peut procurer une meilleure compréhension de la spécificité et de la partialité de nos histoires respectives ainsi que des enjeux de quelques unes de nos luttes communes. »

Nous utilisons ici le terme de « race » au sens anglo-saxon qui « rend compte non pas, comme en français de l'existence de " races " humaines différentes, mais des cadres d'interaction où les ethnicités et les corps sont lus à travers des catégories différentialistes et hiérarchisés. » (Macé, 2006a, p. 13). Ce concept rend compte de « l'existence de catégories raciales socialement construites (et donc réelles) définies par un rapport social de subordination par lequel des groupes sociaux sont racisés. » (Macé, 2006b, p. 179) J'utiliserai le terme « racisé·e·s » pour parler des personnes dominées, considérées comme relevant de ce rapport social.

Sexualité et race permettent de penser comment les différents « scripts » du Genre (Bereni, Chauvin, Jaunait, Revillard, 2012) se lisent et sont lus par les producteur·rice·s de la websérie, parfois de façon complémentaire, parfois en renforçant certains rapports de force ou en en créant de nouveaux, parfois en étant totalement absents des réflexions. Le concept d'intersectionnalité est de ce fait central dans notre réflexion. Pour Kimberlé Crenshaw le concept d'intersectionnalité permet ainsi d'exposer « sur un plan général, comment le racisme et le patriarcat s'influencent réciproquement » (2005, p. 74). Nous ne pouvons donc étudier l'un sans l'autre, d'autant que des personnages et des comédien·ne·s de premiers plans sont « racisé·e·s », avec par exemple le personnage d'Hicham, incarné par un comédien né de deux parents originaires du Maroc.

Comme l'explique Stuart Hall (2017, p. 367-368) :

> « les institutions comme les médias jouent eux aussi un rôle central, car ils font partie, par définition, des modes de production *idéologiques* dominants. Ce qu'ils " produisent ", ce sont, précisément, des représentations du monde social, des images, des descriptions, des explications et des cadres pour comprendre que le monde est ce qu'il est, et pourquoi il fonctionne comme on nous dit qu'il le fait. Et parmi d'autres types de travail idéologique, les médias construisent pour nous une définition de ce qu'est la race, des significations que charrie l'imagerie de la race, et de la façon dont le " problème de la race " doit être compris. Ils aident à classer le monde en termes de catégories de race. »

Penser les différentes dominations que sont la race, le Genre mais aussi les sexualités ne signifie pas les mettre toutes sur un même plan : il nous faut nous demander comment fonctionne chaque rapport de domination et observer comment ils s'articulent. Il ne s'agit pas

uniquement de savoir comment une minorité sexuelle est représentée à l'écran, mais aussi une minorité raciale. Étudier l'une de ces minorités va de paire avec le fait d'étudier l'autre, et permet de comprendre quelle « représentation du monde social » est proposée par ces créateur·rice·s de contenu.

La websérie, une forme culturelle en cours de définition

La première théoricienne à avoir parlé de « théorie Queer » est Teresa de Lauretis, alors qu'elle donnait une conférence en 1990. Dans un ouvrage, intitulé en français (2007) *Théorie queer et culture populaire : de Foucault à Cronenberg*, Teresa de Lauretis explique que la théorie Queer signifie la prise en compte de la multiplicité des identités de l'individu, et elle travaille sur les représentations données par différentes industries culturelles :

> « Par potentiel epistémologique radical, j'entends la possibilité, déjà présente dans les écrits féministes des années quatre-vingts, de concevoir le sujet social et les relations entre subjectivité et social d'une manière différente : un sujet construit dans le genre, bien sûr, pas seulement par la différence sexuelle, mais plutôt à travers les langages et les représentations culturelles ; un sujet en-genrés dans l'expérience de la race, de la classe et des relations sexuelles ; un sujet, par conséquent, qui n'est pas unifié mais plutôt multiple, et non tant divisé que contradictoire. » (De Lauretis, 2007, p. 40)

Pour la théoricienne, dès le départ, les études Queer et la culture, les « représentations culturelles », sont intimement liées. Nous pouvons supposer que la websérie fait partie de ces dispositifs permettant des représentations culturelles, et c'est ce que nous verrons au cours de ce travail.

Or la websérie est un objet d'invention relativement récent. Elle est née entre 2005 et 2006, avec l'apparition de YouTube et Dailymotion. Il s'agit de chaînes de diffusion gratuites sur Internet. La question de la websérie est pleinement actuelle, car comme l'explique le journaliste Joël Bassaget (2016, p. 13) :

> « Entre 2012 et 2015, plus de 4000 webséries ont été produites et mise en ligne dans le monde. En France, ce sont plus de 300 titres qui ont vu le jour durant cette même période. Presque inconnu il y a encore 10 ans, le " phénomène " des webséries a littéralement explosé en quelques années et ces productions indépendantes sont aujourd'hui considérées par les diffuseurs comme des formats d'avenir. »

Il y a pour le moment peu de travaux universitaires publiés s'intéressant à la websérie, et notamment à la websérie en France. Emilie Marolleau l'aborde, dans un cadre anglo-saxon, dans sa thèse sur « L'homosexualité féminine à l'écran : quelle visibilité pour les lesbiennes au cinéma américain et dans les séries télévisées américaines ? », soutenue le 28 novembre

2015, sous la direction de Georges-Claude Guilbert. Jean Châteauvert et Gilles Delavaux traitent aussi du sujet dans leur ouvrage collectif *D'un écran à l'autre, les mutations du spectateur* (2016), alors qu'en 2014, François Jost consacre un numéro de la revue Télévisions à : « La télévision et après : vers le transmédia », où sont proposés quelques articles sur les webséries.

Pour pouvoir étudier ce terrain récent, il nous faut nous appuyer sur des théories et des outils déjà existants, relevant de travaux sur l'analyse de fictions audiovisuelles, tels le cinéma et la série télévisée. Il s'agira d'observer non seulement les points communs d'un média à l'autre, mais aussi les différences : ces outils ne sont pas forcément transférables à l'identique du cinéma ou de la télévision au web. Mais, par exemple, l'un des liens de parenté fort entre télévision et web, entre séries et webséries, est la forme narrative et la terminologie, conservées dans les deux cas. Pour Jean-Pierre Esquenazi (2017, p. 19) :

> « Ce qui fait une série, c'est la constance d'un univers fictionnel et d'une structure narrative dont chaque épisode constitue la manifestation. Univers fictionnel et structure narrative sont organisés autour d'un même ensemble de personnages. Ceux-ci sont les héros récurrents, présents dans chaque épisode. Ceux-ci ne sont pas seulement les actants principaux du ou des récits mais sont aussi les porteurs du point de vue qui donne son sens à l'univers fictionnel. »

Cette définition de la série peut ainsi être transposée, en partie au moins, à la définition de la websérie. Il y existe des « saisons » et des « épisodes » ainsi qu'une diégèse, qui sont autant de points communs entre séries et webséries. Les études sur la télévision sont d'autant plus intéressantes dans notre cas d'étude que *Les Engagés* est une websérie diffusée et commandée par France Télévisions. La websérie est une forme culturelle récente qui s'impose non seulement dans la création amateure, mais aussi dans des industries culturelles, par des diffuseurs classiques, comme France Télévisions. En cela :

> « L'ancienne distinction entre haute et basse culture, entre la culture d'élite des classes éduquées et la culture populaire des gens du peuple n'est plus tenable, et ce, en partie grâce à ces technologies sociales que sont le cinéma, la télévision et l'industrie du livre de poche. Et pourtant, précisément à travers ces technologies, les passions et les drames de la mythologie populaire (la jalousie, la revanche, la violence et, de fait, l'amour paternel- qui cherche aujourd'hui à supplanter l'amour maternel) se rejouent toujours dans l'imagination contemporaine, dans ces réemballages des formes épiques de notre temps que sont les films commerciaux à succès, les feuilletons télévisés et la fiction de supermarché… » (De Lauretis, 2007, p. 127-128)

Ce texte ayant été écrit avant l'invention et le développement d'Internet, il n'y est pas fait mention de la websérie. Mais une parenté importante, que nous allons étudier, existe entre

série et websérie, cette dernière relevant pleinement des « technologies de genre » (De Lauretis, 2007, p. 37). La websérie est, elle aussi, une « forme culturelle populaire » :

> « Les formes culturelles populaires font l'effet de quelque chose de *profondément senti et vécu*, et pourtant il s'agit de représentations *fictionnelles*. Je voudrais suggérer q'elles exercent dans l'espace public et au niveau sociétal une fonction similaire à celle des fantasmes privés, des rêves tout éveillés et des rêveries grâce auxquels les sujets individuels imaginent ou mettent en image leurs aspirations érotiques ou destructrices et leurs ambitions.
> […] En ce sens, les récits inscrits dans les formes culturelles populaires, leurs scénarios ou leurs mises en scène, avec leurs personnages, leurs passions, leurs conflits et leur résolution, peuvent être considérés comme des fantasmes publics. » (De Lauretis, p. 125-p.126)

Cette forme culturelle qu'est la websérie permettrait ainsi la réalisation d'un fantasme public, la représentation d'une diversité et de minorités.

L'apport des études relevant de la théorie du cinéma est aussi considérable pour ce travail. Laura Mulvey explicite que (2017, p.50) :

> « Jouant de la tension entre le cinéma comme maîtrise de la dimension temporelle (montage, narration) et le cinéma comme maîtrise de la dimensions spatiale (échelle des plans, montage), les codes cinématographiques créent un regard, un monde, un objet et produisent dès lors une illusion taillée sur mesure pour le désir. »

Ces codes cinématographiques sont respectés dans la websérie : la division du travail est la même, depuis les réalisateur·rice·s aux responsables du montage, directeur·rice·s de la photographie et assistant·e·s réalisateur·rice·s. De plus, les réalisateur·rice·s utilisent le langage cinématographique dans leur manière de filmer la websérie, à travers le choix d'angles, de plans, de prises de vues… Dans le cadre des *Engagés*, je serais présente lors de certaines discussions et phases de casting, ainsi que la moitié du temps de tournage. Cette enquête de terrain me permet alors d'observer et de décrypter comment ce « regard », cette « illusion », sont créés et rendus accessibles aux spectateur·rice·s, mais aussi quel désir est représenté, comment et pourquoi. Pour Teresa de Lauretis : « Grâce aux contributions individuelles et significatives des acteurs, leurs performances et/ou leurs personnages de stars, les cadreurs, le montage du son et de l'image, le cinéma construit son propre scénario du désir dans le film. » (2007, p. 148). Cette création d'un récit désirable pose la question de ce qui est vu et peut être entendu comme désirable dans une société donnée, et comment différent·e·s acteur·rice·s de la production vont agir pour rendre compte de cette désirabilité en lien avec leurs propres valeurs et volontés, de manière réfléchie ou non. Cette représentation du désir se déploie dans un cadre spécifique, la websérie. Or :

> « Les représentations des membres du groupe dominé (femmes, gays et lesbiennes, afro-américain-e-s, etc.) par le groupe dominant ainsi que les processus à l'œuvre dans la réception des productions culturelles, ne sont pas les seules envisagées. L'accès progressif à la création par les membres des groupes dominés va amener à poser l'hypothèse d'un possible contre-discours. » (Rollet, 2012, p. 67-68)

Le scénariste est ouvertement gay et accède à la création grâce à la websérie : le désir représenté par son scénario peut-il pour autant permettre un réel « contre-discours » ? C'est ce que nous essayerons aussi de voir dans ce travail. Nous étudierons la websérie en tant que forme culturelle en cours de définition et en tant que dispositif usant de codes cinématographiques pour représenter un certain désir, en utilisant les théories liées aux séries télévisées et au cinéma.

Le fait que la série soit distribuée sur Internet a son importance : nous sommes dans un circuit de diffusion différent des séries télévisées et nous empruntons une technologie distincte. Comme l'exprime Howard Becker (1988, 2000, p. 95) :

> « Ceux qui fournissent le matériel ne font pas qu'imposer des limitations au travail des artistes. De temps à autre, des inventeurs créent un matériel qui ouvre des perspectives nouvelles aux artistes, dès qu'il leur est accessible. La photocopie en couleurs, la télécopie et la vidéographie ont donné le jour à une espèce d'image inconnue jusque-là. »

Un nouveau matériel, tel l'ordinateur et Internet, a des effets sur des représentations, peut ouvrir un potentiel travail artistique nouveau, donner un accès à la création à des personnes, des individus jusqu'ici non-représentés dans les industries culturelles. YouTube et Dailymotion ont ainsi permis l'accès à la diffusion et à un public à tous ceux et à toutes celles qui souhaitaient réaliser des vidéos, et c'est ce que nous étudierons en partie dans un premier temps. De même, le fait que Studio 4, une unité de programme de France Télévisions, est en charge des webséries n'est pas anodin. En effet, Studio 4 dépend du service des Nouvelles Écritures et de la direction des nouveaux contenus et de l'innovation. C'est donc ce dernier domaine de recherche qui nous intéresse, cette question de l'innovation, et de sa manière de se réaliser par la websérie.

L'innovation au cœur du sujet

À France Télévisions, les webséries sont réalisées dans un cadre particulier. Il s'agit de productions censées être innovantes, qui mobilisent les outils d'Internet et dont l'un des buts est que cette innovation soit réintégrée à terme au sein de France Télévisions. Cela pose

de fait la question du potentiel disruptif de la websérie, et de ce possible « contre-discours » dont elle serait porteuse. Il s'agit d'une innovation se développant dans un certain cadre.

Pour étudier cette question, nous nous appuierons sur les travaux issus de la sociologie de l'innovation, notamment ceux de Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour, concernant la sociologie de la traduction. Dans un ouvrage éponyme, Madeleine Akrich présente ce qu'elle appelle une « anthropologie des techniques » (2006, p. 110) :

> « À l'opposé de cette approche qui installe deux ordres de réalité autonome, la technique et le social, obéissant à des logiques distinctes, on trouve un modèle, plus savant, qui fait de la technologie une construction éminemment sociale : dans cette perspective, l'explication consistera à ramener l'ensemble des choix techniques, opérés lors de la conception du dispositif, à des déterminations sociales, comme le milieu d'origine des innovateurs, leur formation, leurs relations sociales, leurs convictions religieuses, philosophiques ou politiques, le contexte dans lequel l'idée a pris corps etc. Ce type d'analyse permet de caractériser des styles techniques, et de retracer la genèse des formes prises par tel ou tel dispositif […]. Mais à trop s'installer dans une position relativiste, elle perd la faculté de rendre compte des destins différenciés que subissent les objets techniques : comment en effet, penser l'efficacité technique et sociale d'un dispositif, ou plus généralement les relations que celui-ci entretient avec son environnement, physique ou humain, si on le ramène au rang d'une production, presque organique, émanant d'un individu ou d'un groupe socialement marqué ? »

Les entretiens compréhensifs menés nous permettent d'étudier l'innovation par le biais des discours, des convictions ou des réseaux sur lesquels s'appuyent les différent·e·s acteur·rice·s du dispositif. Nous nous intéresserons ici à la forme que prends l'innovation, pourquoi elle se développe ainsi, par le biais des actions, des convictions et des discours de ces dernier·ère·s. De plus, le dispositif d'observation participante auquel j'ai participé semble répondre en partie aux réserves émises par Madeleine Akrich sur l'anthropologie des techniques, ces productions « presque organiques », et donc de réaliser un modèle « plus pertinent » de la sociologie de l'innovation. Je m'intéresse aux motivations des acteur·rice·s, tout en étant ancrée dans un dispositif pré-existant, qui est celui des séries télévisées et d'Internet. Le dispositif qu'est la websérie s'appuie sur Internet ou les plateformes comme YouTube, qui existent en amont de notre étude. L'innovation en tant que telle concerne l'usage qui en est fait par Studio 4 et par la production des *Engagés*. Il s'agit d'une websérie diffusée sur une plateforme existant en dehors de France Télévisions, websérie qui se démarque par un thème vu comme innovant, celui d'une fiction sérielle audiovisuelle LGBT.

Dans le même ouvrage, Michel Callon et Bruno Latour (2006, p. 12) considèrent que :

> « Par traduction on entend l'ensemble des négociations, des intrigues, des actes de persuasion, des calculs, des violences grâce à quoi un acteur ou une force se permet ou se

> fait attribuer l'autorité de parler ou d'agir au nom d'un autre acteur ou d'une autre force : " vos intérêts sont les nôtres ", " fais ce que je veux ", " vous ne pouvez pas réussir sans passer sans moi ". Dès qu'un acteur dit " nous ", voici qu'il traduit d'autres acteurs en une seule volonté dont il devient l'âme ou le porte-parole. Il se met à agir pour plusieurs et non pour un seul. Il gagne de la force. »

Ces travaux de la sociologie de la traduction permettent de s'intéresser notamment à la websérie, sous sa forme institutionnalisée. En effet, nous verrons que s'il s'agit au début d'une pratique amateure, elle est récupérée par des diffuseurs, qu'il s'agisse de France Télévisions, Arte ou Canal+. Cette récupération ne se fait pas de manière pacifiée, il existe des controverses au sein des instances de production que j'étudie, ce qui permet de se demander s'il existe l'apparition d'un·e porte-parole au cours du processus de production. En effet, si de nombreux·ses acteur·rice·s participent à cette innovation, seul·e·s certain·e·s semblent être légitimes pour en parler publiquement : comment cette légitimité se produit-elle ? Comment et quelles voix émergent pour parler au nom de l'ensemble des acteur·rice·s du dispositif ? En parallèle, il faut donc s'intéresser à ceux et celles qui n'ont pu avoir accès à cette position de porte-parole et donc : « quels sont les arguments illégitimes ? qui est exclu ? qui est empêché de s'exprimer ? qui prétend être un porte-parole et au nom de qui ? » (Callon, 2006, p. 153)

Les différentes analyses de Madeleine Akrich, Michel Callon ou Bruno Latour éclairent le processus de production des websséries, et nous verrons quels sont les arguments déployés par les acteur·rice·s de la production pour défendre leur travail, dans un contexte social et technique précis. Nous étudierons :

> « des innovateurs naviguant sans arrêt en eaux troubles entre le social, le technique, l'économique etc, négociant les contenus mêmes de leurs innovations avec les acteurs qu'ils souhaitent enrôler, y incorporant les résultats des différentes épreuves qu'ils s'imposent, sachant changer de registre argumentaire en fonction des circonstances […]. » (Akrich, 2006, p. 111)

Les travaux de Bruno Latour et Michel Callon ont été particulièrement critiqués par Patrice Flichy (1995, p. 105-106), qui leur reproche notamment :

> « … [d'] éliminer la question de l'intentionnalité des acteurs au profit d'une simple capacité tactique à saisir les opportunités, à faire des coups, à " resserrer les boulons " du réseau. Le choix fait par ces deux acteurs de s'axer sur l'étude des controverses a en quelque sorte transformé leur vision du travail scientifique et technique, en le réduisant à une activité de confrontation et de conviction. […]
> J'estime, au contraire, qu'il y a toujours une tension entre projet et opportunité qu'il faut se donner les moyens d'intégrer dans l'analyse. »

Nous prendrons en compte cette critique et nous nous intéresserons également aux intentions des différent·e·s acteur·rice·s de la production, telles qu'elles s'expriment dans les entretiens menés avec elles et eux. Dans le cadre d'une production sérielle, nous verrons comment les choix personnels de chacun·e peuvent travailler la production et entrent en résonnance, ou non, avec d'autres acteur·rice·s de la production.

Il s'agit donc d'une thèse basée sur l'étude d'un terrain, que j'espère le plus complet possible, bien que l'angle au prisme duquel ce terrain est étudié, le Genre, induise le choix d'une méthodologie particulière. D'autres angles, économiques, esthétiques, auraient pu être envisagés et ne seront qu'effleurés ici. Mon analyse ne pourra pas être exhaustive sur ce sujet, mais cet objet, aussi minuscule soit-il, est une étude de cas pouvant servir de levier pour mettre au jour des pratiques de production dans la représentation de minorités. Il s'agit de révéler des pratiques de pouvoir ayant cours dans une industrie culturelle en constante mutation. La question au cœur de ce travail est donc celle du lien entre innovation, minorités et industrie culturelle. Nous verrons comment, dans ce cadre de la websérie, se pensent et se travaillent ces notions et ce qui se joue de manière plus générale dans la mise en relation de ces trois éléments de réflexion.

Pour cela, nous nous intéresserons dans une première partie à ce que le web fait à la série. Nous nous pencherons sur les liens et les différences entre industrie websérielle et industrie sérielle, et leurs effets réciproques. La deuxième partie sera consacrée à ce que le Genre fait à la fiction. Cette partie nous permettra d'analyser les rapports entre Genre, sexualité et race dans le scénario mais aussi à travers les rapports de force sur le plateau de tournage des *Engagés*, et ce que cela signifie concernant la définition de la « diversité ». Enfin, dans une troisième partie, intitulée « Ce que la websérie fait à la politique », nous étudierons les liens entre la société et la production de fiction, en réfléchissant aussi au langage employé par les acteur·rice·s de la production. Pour cette dernière partie, nous verrons que la websérie est un objet en cours de professionnalisation et les conséquences de cette professionnalisation.

I. Ce que le web fait à la série

Le monde de la production des séries en France est en constante évolution. Cette évolution est liée à un ensemble complexe, dans lequel la loi tout comme les évolutions technologiques jouent en partie un rôle. Dans le premier cas, nous pouvons particulièrement citer en France les décrets Tasca du 17 janvier 1990, mis en œuvre notamment pour protéger la création française contre la production américaine :

> « Pensés comme une défense de l' “ exception culturelle ” française et européenne face aux productions américaines, [les decrets Tasca] imposent des quotas de diffusion aux chaînes. 60% d'œuvres européennes par an aux heures de grande écoute, dont 50% d'œuvres d'“ expression originale française ” dites “ patrimoniales ”. Ce dernier quota sera ramené à 40% en 1992. » (Ziemniak, 2017, p.39)

Ces décrets, encore en application aujourd'hui, ont eu un impact fort sur la restructuration du métier de scénariste, comme le démontre Dominique Pasquier (1995) lorsqu'elle s'intéresse aux rapports entre scénaristes et télévision au début des années 90. Certes, elle s'attache notamment à l'impact de l'éclatement du monopole public de l'ORTF en 1974, mais aussi à ces différents décrets qui, entre 1989 et 1990, instaurent ces quotas. Devant un besoin important de plus de créations sérielles françaises, de nouveaux scénaristes entrent sur le marché de l'emploi : « On a assisté à un véritable raz-de-marée. » (1995, p. 40). Ce « raz-de-marée » a entraîné un recrutement important, avec l'embauche d'« auteurs de pièces radiophoniques, mais aussi techniciens de l'audiovisuel, comédiens, réalisateurs, voire toute bonnement de parfaits amateurs en matière d'écriture » (1995, p. 40), modifiant les modes de production des séries télévisées à l'époque.

La loi n'est pas la seule à transformer le champ de la production à la télévision. Nicolas Brigaud-Robert (2014, s.p.) explique ainsi que l'évolution du matériel permet le passage de la dramatique aux séries :

> « La dramatique, programme phare de la télévision jusqu'au milieu des années 1960, est un genre dont la présence sur les antennes sera remis en cause par la production de séries et de feuilletons, forme de télévision moderne promue par des producteurs extérieurs à la télévision et tirant avantage des nouvelles possibilités techniques qu'offre le matériel de tournage. »

La possibilité de ne plus faire de fiction en direct, mais d'effectuer des montages et des diffusions en différé, grâce aux enregistrements, a permis ainsi le développement des fictions sérielles.

Ces séries, Dominique Pasquier (1995, p. 126) les défend comme « l'une des seules formes esthétiques spécifiques au petit écran. […] Il n'y a qu'à la télévision qu'on puisse suivre une série. Et les principes de narrativité de la fiction sérialisée sont parfaitement en phase avec le type de consommation familial et familier que propose le petit écran. » Les lois comme les progrès techniques ont produit des effets structurants dans la production de programmes pour la télévision.

Depuis quelques années, la télévision produit aussi des séries diffusées sur Internet, des webséries. Ces webséries ont vu le jour grâce à l'introduction des nouvelles technologies liées à Internet, et d'un cadre légal spécifique.

Gérôme Guibert, Franck Rebillard et Fabrice Rochelandet (2016) expliquent qu'en 2005, plus de la moitié de la population française a accès à Internet. En parallèle, le prix du forfait illimité diminue fortement, et le passage au haut-débit permet un transfert de données numériques rapide. La même année sont créés le français DailyMotion et l'américain YouTube, des plateformes de diffusion gratuite. Le succès de ces plateformes est exponentiel et en 2007, deux ans plus tard : « YouTube, premier site mondial, proposait cent millions de vidéos de moins de dix minutes. Chaque jour, 65 000 nouvelles vidéos sont déposées sur le site. » (Flichy, 2010, p. 39) En 2016, selon Google France, 74% des 16-24 ans regardent tous les jours au moins une vidéo sur YouTube. Parmi ces vidéos, il y a de nombreuses webséries, des : « fictions format court en plusieurs épisodes, se déclinant le plus souvent en saisons et ayant pour support de diffusion principal l'Internet » (El Shoura, 2015, p. 22). Le journaliste Joël Bassaget (2016) a dénombré qu'entre 2012 et 2015, ce sont plus de 4 000 webséries qui ont été réalisées et mises sur Internet, dont environ 300 en France. Ces productions sont aussi bien indépendantes, amateures, ou diffusées par des professionnels comme Studio 4, rattaché à France Télévisions, Arte Creative (Arte), Golden Moustache (M6) ou Studio Bagel (Canal+). Nous pouvons alors nous demander quels liens entretiennent séries et webséries chez France Télévisions, Arte ou Canal+ et quel est l'intérêt des industries culturelles pour le développement de ce dispositif ?

Pour répondre à ces questions, nous nous intéresserons plus particulièrement dans une première partie aux liens entre websérie et innovation à travers l'exemple de Studio 4 et de

France Télévisions, puis nous nous intéresserons aux effets que produisent les webséries au sein des processus de production et des industries culturelles.

1. Websérie et innovation : une avancée pour les diffuseurs ?

L'innovation est pour Marie-Hélène Therre (2016, p. 221) :

> « un enjeu de compétitivité pour les entreprises, en France et en Europe. Dans un marché mondialisé et saturé, toute entreprise est condamnée à innover pour croître et développer. Or innover n'est pas qu'une question d'acteurs, de structures, de budget et de système. […] Ce ne sont pas seulement les différences homme-femme, la diversité des points de vue, des expériences qui génèrent de l'innovation ou qui rendent les groupes plus productifs, mais la manière dont les individus interagissent et partagent leurs connaissances, leurs savoirs. »

Étudier l'innovation par la création web au sein de France Télévisions, Arte ou Canal +, c'est donc étudier les interactions qui existent au sein des départements chargés de l'innovation, et comment, si innovation il y a, cette dernière répond à la définition de Marie-Hélène Therre.

1.1. La création web à France Télévisions : le cas de Studio 4

Pour comprendre ce cadre d'interaction, nous nous intéressons plus particulièrement dans cette partie à la naissance et au développement de Studio 4 au sein de France Télévisions.

1.1.1. Naissance et missions de Studio 4

Studio 4 est une structure qui existe depuis octobre 2012. Elle est une composante de la direction des Nouvelles Écritures de France Télévisions. Ce n'est pas une structure unique à cette entreprise publique, puisqu'il existe de tels pôles de productions de webséries chez de nombreux diffuseurs, comme nous le verrons ultérieurement. Dans le cas de Studio 4, cette unité de production tire son nom des liens qu'elle avait tissés à son lancement avec la chaîne télévisuelle France 4, dont les missions, définies la même année, étaient de mettre :

> « l'accent sur l'innovation, sur la nouvelle génération du public et les nouvelles écritures. Le rapport Copé inscrit davantage France 4 comme une chaîne *" laboratoire de programme "* (Commission pour la nouvelle télévision publique : 25) pour tester les programmes innovants et s'imposer comme la chaîne où s'exprimeront les nouveaux talents. » (Ghosn, 2015, p. 80-81)

Soline Schwebel travaille depuis janvier 2014 aux Nouvelles Écritures en tant que conseillère éditoriale. Elle est aussi la responsable actuelle de Studio 4. Lors d'un appel téléphonique, le 12 septembre 2017, elle m'explique que le nom de Studio 4 vient du fait qu'à son lancement, certaines séries étaient coproduites avec France 4. L'idée était de profiter de la force de communication de France 4 pour le lancement de la plateforme web et donc de la nommer Studio 4. Mais la plateforme a rapidement acquis son autonomie et la mise en œuvre de ses propres productions, et s'est alors détachée de France 4[17].

En entretien (a), Soline Schwebel explique que Les Nouvelles Écritures, structure de laquelle dépend Studio 4, ont trois missions. La première est le transmedia : il s'agit de créer des dispositifs numériques qui accompagnent les programmes à l'antenne. La seconde est le développement de ce qui est appelé « Nouvelles Écritures » : la réalité virtuelle par exemple mais aussi le développement de nouveaux outils numériques pour « raconter des histoires ». Enfin, Les Nouvelles Écritures s'intéressent plus particulièrement à la création de webséries, notamment dans un souci de prospective, par leur unité Studio 4. Pour Soline Schwebel (a) :

> « Ces séries, elles ont pour particularité d'être des formats relativement courts, c'est 13 minutes max par épisode, et en fait, on les diffuse sur le web. Ça veut dire qu'on n'est pas soumis à la signalétique du CSA, on n'est pas soumis aux contraintes de format, où tous les épisodes doivent exactement avoir la même durée, on est complètement libre sur les sujets qu'on aborde, la façon dont les personnages s'expriment dans la fiction. […] On se dit qu'une antenne ne peut pas du tout diffuser ce genre de choses. C'est quand même souvent une prise de risque. »

Elle précise par ailleurs : « La mission première, c'était de tester des choses. » Le responsable de la direction des nouveaux contenus et de l'innovation, dont dépendent les Nouvelles Écritures, Paul Lhour de Saxe, va plus loin :

> « On a beaucoup plus de facilité avec le web. C'est évident. On peut parler de choses beaucoup plus cash, etc., etc. Vous savez la télévision, elle a un problème, c'est qu'elle pondère. Souvent. [Par exemple,] la chaîne info, elle n'est pas engagée. Une chaîne info, elle s'adresse à tout le monde et justement, ça doit mettre de la pondération. Ou alors, il faut le contextualiser. Il faut quelqu'un en amont et un petit débat derrière. Et ça, ils n'ont pas toujours forcément les moyens de le faire. Y a parfois des côtés trop engagés pour eux, et je l'entends. »

Studio 4 aurait donc pour mission d'essayer des choses nouvelles, parfois même engagées thématiquement, que ne peuvent produire les chaînes télévisuelles de France Télévisions, soumises entre autres aux règles du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel.

[17] Carnet de terrain, entrée du 12 septembre 2017.

Une fois produites, ces webséries doivent ensuite être diffusées. Elles le sont d'abord sur le site Internet de Studio 4[18]. Studio 4 peut donc être considéré comme une plateforme, si l'on en suit la définition la plus large possible : « un dispositif socio-technique numérique accessible sur Internet mis en place afin de produire un service d'intermédiation et, par métonymie, un acteur qui produit ce dispositif » (Bullich, Guignard et Lafon, 2017).

Mais ces webséries sont aussi disponibles sur YouTube. Le choix de diffuser des créations France Télévisions sur cette plateforme est venu petit à petit. Selon Soline Schwebel, au départ, les vidéos étaient postées sur Dailymotion. Puis l'audience a migré vers YouTube et Studio 4 aussi :

> « On va se mettre là où l'audience est. Au départ, les séries Studio 4 n'étaient que sur Dailymotion, parce qu'il s'agissait de *The place to be*[19]. C'est là que tous les créateurs étaient présents, surtout les humoristiques. En six mois, l'audience a basculé de Dailymotion à YouTube. Comme notre accès est gratuit, on va aller là où sont les gens. Donc, YouTube. » (entretien téléphonique)[20]

Pour Studio 4, il faut non seulement tester des productions différentes de la télévision mais aussi que ces productions soient vues le plus largement possible. La politique de gratuité de YouTube allant dans le sens de la politique de Studio 4 et de France Télévisions, donc d'un accès libre aux productions, ces vidéos se retrouvent aussi sur YouTube, là où se trouve l'audience.

1.1.2. La prospective pour France Télévisions

Studio 4 est dans une position de prospective par rapport à France Télévisions, et utilise YouTube pour l'accompagner dans sa mission. Nous parlons ici de prospective parce qu'il s'agit de développer des projets qui pourraient être ensuite présentés à des chaînes de télévision. Pour Soline Schwebel (b), à Studio 4 :

> « Tu as le côté labo, tout simplement, faire travailler des gens, auteurs, producteurs, comédiens, quand c'est de la fiction, mais vraiment tous les cœurs de métier. Faire travailler des jeunes ou des nouveaux talents qui n'ont pas accès à France 2 ou à toutes les grandes chaînes, quoi. […] Ça, c'est vraiment une des raisons principales. […] On est là pour prototyper les choses en fait et que, en tous cas jusqu'à présent, on avait le droit de se planter. Juste, on avait pour mission d'essayer des nouvelles choses. Et dans l'idéal, si ces choses fonctionnaient, les chaînes et les unités qui ont plus de moyens

[18] http://studio-4.nouvelles-ecritures.francetv.fr
[19] « L'endroit où être absolument. » Traduction par Déborah Gay.
[20] Carnet de terrain, entrée du 12 septembre 2017.

financiers que nous, pouvaient décliner, industrialiser le format, le concept en question. »

François Jost (2014, p. 24) explique que la télévision reste une toile de fond très présente dans l'ensemble de la production websérielle : « Entre web et télévision se produisent des processus de légitimation à double-sens : la télévision reste une référence, qu'elle soit un but ou un repoussoir et, pour les webséries ouvertement fictionnelles, elle reste aussi bien comme langage que comme lieu de production le critère de réussite. » Une des missions de Studio 4 est de mettre de nouveaux talents à la disposition des chaînes. L'un des éléments de réussite pour Soline Schwebel (b) est d'ailleurs :

> « François Descraques, du coup, avec qui on a fait, trois, quatre, cinq webséries, je ne m'en rappelle même plus combien. Et qui a fait dernièrement *Dead Landes*, une série de télé, vraiment, formatée télé. 26 minutes, c'était diffusé en prime time, du coup, fallait pas que ce soit interdit aux moins de dix, aux moins de douze, enfin, vraiment le truc formaté télé. Du coup, il a bossé pour une chaîne de télé, et à mon avis, s'il n'avait pas bossé avec nous, France 4 ne l'aurait pas connu, en gros, pour schématiser. Donc ça, c'est un exemple concret des missions, on rajeunit les talents et l'audience. »

Le passage d'une websérie à une série classique se traduit donc notamment par un « formatage », par le biais d'une écriture et d'un ton qui conviendraient aux critères de la télévision et au CSA.

Par ailleurs, l'écoute des « dernières tendances », de « faire travailler des nouveaux talents », se manifeste par le fait que, contrairement aux diffuseurs classiques, Studio 4 accepte des projets de scénaristes sans aucune société de production associée. Selon Soline Schwebel, la moitié des projets de webséries reçus à Studio 4 provient de sociétés de production et la moitié de scénaristes seul·e·s.

Or Jean-Pierre Esquenazi (2014, p.52) explique que « l'histoire de la production d'une série sera toujours l'histoire de producteurs dépositaires d'un projet culturel et cherchant à le faire reconnaître comme un projet également économique pour des diffuseurs et des annonceurs. » La websérie, YouTube, et son usage par Studio 4, sont pourtant en train de modifier ce rapport de force. En effet, Stanley Keravec, le scénariste de la websérie *Les Engagés*, a lutté pendant quelques années pour défendre son projet et souhaitait d'abord en faire une série linéaire, pour la télévision (a) :

> « La raison pour laquelle je n'arrive pas à renoncer au projet, est que même si j'ai eu, vraiment, au fil des années, quand même plein de producteurs qui l'ont lu, plein de retours positifs même si c'était toujours " non ", je n'en ai jamais trouvé un seul pour me prendre une option même à un euro symbolique, et la montrer à une chaîne. Donc

> aucun diffuseur n'a jamais vu le projet. Le producteur me dit : " Oh, non, non, ça n'intéressera pas Arte ", je fais " Ben ouais, mais comment est-ce qu'on le sait si on ne leur montre pas ? ". Donc, j'ai cette espèce de frustration. »

Il envoie alors son projet à Studio 4, car le contact direct entre diffuseur et scénariste est possible dans ce cas précis. C'est ainsi que sa fiction sérielle audiovisuelle voit le jour, sous le format d'une websérie. Une fois le projet accepté, il écrit les dix premiers épisodes pendant sa recherche d'un·e producteur·rice. Lorsqu'il signe avec la société de production Ishtar & Autres, il ne leur propose plus seulement une Bible comme c'était le cas jusqu'à présent. Dans une Bible ne figurent généralement que les éléments permettant de développer une série : premier épisode, arcs narratifs, personnages principaux, ton de la série, atmosphère et références. Ensuite, la société de production et le scénariste développent l'écriture de chaque épisode ensemble. Dans ce cas précis, en revanche, le scénariste arrive en étant maître d'un projet déjà acheté et développé dans son intégralité, face à une société de production habituée à être l'intermédiaire entre auteur·rice et diffuseur.

L'histoire de la production d'une websérie diffère de la production d'une série télévisée en amenant un·e nouvel·le acteur·rice dans ces rapports de pouvoir, nouvel·le acteur·rice qui est le ou la scénariste.

1.1.3. L'absence de l'audience

Paradoxalement, Studio 4 ne s'intéresse pas forcément à la question du public et de la cible des webséries qu'il produit. Pour Soline Schwebel (a) :

> « En fait, tu ne peux pas avoir une liberté de création, tu ne peux pas prendre des risques, si dès le début de la conception de ton programme tu te dis " Ha, bah, il faut que ça parle à telle personne, telle démographie dans telle ville, tel sexe ". C'est impossible de mettre en face d'une audience, un risque, en fait. Si tu veux toucher le grand public et une audience hyper précise, ben tu fais un truc qu'ils attendent, qui est déjà conçu comme tel, mais du coup, tu n'as plus de prise de risque éditorial. Donc c'est complètement antinomique. »

Cette prise de risque se traduit pour cette dernière par le refus de prendre en compte les spectateur·rice·s lorsque Studio 4 et elle choisissent de lancer une websérie. Cela ne veut pas dire qu'iels ne souhaitent pas réussir à toucher une audience, la plus large possible, donc sur YouTube, mais que la question de la cible n'est pas pour autant posée. Cependant, le changement de direction d'août 2015, avec l'arrivée de Delphine Ernotte, a induit une

possibilité de changement à Studio 4, et Soline Schwebel, au moment de l'entretien, n'était pas sûre que cette liberté concernant les choix éditoriaux puisse perdurer.

En 2015, l'équipe éditoriale de Studio 4, grâce aux statistiques YouTube, connaît parfaitement la population la plus susceptible de voir ses vidéos : les 15-35 ans. Ces chiffres sont les mêmes que ceux mis en avant par Google France (2016), dans leur film sur YouTube, correspondant à la population la plus nombreuse à visionner des vidéos sur leur site. Si, certes, iels ne sont pas expressément ciblé·e·s, Soline Schwebel sait qu'iels sont de fait l'audience la plus susceptible d'être touchée par leurs créations. À cause d'un budget peu élevé pour une unité de programme, comme nous le détaillerons plus loin, Soline Schwebel explique ne pas vouloir investir dans la communication (a) :

> « Ben, disons qu'on ne dépense pas 500 000 euros en marketing, en campagnes d'affichage dans le métro, pour convaincre les vieux d'aller sur Internet. Ça, on ne le fait pas. Donc en fait, on s'adresse concrètement à des gens qui consultent, consomment pardon, déjà des vidéos sur le web. Après… Donc on peut grossièrement dire que c'est les 15-35, même si je n'aime pas trop mettre dans des cases, mais la majorité de notre public, les stats YouTube le disent, c'est ça. »

Si ces séries sont diffusées sur YouTube, c'est pour pouvoir ensuite être déclinées vers la télévision, soit par la récupération de leurs histoires et des thèmes qui y sont développés, ou par des embauches futures de son personnel créatif. Dans le cas de Studio 4, YouTube est donc visualisée comme une plateforme permettant de tester de nouveaux thèmes, de nouveaux formats et de nouveaux·elles entrant·e·s dans le champ de la production sérielle, comme dans le cas des *Engagés*.

1.2. La forme et l'esthétique d'un objet websériel

La websérie des *Engagés* est un exemple qui nous permet de voir quels sont les attentes du diffuseur concernant une websérie, mais aussi la forme que cette dernière va prendre lors du processus de production.

1.2.1. « Faire plus web »

Les Engagés est une websérie réalisée comme une série linéaire, donc qui passe à la télévision. Il y a un scénariste, Stanley Keravec, une société de production, Ishtar & Autres, un diffuseur, Studio 4, et deux réalisateurs, Mathieu Potier et Marc Puget. Lors d'une réunion

en commission avec Studio 4, en décembre 2016, le diffuseur a demandé à la société de production de modifier le projet pour qu'il fasse « plus web ». La question s'est donc posée de la signification de cette demande : « faire plus web ». En entretien, c'est tout d'abord la colère qui domine pour Hadrien Fiori, producteur de la websérie :

> « Et là, on nous dit " le projet est trop classique ". Non, mais les gars, regardez ce que vous faites. Là, on a un projet, avec une putain de qualité, si tu veux qu'on le rende un peu " plus web ", donc qu'on mette, je ne sais pas, des boutons, qu'on mette des trucs, que, quand il y ait un personnage qui est au téléphone, qu'il y ait un écran sur le côté qui apparaisse, je ne sais pas. […] »

Son interlocutrice principale est Soline Schwebel, qui incarne alors les demandes de la chaîne, en tant que responsable de Studio 4 qui, étant le diffuseur : « impose ses exigences de commanditaire dans l'élaboration artistique de ce qui lui est proposé. » (Brigaud-Robert, 2014, s.p.). « Faire plus web » est alors vu par Hadrien Fiori comme une possibilité de dégrader un projet avec un habillage de pacotille ou des gadgets, ce qui montre l'importance pour le producteur d'avoir un projet qui ait l'air le plus télévisuel possible, et les préjugés qu'il a par rapport aux productions web.

Suite à cette demande de la chaîne va alors être proposé le personnage de Rose, une journaliste qui a sa propre chaîne YouTube et qui effectue des reportages avec son téléphone portable dans la série, mais aussi dans le monde réel. Dans la note d'intention des réalisateurs[21], rédigée à destination de Studio 4, est écrit :

> « Il y a quelque chose qui marche très fort sur le web en ce moment : tous ces chroniqueurs radio, comme sur France Inter. Nous pensons à Nicole Ferroni, François Morel, Thomas VDB, Pierre Emmanuel Barré et Guillaume Meurice.
> Nous avons donc imaginé un personnage un peu comme cela. Il s'agira d'une jeune bloggeuse/journaliste, appelée " Rose ", qui s'est conçu son « home studio », à la France Inter, sauf qu'il s'appellera le " Rose Studio ". On l'y retrouvera régulièrement en train de faire ses chroniques en commentant l'actualité. Mais on pourra également la retrouver en extérieur en train de réaliser des micros-trottoirs sur des sujets sociopolitiques avec humour, dérision mais aussi beaucoup d'engagement. Par exemple, elle sera là, lors du " Kiss in " ou de l'interview de Laurent.
> […] Avec ce personnage de " Rose " nous avons envie de mettre cette histoire dans le monde d'aujourd'hui, celui ou internet est omni présent. Cette série parle de problèmes humains, de politique, on ne pouvait donc pas passer à côté des médias et notamment du web, qui aujourd'hui fait complètement partie de l'arène politique.
> Et ce personnage nous permettra aussi de l'utiliser pour faire de la com *(sic)* de la série sur le net ! Car nous avons envie d'envoyer Rose dans le monde réel et de lui demander de faire des " vraies " interviews d'association comme LGBT ou autre… »

[21] Annexe 3. Note d'intention transmise par email le 6 décembre 2016 par le réalisateur Marc Puget.

Dans le cas de Rose, la comédienne se filme avec son téléphone portable et les réalisateurs introduisent ces images dans la websérie. Il s'agit d'un mécanisme qui permet de « faire plus web », car nous sommes dans une de ces situations qui « dévoilent la situation d'énonciation de l'usager d'Internet, elles descendent en ligne droite de la webcam et sont donc les seules qui viennent directement du dispositif et des outils utilisés par les internautes. » (Jost, 2014, p.17). On ne voit alors que le visage de Rose qui s'adresse directement à un·e spectateur·rice de l'autre côté de l'écran, renforçant alors l'idée d'une fiction faite pour Internet.

Ce qui est également marquant dans cette note d'intention, c'est la référence à divers·es humoristes connu·e·s, qui fonctionnent comme autant de " marques " pour légitimer la proposition. Comme l'explique Nicolas Brigaud-Robert (2011, s.p.) :

> « […] les dialogues entre professionnels semblent toujours fonctionner par rapprochement et par analogie. C'est la prégnance des modèles. […] Les projets sont décrits en faisant référence à des programmes passés ou à des éléments de production connus dont la valeur peut donc être reconnue par l'interlocuteur. »

La comparaison entre Rose et Nicole Ferroni ou Guillaume Meurice prend donc sens avec la mise en avant d'un ton et d'une mise en scène facilement reconnaissables par la commission de Studio 4 et valorisants pour la websérie, grâce à une comparaison avec la radio publique France Inter.

L'autre argument avancé ici est qu'il s'agira aussi d'un moyen de promouvoir *Les Engagés*. En effet, un des éléments notables de la websérie en général est la question du budget, inférieur aux budgets disponibles dans les séries télévisées. Pierre Ziemniak (2017, p. 62) écrit ainsi que chez Studio 4 : « Avec des moyens dérisoires, ces créations […] se permettent des audaces thématiques et stylistiques inenvisageables sur les " grandes " chaînes, transformant en cela leur pauvreté budgétaire en force massive de désinhibition scénaristique. » En effet, le budget des Nouvelles Écritures, Studio 4 inclus, est alors d'environ quatre millions d'euros par an, là où :

> « le coût horaire moyen de la fiction française sur les chaînes nationales gratuites (France Télévisions, TF1, Arte, M6 et les chaînes gratuites de la TNT) s'établit à 876 000 euros, atteint 1 223 100 euros sur France 2, 1 461 100 sur TF1, et un épisode de série sur Canal+ peut coûter de 1,1 million d'euros (*Braquo)* à 2,7 millions d'euros (*Versailles). »* (Ziemniak, 2017, p. 126)

Le budget annuel de l'ensemble de la direction des Nouvelles Écritures ne permettrait alors de ne faire que trois à cinq épisodes d'une série classique, là où Studio 4 souhaite lancer une nouvelle fiction par mois. Soline Schwebel souligne ce point lorsque je lui demande quelle est

la principale différence entre série et websérie. Elle rit d'emblée et répond de suite (a) : « En termes de quoi ? De budget ? ». L'investissement financier semble être la principale différence entre série et websérie de prime abord. De plus, cette réaction très spontanée démontre à quel point les problèmes financiers sont courants dans la création de webséries. Le fait de créer une chaîne YouTube, intitulée « Le Monde de Rose »[22], pour le personnage de Rose ne coûte alors pas plus d'argent et permet de rendre un peu « plus web » la websérie, comme l'explique la conseillère éditoriale (b) :

> « C'était pour essayer d'insuffler une touche de modernité que certaines personnes du comité pensaient qu'il n'y avait pas dans la série. On s'est dit " on va ajouter une petite meuf un peu cool, qui est sur les réseaux sociaux, qui est sur YouTube " […] Et après, évidemment, quand on a validé les textes, on s'est dit pour le coup, niveau casting, ça pourrait être intéressant pour la promo de la série que quelqu'un ayant une vraie influence sur les réseaux sociaux s'empare de ce rôle pour donner un peu de résonnance à la série. Mais à la base, ce n'était pas tant pour l'audience, c'était pour le fond, pour donner un peu de modernité à la série. »

« Rose » va ainsi rencontrer des personnalités connues des jeunes ou engagées dans la communauté LGBT, comme l'artiste trans Océan[23], réalisateur du film *Embrasse-moi,* dans le cadre d'interviews appelées « Paroles d'Engagés ». Ces personnalités pourront alors, par capillarité, intéresser leur public à la websérie à laquelle participe Rose, sans pour autant que Studio 4 ou Ishtar & Autres n'investissent financièrement dans de la publicité. Par exemple, à Lyon, Rose réalise l'interview du responsable du magazine *Hétéroclite*, un mensuel lyonnais gratuit tiré à 20 000 exemplaires, qui parle de la vie LGBT en Rhône-Alpes. Cela permet l'insertion dans le magazine d'un court article dans le numéro suivant cette interview pour parler du tournage de la série, article intitulé : « Une websérie LGBT à Lyon ».

1.2.2. La définition d'une liberté créative

Pour Soline Schwebel, Studio 4 est avant tout un laboratoire qui permet une certaine liberté créatrice. Cela se traduit par la possibilité de ne pas prendre en compte les recommandations du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel :

> **«** Par exemple, *Le secret des Balls*, ça ouvre sur des jeunes qui font la teuf, tu vois de l'alcool qui coule à flot, tu vois des cigarettes, tout ça… On ne s'est même pas posé la question de si on avait le droit de le faire ou pas, parce que de toute façon, personne ne va vérifier ça, et parce que c'est commun, c'est admis comme ça, sur le web, on est très libre.

[22] Paroles d'Engagés : https://www.youtube.com/channel/UCXamcx-d3XeJv0pDSszLD9w
[23] Au moment de la vidéo de Rose, Océan était alors encore connu sous le nom d'OcéaneRoseMarie, militante et actrice lesbienne, et n'avait pas encore fait son coming-out trans.

> Donc, il y a ça. Il y a des choses qu'on peut montrer, on se permet vraiment pas mal de choses, et après, c'est dans le ton...
> […] Comme nous, on n'a pas la signalétique à mettre sur le web, en fait, on ne se pose même pas la question de " est-ce que le fait de dire " salope ", ça va poser problème ?". Parce qu'en fait, on se dit que les personnages de la série, c'est des gens… ben là, ça se justifiait, ils disent ça dans la vraie vie, comme n'importe quel jeune dit ça dans la vraie vie, sans être vulgaire forcément… Nous, ça ne nous pose pas de problème. Mais en fait à l'antenne, ils ne peuvent pas le faire, ça. Ils n'ont pas le droit. Ou alors, ils le font, mais du coup, c'est moins de 12 et moins de 16, et ça ne peut pas être diffusé en prime time par exemple. Donc du coup, c'est un carcan absolument horrible, on ne peut pas… Ça enlève énormément de liberté, en fait. »

La liberté sous-entendue ici est celle de s'affranchir de règles en terme de vocabulaire utilisé. Le ou la scénariste n'a pas à prendre en compte une signalétique qui l'empêcherait de passer en « prime time » donc dans la case horaire la plus intéressante pour un·e créateur·rice de contenu. Grâce à cette forme hybride, le scénariste peut avoir une liberté de langage plus importante dans l'écriture.

Cette liberté de ton peut aussi avoir un impact sur la société de production. Comme l'explique Nicolas Brigaud-Robert (2014, s.p.) :

> « L'innovation conduite par le producteur comme assemblage original de ressources, s'entend comme le produit d'un double mouvement : il y a dans sa pratique quotidienne à la fois le souci d'ajuster son projet aux attentes des chaînes (donc, malgré tout, en dépit du prisme de cette médiation, à un public) et celui d'exister face aux projets des agents concurrents. L'incertitude pesant sur la valeur du produit qu'il fabrique et les modalités de sa valorisation l'obligent à des aller-retour entre le besoin de transgresser les modèles et le souci de s'y conformer. […] Pour que ses projets voient le jour, pour qu'un agent puisse occuper une place de producteur, il faut qu'il ait la capacité de proposer des programmes différents de ceux de ses concurrents mais en même temps acceptables au regard du système de production, compris comme l'ensemble des conventions économiques et sociales qui structurent les attentes des diffuseurs (même si ces attentes ne sont pas séparables de l'offre potentielle, les deux s'engendrant mutuellement) et fixent les règles d'emploi des ressources disponibles. »

Les attentes de la chaîne dans le cadre des *Engagés* semblent assez lâches au niveau de la forme. Il n'y a pas de censure au niveau du texte, ni en termes de temps. Etant sur le web, et bien que s'engageant à faire un 10 x 10 minutes, donc dix épisodes de dix minutes, chaque épisode peut voir sa durée varier. Ainsi, l'épisode 5 de la saison 1, intitulé « S'émanciper », dure 8 minutes 29 secondes, là où le dernier épisode de la première saison, le final, nommé « Se confronter », se déroule en 12 minutes 34 secondes. Cela ne serait pas possible en télévision, où un programme doit s'intégrer dans une grille, et donc se produire sur une durée précise.

Pour Clarisse Dayse, la gérante de la maison de production Ishtar & Autres, il n'y a pas de réelles différences entre websérie et série pendant la production :

> « Le travail est le même. C'est vraiment la forme artistique, qui n'est pas la même. Mais le travail est le même. Et justement, pour nous, il faut commencer à amener un savoir faire de structure dans ce domaine, parce qu'aujourd'hui, ça se fait à compte d'auteur, sans payer les gens, sans protection aucune sur les droits d'auteur. Des groupes qui travaillent ensemble, qui donnent tous des idées, et après y a une personne qui en profite, parce que c'est lui qui a pris le risque de produire le truc. Et en même temps, il la produit sans aucune déclaration nulle part… Voilà. Pour l'instant, il n'y a aucun… Le système n'est pas du tout intégré dans la production pour le web. Donc ça, déjà, c'est quelque chose qui n'est pas possible, il va falloir à un moment qu'on passe à une autre manière de faire. Et puis surtout, c'est là aussi où les jeunes créateurs ont trouvé un espace d'expression et c'est important à la fois pour moi, dans mon engagement de travail, mais aussi pour le devenir de ma société, de les connaître. »

À ses dires, le manque de législation sur les créations sur Internet est un danger pour les jeunes créateur·rice·s qui se produisent en dehors du système, sans diffuseur mais directement sur des plateformes telles que YouTube. Travailler avec Studio 4 permet d'entrer certes dans un cadre, mais un cadre qui permet surtout aux artistes d'être protégé·e·s et de s'exprimer. Bien entendu, elle défend aussi son travail. Sur Internet, il est possible de créer sans faire appel à des sociétés de production et se former en partie à ce métier. Être producteur·rice est en effet un métier auquel on peut accéder sans formation spécifique, il n'y a pas de cursus particulier à suivre :

> « Les éléments de sélection du métier de producteur de télévision et les barrières à l'entrée de l'espace professionnel sont […] fort peu codifiés. Il n'existe pas à proprement parler d'école ou d'institution formant les futurs producteurs, ni de voie d'apprentissage reconnue, ni de carrière-type, ni de parcours fixé qui permettraient de définir une " voie royale " d'accès au métier et, le cas échéant, des voies secondaires ou détournées. » (Brigaud-Robert, 2014, s.p.)

Le milieu des webséries est un milieu d'apprentissage qui pourrait mettre en péril des sociétés de production déjà existantes, par une augmentation de la concurrence. Il faut donc que le « système » actuel s'intéresse à la production sur le web pour l'intégrer dans ses propres structures et éviter ainsi l'arrivée d'une concurrence.

Clarisse Dayse peut aussi par ce biais rencontrer de jeunes créateur·rice·s, dans un cadre prospectif équivalent à ce que fait Studio 4. En effet, l'un des rôles du métier de producteur·rice « dans la création de valeur est celle de la recherche de programmes originaux – au double sens du mot, à savoir inédit et différent – qui lui permettront d'exister parmi les producteurs et face à ses clients, les chaînes de télévision. » (Brigaud-Robert, 2014, s.p.). Si

dans le cas des *Engagés*, c'est le diffuseur qui est venu à la rencontre de la société de production, il faut, pour l'avenir d'Ishtar & Autres, être dans une attitude active de recherche de nouveauté, accessible par le biais des websséries. Les websséries leur permettent de voir en action les manières de travailler des scénaristes ou réalisateur·rice·s, à moindre coût, et donc de, par la suite, proposer de nouveaux programmes aux diffuseurs classiques.

Concernant le ton, lors des demandes de réécritures des *Engagés*, c'est le côté trop littéraire de Stanley Keravec, le scénariste, qui est mis en cause. Ainsi, comme l'explique Soline Schwebel, dans son rôle de conseillère éditoriale (a) :

> « En fait, la principale remarque, c'était que les membres du comité ont trouvé l'écriture et le chemin des personnages, mais surtout le personnage principal, un peu classique, un peu trop séries télé, pas assez web, en fait. […] Moi-même, j'ai eu beaucoup de mal à l'expliquer à la productrice, parce que c'est tellement subjectif, ce n'était pas forcément hyper clair pour moi non plus. En fait, il y a plusieurs choses. C'est vrai que d'une part, le texte, il a tellement été travaillé, travaillé, que le dossier était super abouti, tout été vraiment écrit du début jusqu'à la fin. Et du coup, les réalisateurs, ils ont été trouvés assez tardivement, parce que de même que pour les producteurs, plusieurs réalisateurs ont dit " oui, mais en fait non ". Donc ça a pris aussi du temps. Et c'est vrai que Stanley, il était critique de séries télé, il a quand même beaucoup de culture générale, mais en séries télés. Et pas forcément, particulièrement, en séries web. Et du coup, on trouvait que c'était une structure assez classique, assez linéaire, de un personnage au début, il rencontre un obstacle, il rencontre quelqu'un qui va l'aider, il va faire son *coming out*… En fait, les gens du comité trouvaient qu'il y avait un peu des gros fils tirés, un peu comme on pourrait voir dans une série télé qui n'est pas habituée à traiter de la question LGBT, en fait. Et en fait, ça, c'était renforcé par le fait qu'on avait assez peu d'infos sur les intentions de réalisation imaginées par les réalisateurs en question. Et donc du coup, on a trouvé que l'écriture de Stanley était pas non plus hyper visuelle et on avait du mal à se projeter dans ce que le texte allait donner en images. »

Si le thème, celui d'une série axée majoritairement sur des personnages issus de la communauté LGBT, n'a encore jamais été traité en France par les industries de productions télévisuelles, le ton lui reste vu comme trop classique par le comité, qui souhaite donc voir ce qu'il en sera de la forme, dans les choix faits par les réalisateurs. La forme est proche de celle d'une série télévisuelle classique, qu'il s'agisse du découpage avec présence par exemple d'un générique de début, ou du cadrage et montage.

Le réalisateur Mathieu Potier a par contre ressenti, lui, cette liberté de ton dans la réalisation, notamment dans le cas de la saison 1 des *Engagés* :

> « C'est-à-dire qu'on peut aller un peu plus loin [que la télévision classique]… On peut oser un peu plus, en fait. Je trouve. Même si, je pense qu'on ne chamboule pas tout, mais je ne sais pas si on aurait eu la même liberté en télé, non. Non. Non. […] Déjà artistiquement, à la télé, on n'aurait pas pu tourner en 2 : 35. Tu vois avec les bandes scopes ? Et nous, ça nous parlait, parce que c'était une question, il y avait vraiment une

> question de dualité, donc un côté un peu western, donc c'est pour ça qu'on voulait cette image un peu scope… Je ne pense pas que les producteurs ne nous auraient pas laissé la liberté qu'on a eue… artistiquement. »

L'idée de Mathieu Potier est en effet de monter un parallèle entre les trajectoires personnelles de Thibaut et d'Hicham qui se croisent dans la série télévisée, dualité renforcée par un choix de cadrage atypique dans les séries, le 2 : 35, un cadrage que l'on retrouve dans les westerns. Cette liberté, ce choix de cadrage, n'aurait pas selon lui était possible dans le cadre d'une série linéaire.

Ces choix esthétiques peuvent être imperceptibles, notamment parce que les websériesp peuvent être regardées sur ordinateur ou télévision, et ces derniers ne valorisent pas ce type de cadrage cinématographique, ce qu'admettent volontairement les réalisateurs. Leur espoir est que ces choix, plus libres grâce au format de la websérie, agissent de manière subtile sur les spectateur·rice·s et marquent d'autant plus les esprits. Cette liberté est nettement défendue par Soline Schwebel (a), pour qui l'esprit de la websérie est un endroit : « où tu as la proximité avec les créateurs et tu as vraiment un parti pris formel de ton et/ou de sujet, tu vois, très, très fort. » Cette liberté de sujet est ici incarnée par le choix de produire une websérie traitant de personnages et de thématiques LGBT.

Cette liberté reste restreinte par la question des moyens financiers. Le directeur de la photographie donne un exemple précis dans un texte publié sur le site Internet des *Engagés.* Il s'agit du travail sur la lumière effectué pour *Les Engagés,* notamment la question de l'éclairage du Point G, le centre LGBT où se situe une grande partie de l'action de la série :

> « Dès les premiers repérages nous avons su que le point G, le décor principal, serait extrêmement difficile. Le décor est le véritable siège d'une association LGBTI Lyonnaise. Il s'agit principalement d'un rectangle de murs blancs avec un coin-bar et vitrine sur rue. Au-delà de la contrainte logistique de devoir remettre le décor à zéro après chaque journée de tournage, toute la difficulté consistait à donner à cette boîte blanche le relief et le caractère que je prétendais lui donner. [Mathieu] m'avait montré des images de films avec les couleurs qu'il aimerait obtenir mais il s'agissait souvent des gros-plans en extérieur nuit ou des intérieurs très sombres, c'est-à-dire qu'il fallait fortement adapter ces images à ce que nous allions y filmer, des séquences de jour (avec la vue vers la rue ou non) et de nuit. Et beaucoup de personnages ! Je savais que les nuits seraient gérables, mais les intérieurs jours n'étaient pas gagnés.
> Nous avions un budget très serré pour toute la série. En ce qui me concerne, pour en donner une idée, tout mon parc lumière, machinerie et caméras devaient rentrer dans une camionnette de 12m3, bijouterie de mon seul électricien/machiniste professionnel inclue. Les projecteurs que j'allais choisir devraient être adaptés à toutes les circonstances. […] Pour le point G, j'ai donc proposé au chef décorateur, […] de construire ces totems que nous y voyons et, à l'intérieur, de jouer avec les couleurs de l'arc-en-ciel en déco et en filtres. [Il] a fait un travail remarquable là-dessus, améliorant mes brouillons d'origine. »

Cette solution apportée va donner la tonalité caractéristique à l'ensemble de la websérie, comme une carte d'identité. En effet, les photos promotionnelles d'Hicham et de Thibaut seront prises à l'intérieur du décor du Point G, en utilisant ces totems colorés, notamment dans les couleurs roses et bleues. Ces tonalités sont d'ailleurs retrouvées dans le dossier de presse[24].

Nous sommes dans un cadre où il existe une volonté d'innovation, une liberté accordée à une équipe de production, avec un « budget très serré ». Si l'innovation est le mot d'ordre, la société de production, le diffuseur, et même les réalisateurs, appartiennent à une industrie culturelle, un monde de l'entreprise dont les rouages sont rodés. Donc, si l'on suit Nicolas Brigaud-Robert (2014, s.p.) :

> « Le producteur se préoccupe en revanche de manière constante de savoir, à chacun des moments de la production, si le projet est acceptable par une chaîne de télévision tant par sa forme, c'est-à-dire s'il correspond aux critères de genre et de qualité conventionnels, que par son fond, c'est-à-dire s'il correspond à un contenu diffusable (au-delà même des règles qui président aux principes de censure expresse). C'est en ce sens qu'il faut parler de normalisation. Celle-ci vise à garantir l'échange marchand avec la chaîne comme la continuité du rythme et du volume de travail du producteur. »

L'innovation pourrait alors être écrasée par la machine même qui souhaite la mettre en route. Studio 4 n'hypothèque certes pas l'image de la chaîne, donc de France Télévisions, car c'est un laboratoire web, ses productions ne sont pas diffusées à la télévision, il a une audience moindre, et il peut se permettre de passer outre le Conseil Supérieur de l'Audiovisuel. L'innovation passe par une diffusion marginale. Mais le passage par des instances classiques de production risque de bloquer cette fameuse liberté créative. Cette éventualité est probable car se pose notamment la question de la forme qu'a prise *Les Engagés,* proche du *soap,* forme liée aux choix d'écriture effectués par le scénariste.

1.2.3. La forme du *soap* : manque d'audace ou intelligence du message ?

Parmi les choix à effectuer lors de la création d'une série, il est notamment question du genre, en tant que format télévisuel. Comme l'explique François Jost (2007, p.18) :

> « L'instrument qui permet d'agir sur le téléspectateur est le genre. Le genre est, en effet, ce qui nous permet d'identifier ce que nous voyons. Il y a genre, pourrait-on dire, à partir du moment où, pour interpréter un programme, le téléspectateur ramène ce qu'il n'a pas

[24] Annexe 5.

> encore vu à une classe d'émissions déjà identifiées (information, serie, jeu, etc.). Pour cette raison, chaque genre est une promesse […]. »

Pour qu'une série existe, il lui faut donc s'appuyer sur des conventions. Il faut qu'elle ressemble à une série télévisée tout d'abord. Nous pouvons observer que ces conventions liées à la série télévisée sont appliquées aussi dans les websériies, avec découpage en épisodes et en saisons. Dans *Les Engagés,* de plus, bien que les épisodes soient courts, chacun prend malgré tout le temps de lancer le générique de la websérie.

Sur le plateau, Stanley Keravec définit son genre comme celui de la chronique[25]. Le scénariste défend ce genre et rédige un article en ce sens sur son blog, le 24 décembre 2016, avant que *Les Engagés* ne soit en cours de production. Cet article s'intitule « Réhabiliter la " chronique " en série, une voie vers l'addictivité ». Il y définit alors la chronique comme : « la narration intimiste, le drama de personnages, les histoires du quotidien ». Il s'agit, grâce à la chronique, de « donner aux personnages le temps d'exister en dehors de scènes où s'impose la pression d'intrigues à enjeux dramatiques forts. » La chronique sert donc avant tout à regarder un personnage vivre, sans forcément avoir des intrigues importantes.

Dans cet article, il parle plus précisément d'un style très particulier qu'est le *soap* qui « regorge de chronique », en mettant l'accent sur la chronique « amoureuse » qui est le principal type diégétique que l'on retrouve dans le *soap*. Les codes narratifs de ce genre sériel sont les « fausses filiations, secrets de familles, enchevêtrement d'intrigues menées en parallèle, thématiques des haines familiales et des rivalités de pouvoir » (Pasquier, 1995, p. 104). Or certains de ces éléments sont visibles dans *Les Engagés.* Les rivalités de pouvoir sont incarnées par le combat pour la présidence de l'association. Les secrets de famille sont ceux d'Hicham, qui n'assume pas son homosexualité face à ses parents et réalise un *coming out* violent face à sa sœur. Plusieurs intrigues ont lieu en même temps : la lutte pour le pouvoir de Thibaut, l'apprentissage d'Hicham du milieu militant et de sa sexualité, le passé amoureux de Thibaut... Ainsi, le scénariste :

> « […] utilise des personnages, des objets, des contextes, des intrigues qui sont mis à sa disposition par la culture environnante et par les conventions littéraires disponibles. Il puise dans un répertoire commun les références qui lui plaisent et qui lui sont accessibles, les combine et les organise pour fabriquer son texte à lui. À ce stade, il a tous les droits : il utilise des vieux procédés, de nouveaux contextes, des personnages classiques, des images plus habituelles, il emprunte à son expérience personnelle, aux mass médias, il peut pratiquer des inventions, des exagérations, des euphémisations. Chaque fois, son objectif est le même : susciter l'intérêt de ses contemporains. Il tenter donc de *dramatiser* ces

[25] Carnet de terrain, entrée du 8 février 2017.

conventions et de les *mettre en scène autour d'une crise.* » (Chalvon-Demersay, 1994, p.13-14)

Stanley Keravec utilise un répertoire qui lui plaît, celui du *soap,* dont il est capable de parler longuement et en décrypter les enjeux :

> « Ça fait partie de mes blagues récurrentes, les gens disent toujours " je suis tombé amoureux des séries avec *The Wire,* avec *Lost,* etc. " Donc moi, c'était *Santa Barbara* (*rires*), que j'ai regardé religieusement tous les soirs de mes neuf ans, ou dix ans, jusqu'à ce que ça arrête de passer, quand j'en avais 13 ou 14. » (b)

Stanley Keravec admet avec humour qu'il aime le *soap.* Il en rit, car il sait qu'il est en porte-à-faux avec d'autres scénaristes :

> « […] le mot soap est connoté très péjorativement, en fait. Chez la plupart des gens. Ce n'est pas du tout le cas pour moi… En fait, *Plus Belle La Vie,* c'est un soap et *Santa Barbara* c'est un soap, et *Friday Night Light,* c'est un soap et *Six feet under,* c'est un soap en fait. Tout ça, c'est du soap. Et c'est des questions de finesse, d'écriture, et de raffinement et de voilà… Bien sur que ce n'est pas la même chose, mais structurellement, dans l'ADN, c'est la même chose. À l'époque de *Six feet under,* c'était très drôle, tous les gens se montaient le bourrichon. Y a des tas d'intrigues de *Six feet under* que j'ai vues mieux faites dans *Côte Ouest. »* (b)

Il défend fortement ce genre, le comparant à des séries très considérées, comme *Six feet under,* un mélodrame très riche (Esquenazi, 2014), qui est pourtant comparé à un *soap, soap* lui-même décrit comme supérieur. Le fait d'ailleurs que *Six feet under* est un mélodrame est sans doute ce qui permet à Stanley Keravec de le mettre dans la case soap. Pour le scénariste :

> « J'ai la vraie ambition de faire de la fiction populaire, je veux que les gens me regardent et je suis, dans l'absolu, 10 000 fois plus intéressée par *Plus Belle la Vie* que par *Mad Men.* J'ai vu beaucoup plus d'épisodes de *Plus Belle la Vie* que d'épisodes de *Mad Men.* […] Parce ça, ça m'intéresse et parce que c'est effectivement comme ça que tu fais évoluer les choses. » (b)

Le *soap* que décrit le scénariste est avant tout une fiction populaire. Son but n'est donc pas seulement de faire une fiction, mais d'écrire une fiction qui sera regardée par tout le monde, par toute la population et donc de réussir à pouvoir faire « évoluer les choses ». Le but de Stanley Keravec, qu'il décrit comme étant sa véritable ambition, est alors « de trouver l'équilibre, c'est d'être quelque part entre *Grey's anatomy,* et *Mad Men* quoi. » (b) Il souhaite écrire une fiction qui ne se s'adresse pas qu'aux « CSP+ » quand il déclare: « Les séries avec le CSP+ qui parle au CSP+ en excluant tout le reste de la population, quel intérêt quoi ? » (b).

Comment cette volonté et cette sériephilie bien particulière ont-elles influencé son écriture ? Nous pouvons supposer que Stanley Keravec a développé une « telespectature »

(Esquenazi, 2014), une *mediacy*, donc des savoirs acquis en regardant la télévision. Il a vu et analysé d'abord la série américaine *X-Files*[26], et également de nombreux *soap*. Il a obtenu une reconnaissance de cette expertise, en tant que critique de série, qui se traduit aujourd'hui par sa capacité à écrire un scénario sur le long terme et sur plusieurs saisons. Cette *mediacy* lui a permis de comprendre les ressorts internes de l'écriture sérielle, même lorsque cette écriture se rapporte en partie au *soap*.

> « Je connais vraiment bien la série, et tout, tu vois, *Santa Barbara*, à l'époque, c'était un peu le seul soap qui passait à l'époque. Donc nous, on l'associait à toutes les tares du soap etc. En fait, *Santa Barbara* c'était un très, très, très bon soap. Et les Américains s'en souviennent tous comme d'un truc incroyable, la rolls royce en termes d'écriture, c'était d'un niveau très élevé, parce qu'il y avait énormément de second degré et c'était une histoire très personnelle en fait. La créatrice de *Santa Barbara*, Bridget Dobson, en fait c'est la fille des créateurs de, je crois, *General Hospital* et d'un autre gros soap créé dans les années 50. […] C'est une série qui avait énormément de second degré et qui avaient beaucoup d'humour en fait. Il y avait pas mal de niveaux de lecture. Donc, en fait, c'était une série qui était assez riche. Bon, après, c'était un vieux gros soap, des familles bien lourdingues des fois. […]
> *Santa Barbara*, pour le soap de journée, c'est ce que je t'expliquais, et en fait, *Côte Ouest*, c'est dans toute cette lignée des *Dallas* et *Dynastie*, etc. Mais en fait, les Américains, si tu leur demandes, *Côte Ouest*, c'est un grand drama, en fait. […] Qui en fait est une série sur les couples. On suit quatre voisins, qui sont quatre couples mariés et on suit un peu inspiré de *Scènes de la vie conjugale* de Bergman. […] Au début de la série, la seule qui bosse, c'est la jeune mariée qui est maîtresse d'école. En maternelle. Et toutes les autres, les trois autres, elles sont femmes au foyer. Et en fait, en l'espace de deux, trois saisons, elles se mettent toutes à bosser et en fait, *Côte Ouest*, c'est une série sur l'émancipation des femmes dans les années 80. Et c'est une série où tous les hommes sont faibles. » (b)

Si l'entretien a ici complétement dévié du sujet des *Engagés*, suite à une question sur la sériephilie de Stanley Keravec, cette parenthèse permet de comprendre son amour pour le *soap*, et la connaissance fine qu'il en a, non seulement par rapport aux différents arcs narratifs de ces séries, mais aussi par rapport aux négociations qui ont eu lieu entre les différent·e·s acteur·rice·s de la production sérielle de l'époque, sans oublier le contexte social des années de diffusion de ces séries :

> « C'est un genre que j'aime bien… C'est le genre qui est le plus en pulsation avec la société. Les grands soaps, *Dallas*, je n'aime pas, mais ça a marché parce que c'est tellement une série des années 80. *Dallas*, c'est les années Reagan quoi. Clairement. Et *Dynastie*, pareil, le fric décomplexé, c'est, le bling bling des années 80. *Côte Ouest*, d'une autre façon, parce que ça, c'est l'émancipation des femmes. Le soap se réinvente avec les teens shows dans les années 90, parce que c'est l'explosion de la *youth culture*. C'est *Beverly Hills, Dawson* tout ça. Parce que c'est le moment où les Etats-Unis basculent dans la culture jeune, en fait. C'est l'espèce de contre-choc de MTV qui arrive dans les années

[26] Série américaine de Chris Carter, diffusée entre 1993 et 2002 aux Etats-Unis sur le réseau Fox et en France à partir de 1994 sur M6.

> 80, en fait. Et brusquement, c'est les jeunes, c'est les *kids* qui dirigent le monde. Et la série s'adapte à ça, et des choses comme ça. […]
> C'est pour ça qu'on n'arrive pas vraiment à faire des soaps aujourd'hui, en France, parce que les chaînes n'arrivent pas à comprendre qu'en fait, ça doit être en contact avec la société. Un *soap* aujourd'hui, il ne peut pas ne pas parler de la banlieue, il peut pas ne pas parler de ces choses-là, mais ils ont trop peur d'aller vers ça, donc du coup… L'inverse, *Plus Belle la Vie* réussit, parce qu'ils font ça […]. Tu ne peux pas déconnecter le soap des questions sociales et… les gens le veulent pour ça. » (b)

Cet aspect social est aussi celui qu'il défend dans *Les Engagés* : Stanley Keravec écrit sur la banlieue, *le coming out*, ces questions qui, pour lui, entrent en résonnance avec la société.

Le *soap* est de plus une fiction qui n'est que rarement diffusée en prime time, mais plutôt dans l'après-midi. Pour David Halperin (2015, p.178) :

> « […] il y a des formes culturelles non gaies, comme les comédies musicales, ou l'opéra, ou la pop musique, ou les séries de l'après-midi à la télévision qui ont un effet libérateur plus important que des programmes d'émancipation gaie, dans la mesure où ces derniers cherchent seulement à rendre le monde meilleur mais ne changent pas, du moins pas tout de suite, la place que vous y occupez ou qui vous y est assignée. En participant à des formes culturelles non gaies, on n'est pas doté d'une nouvelle identité gaie meilleure que l'ancienne, on se trouve affranchi de l'obligation d'avoir une identité. À ce jeu, on se perd soi-même et on gagne un monde. »

Stanley Keravec est lui-même ouvertement gay, et a peut-être trouvé dans ces « séries de l'après-midi » une liberté, une forme d'identification, alors qu'il n'existait pas de personnages ouvertement LGBT à la télévision à cette époque, d'autant plus que le drame, le *drama*, fait partie des références qu'il apprécie. Pour David Halperin (2015, p. 76) :

> « […] la valeur de la culture gaie traditionnelle réside dans ses aspects les moins prisés et les plus communément rejetés : la féminité gaie masculine, le culte des divas, l'esthétisme, le snobisme, le goût du drame, la vénération par le glamour, la caricature des femmes, l'obsession pour la figure de la mère. »

En cela, les goûts de Stanley Keravec font partie d'une certaine « culture gaie », culture dans laquelle s'incrivent *Les Engagés*, d'où cette dimension conservatrice sur le plan esthétique. De plus, « les séries se prolongent aussi longtemps que le public veut bien d'elles. Elles vivent selon un mode de narration infini, sont potentiellement interminables. Elles se présentent alors moins comme des textes clos, mais comme des machines perpétuelles, développant sans cesse un univers dont les premiers épisodes esquissent les soubassements. » (Esquenazi, 2017, p.161). Les *soaps «* se développent à partir d'un foyer capable de grossir indéfiniment » (Esquenazi, 2014, p.167). Ils sont donc des objets sériels par excellence, pour les producteur·rice·s comme pour les scénaristes.

Le choix du soap par Stanley Keravec est questionné par le diffuseur. En effet, Soline Schwebel se pose des questions sur le monologue final prononcé par Hicham. Ce monologue est coupé par des scènes où le spectateur peut voir en contre-point l'évolution de Thibaut, pour comparer les deux personnages. Le monologue d'Hicham est ainsi dans le scénario[27] :

« 1016 **INT. BAR LE CAP OPÉRA - JOUR**

HICHAM : Des fois, on se prend tellement la tête sur des questions qui en valent pas la peine. Je suis plein de choses différentes, et c'est très bien comme ça.

1018 INT. BAR LE CAP OPÉRA - NUIT

Hicham a une discussion en aparté avec Bastien

HICHAM : Je suis jeune, j'suis homo, j'suis musulman mais pas du tout pratiquant. J'suis fan de jeux vidéo, de Christine and the Queens et aussi de Rihanna - mais ça tu l'répètes pas!

BASTIEN : Ben moi aussi je kiffe Rihanna!

1019 EXT. BAR LE CAP OPÉRA – NUIT

Quelques instants plus tard, il est dehors avec l'inconnu qui fume une clope, en faisant semblant d'écouter Hicham.

HICHAM : J'suis engagé, parce qu'on peut pas rester le cul sur notre chaise, à attendre que tout s'effondre (il regarde autour de lui) J'suis Lyonnais, aussi.

1021 INT. BAR LE CAP OPÉRA - NUIT

Amaury se tient près du bar, prêt à payer (plus que) sa part avant de partir. L'inconnu est déjà parti. Hicham continue.

HICHAM : Toutes ces identités, elles s'affrontent pas, y'a pas d'raison. Au contraire, elles dialoguent, elles se complètent. C'est comme une belle mosaïque.

Amaury est touché.

HICHAM (CONT'D) : J'étais en salle d'attente. Maintenant, ma vie commence.

1024 EXT. BAR LE CAP OPÉRA - NUIT

Hicham et Bastien font la bise à Nadjet qui rentrent. Ils la regardent partir puis

[27] Lien en Annexe 1.

s'éloignent ensemble.

HICHAM : En fait, tu vois...

BASTIEN : Putain, t'es lourd. Tu peux résumer en une phrase, s'te plait ?

Hicham réfléchit.

HICHAM : J'suis plein de potentiel. Et je veux pas le gâcher. »

Ce monologue est important car il clôt la saison 1 et représente l'évolution du personnage d'Hicham, de jeune homme dans le placard à jeune homme épanoui. Or pour Soline Schwebel :

> « Moi je lui avais dit à Stanley, j'avais dit " la fin, t'es sur quand même ? " Hicham, il est super heureux, il déclame à voix haute qu'il est trop heureux d'être homosexuel et tout ça, franchement, ça fait un peu parfois, avec tout le respect que j'ai pour *Plus belle la vie*, ça fait un peu *Plus belle la vie* et feuilleton tu sais, du dimanche sur France 3 où le personnage doit dire ce qu'il pense pour le faire comprendre en fait. »

Cette analyse partagée par le réalisateur Marc Puget n'est pas anodine : Soline Schwebel parle de *Plus belle la vie*, ou « feuilleton du dimanche », donc du *soap.*

C'est au contraire un aspect des *soaps* qui plaît beaucoup au scénariste, un aspect de la fiction populaire qui lui permet notamment de s'adresser au plus grand public. Il prend notamment en entretien (b) l'exemple de la série pour adolescents, *Dawson :*

> « En fait, *Dawson*, c'est une série avec des ados qui vivent des vies d'ados, mais on dit qu'ils ont tous fait un bac +7 en philosophie, et ils sont capables de s'auto-analyser en permanence. Donc c'est complétement improbable, mais c'est un dispositif de fiction qui est génial. Parce que justement, [c'est] cet âge où tu ne comprends jamais rien de ce qui t'arrive, de ce que tu ressens, etc. Et eux, ils sont capables de s'auto-analyser en permanence, et du coup, le mec fait son *coming out* en lisant un poème qu'il a écrit où il expliquait la confusion de ses désirs (*rires*). C'est tellement, complètement, improbable, mais c'est génial, parce que du coup, c'est ça, c'est le décryptage des émotions pour les gens. Et du coup, le fait que là, tu t'adresses vraiment à plein de gens, ça, c'est génial. »

Stanley Keravec s'appuie sur l'espoir que le spectateur ou la spectatrice acceptera de suspendre sa crédulité (Jost, 2001) pour se plonger dans cette websérie, tout comme le ou la spectateur·rice qui regarde *Dawson* accepte de croire que des adolescent·e·s peuvent parler d'eux-mêmes comme si iels avaient « un bac + 7 en philosophie ». Ce sera d'ailleurs un point souligné par un·e des spectateur·rice·s présent au moment de la diffusion de la websérie au centre LGBTI de Lyon, le vendredi 23 juin 2017. En fin de projection, un temps de questions et réponses est organisé, car une partie de l'équipe de production est présente : Hadrien Fiori, Marc Puget et Mathieu Potier, Stanley Keravec, un comédien et une comédienne. Un homme

prend la parole pour donner son ressenti sur la websérie. Il trouve en effet que *Les Engagés* fait la part belle aux bénévoles présent·e·s depuis des années : « Moi, je suis bénévole depuis 20 ans et je suis fier de voir cette image, cette peinture. C'est sympa de voir dans une série ce rôle associatif, qui est rarement mis en valeur dans les séries LGBTI. On voit habituellement le milieu des boîtes de nuit plutôt. C'est la première fois que je voyais cette série, et sans être péjoratif, elle m'a fait penser à *Plus Belle la Vie*. Je vous souhaite donc autant de succès. »[28] Cet homme est obligé d'insister sur le fait qu'il ne s'agit pas du tout d'une critique, que cette ressemblance avec une série souvent citée par le scénariste est un point positif. Il apprécie aussi peut-être cette forme sérielle, parce que, comme démontré par David Halperin, il s'agit d'une forme culturelle non gaie qui pourtant fait partie de la culture gaie. Dans ce cas, l'esthétique peu innovante de la websérie se fait au service d'une histoire particulière et permet donc de renforcer en partie l'innovation : cette forme culturelle non gaie devient gaie de manière explicite, et permet de s'adresser à une audience qui n'appartient pas forcément à la communauté représentée dans *Les Engagés.*

L'innovation alors, dans *Les Engagés*, réside alors dans le thème. Le scénariste revendique en effet l'inscription et l'esthétique conventionnelle du soap. Pour Soline Schwebel (a) : « Dans certains projets, la liberté dont je parlais… Alors, là, elle est dans le sujet, c'est clair. Il n'y a aucune série télé qui ne parle que de la communauté LGBT en France. Ça n'existe pas… ». Et ce thème serait alors renforcé par un genre sériel, le *soap* qui n'est pas innovant, mais historiquement situé dans une culture gaie.

En attirant de nouvelles ou de nouveaux scénaristes, comme Stanley Keravec, Studio 4 participe aux missions de France Télévisions, en suivant son cahier des charges (Journal officiel de la République française, 2009) : « La société contribue au renouvellement des genres et à la diversité des formats : promotion de nouvelles écritures et de nouveaux talents, thèmes adaptés en permanence pour être en phase avec l'évolution de la société. » Mais le modèle a aussi ses limites en termes de réussite de promotion de nouveaux talents et de passage d'Internet à la télévision. Soline Schwebel reprend l'exemple de François Descraques (b) : « Sur le côté jeune créateur et tout ça, honnêtement, il n'y en a pas cinquante, des exemples. […] C'est un exemple et voilà. » Si la télévision reste un but en soi pour la plupart des acteur·rice·s engagé·e·s dans la websérie, un seul pour le moment semble avoir réussi à passer de l'un à l'autre en six ans, par le biais de Studio 4.

[28] Carnet de terrain, entrée du 25 juin 2017.

De plus, Marie-Hélène Therre insiste sur l'importance dans l'innovation de « la manière dont les individus interagissent et partagent leurs connaissances, leurs savoirs » (2016, p. 221). Certains éléments semblent ici porter préjudice à Studio 4 dans son intégration au sein de France Télévisions, et donc au développement de l'innovation. Ainsi, les bureaux des Nouvelles Écritures ne sont pas situés au sein du bâtiment de France Télévisions, mais une centaine de mètres plus loin, dans d'autres locaux : c'est un éloignement géographique et physique qui peut desservir le projet de prospective entre Studio 4 et les fictions de France Télévisions, ce qui n'est pas le cas pour d'autres dispositifs d'innovation.

1.3. Webséries et politiques éditoriales

Studio 4 n'est pas la seule plateforme à s'être lancée dans la création de webséries, tout en restant attachée à une chaîne de télévision. Le monde de la websérie est un petit milieu, où on retrouve des personnes qui ont exercé des fonctions sur d'autres chaînes. Ainsi, au moment où nous écrivons ces lignes, Bruno Patino est l'actuel directeur éditorial d'Arte France et le supérieur d'André Fresnel, directeur du développement numérique d'Arte, dont relève le service des productions web et les projets transmedia, connu sous l'appellation Arte Creative. Or Bruno Patino a été notamment directeur général délégué au développement numérique et à la stratégie de France Télévisions, et c'est sous son impulsion qu'est né Studio 4. André Fresnel lui-même vient de la direction des Nouveaux Contenus de Canal +. Il s'agit donc d'un petit milieu ou les acteur·rice·s de l'innovation web dans les chaînes de télévision passent d'une entreprise à l'autre : nous pouvons alors supposer que l'innovation web est lue de la même manière sur différentes chaînes concurrentes.

Il convient ainsi de poser cette question de l'innovation dans un cadre plus large, à travers l'étude et la comparaison avec d'autres plateformes qui ont fait le choix d'innover par le biais de la websérie, à savoir, Arte avec Arte Creative et Canal+ avec Studio+. Il s'agit là de deux autres modèles proches de Studio 4 : des chaînes de télévision qui ont associé explicitement leur nom à une plateforme de séries non linéaires. Les exemples de Golden Moustache pour M6 ou Studio Bagel pour Canal+ auraient aussi pu être pris en compte, mais semblent moins pertinents. Golden Moustache se détache en effet beaucoup de la chaîne télévisuelle, dont il n'est fait mention nulle part sur la page d'accueil de leur site Internet, et il propose aussi de nombreux articles humoristiques sur son site, tout en s'engageant moins dans des fictions sérialisées, mais plus sur des courtes fictions, avec des comédien·ne·s et des

réalisateur·rice·s déjà connu·e·s des Internautes. Studio Bagel est né de son côté en dehors de Canal + avant d'être racheté à hauteur de 60% par cette entité (Schmitt, 2014). Arte Creative et Studio+, en revanche, s'engagent clairement dans les webséries, aussi appelées par Studio+ « séries digitales », et sont donc plus comparables avec Studio 4. De plus, le parallèle entre Arte et France Télévisions est pertinent, car les deux diffuseurs ont une mission de service public : « Elles offrent au public, pris dans toutes ses composantes, un ensemble de programmes et de services qui se caractérisent par leur diversité et leur pluralisme, leur exigence de qualité et d'innovation, le respect des droits de la personne et des principes démocratiques constitutionnellement définis » (loi Léotard, 1986). Studio+ est une plateforme de Canal+, lancée juste avant le tournage des *Engagés*, et n'est pas sans influence sur Studio 4 et la production de webséries. Suite aux discussions engagées avec le comité éditorial de Studio 4, il est intéressant de parler de cette tentative arrêtée deux ans après son lancement.

1.3.1. Arte Creative et le choix de l'intégration

Si le siège social de la chaîne franco-allemande Arte est situé à Strasbourg, le siège d'Arte France est en banlieue parisienne, à Issy-les-Moulineaux. L'une des premières différences entre Arte Creative et Studio 4 est que les bureaux d'Arte Creative se trouvent au sein même des bâtiments d'Arte France. Nous pouvons supposer une plus grande intégration du numérique au sein d'Arte, géographiquement parlant.

André Fresnel est le directeur du développement numérique d'Arte depuis mars 2013. Il est aussi une personnalité jeune, car au moment de l'entretien, octobre 2017, il n'a que 38 ans. Lorsqu'il décrit les missions d'Arte Creative, nous pouvons observer de nombreux points communs avec les Nouvelles Écritures de France Télévisions :

> « Au sein d'Arte France, on est un pôle de production. On ne diffuse pas directement. Et dans ce pôle de production, on a différentes unités de programme, qui produisent divers programmes. Donc on a une unité fiction, une unité sciences et découvertes, une unité société et culture, une unité arts et spectacles, une unité cinéma et une unité qui s'appelle le développement numérique. Donc le développement numérique, c'est une unité de programme comme les autres. Avec la petite subtilité qu'on diffuse sur le numérique. Donc on n'a pas les mêmes enjeux en termes de diffusion que les chaînes de télévision. On peut diffuser très vite et de façon autonome sans forcément passer par des discussions sur la programmation, sur quelle case, à quelle date, etc. Et la diffusion est beaucoup plus diverse, parce qu'on peut diffuser sur notre site, mais quand on fait un jeu vidéo, on le diffuse sur des plateformes de jeux vidéo, quand on fait des programmes pour les réseaux sociaux, on fait parfois des programmes que pour les réseaux sociaux, comme ce programme-là, par exemple, *Été*, pensé que pour Instagram. Donc, c'est à la fois plus rapide, mais plus complexe, parce que les enjeux de distribution sont beaucoup plus forts

> et ils impactent la production. Puisque produire pour Instagram, ce n'est pas la même chose que produire pour le site d'Arte et ainsi de suite.
> Donc, on est un pôle de production, petite subtilité, on ne diffuse pas de la même façon, et deuxième subtilité, notre mission, elle est double, elle est à la fois de produire des programmes spécifiquement pour le numérique, donc d'innover, de façon régulière sur toutes les plateformes numériques possibles, mais également de rendre accessible les programmes d'Arte, et donc ceux des autres unités qui m'entourent, sur le numérique. Donc en enrichissant ces programmes-là, en les reformatant, les packageant, les distribuant de façon originale pour qu'ils soient vus sur le web et les réseaux sociaux. »

Les missions, bien que déclinées différemment, partagent certaines caractériques avec celles de Studio 4 : une logique de nouvelles écritures, avec l'exemple d'Instagram ; différentes unités pour des programmes directement diffusés sur Internet, dont de la fiction, pour de la websérie ; une mission transmédiatique avec l'enrichissement des programmes des autres unités. Les deux pôles de production partagent aussi le même but : l'innovation. Mais là, il est de leur ressort de « rendre accessible les programmes d'Arte » des autres unités. De plus, l'interface est la même pour les programmes faits par Arte et pour ceux réalisés par Arte Créative, sauf lors du générique de départ où est affiché le logo d'Arte Creative, ce qui est visible sur leur site Internet. L'intégration d'Arte Creative au sein d'Arte est plus poussée, non seulement grâce à une infrastructure et des locaux partagés entre la partie web et la partie télévision, mais aussi par l'architecture du site web d'Arte qui inclut les productions d'Arte Creative.

Selon André Fresnel, cette intégration est liée à l'absence de publicité sur la chaîne historique :

> « [L'intégration] est de plus en plus forte, elle a toujours été assez poussée au sein d'Arte, qui s'est vécu très vite comme un média global, au-delà d'une chaîne de télé qui avait un replay. Le fait de ne pas voir de publicité à l'antenne a permis à la chaîne dans les années 2000 de proposer le replay, sans se dire que ça allait coûter de l'argent, parce que des revenus publicitaires seraient moins importants. Dans les années 2000, l'idée était que si on met le replay, les gens ne vont pas regarder en direct, ils vont regarder le replay et du coup on va faire moins d'audience et donc moins de revenus publicitaires. Arte n'est pas du tout dans cette logique-là, en plus avec une mission d'innovation et de créativité. Donc, très vite, Arte, en 2006, a proposé le replay. Et le replay sur son site, mais aussi sur YouTube, sur Dailymotion, largement. Avec le but d'un service public, qui est d'avoir un maximum de points de contact on va dire, de possibilités de toucher son public sans forcément être dans une logique de maximiser ses revenus. Donc c'est ça qui permet à Arte, à la fois la ligne éditoriale, et puis son statut, d'innover, de suivre comme un média global, et après, petit à petit à partir de 2007, sont créées des productions innovantes numériques avec ce service qui s'est créé et donc les productions se sont lancées »

L'absence de revenus publicitaires dans le cadre d'Arte permet au diffuseur de se positionner de manière forte sur le web. La gratuité d'Internet ne touche pas cette entreprise, qui s'appuie

sur des capitaux publics stables, sans obligation de résultat financier, là où France Télévisions a besoin de ressources autres qu'étatiques, comme des revenus publicitaires.

Comme Studio 4, Arte Creative utilise non seulement son propre site web, mais aussi les plateformes comme Dailymotion ou YouTube. Ce choix a été fait exactement pour les mêmes raisons qui ont motivé Studio 4 :

> « Parce que logique de média public diffusé largement partout. Et en gros, c'était vrai il y a dix ans, mais ça l'est encore plus aujourd'hui. On ne peut pas attendre les bras croisés sur le site arte.tv que les gens se disent " tiens, si j'allais voir une nouvelle websérie ? ". Aujourd'hui, le deuxième moteur de recherche au monde, c'est YouTube. Si on n'est pas présent d'une façon ou d'une autre sur ce moteur de recherche, les gens ne nous trouverons pas, ils ne nous chercherons même pas. Donc, le but, c'est que quand on nous cherche sur ce moteur-là, on nous trouve et que même quand on ne nous cherche pas, on nous trouve aussi » (Entretien André Fresnel)

Il faut amener l'information à l'audience, se trouver là où elle est, dans la même logique qu'exprime Soline Schwebel.

L'introduction du replay sur le site d'Arte va entraîner la création du service du développement numérique. Arte Creative, de par les conditions de sa création, est un agent d'innovation, pleinement intégré à la chaîne Arte. Son principal atout est d'être diffusé sur Internet. Elle ne définit ses programmes que par le canal qui permet la mise à la disposition du public de ses productions. Ainsi, pour André Fresnel :

> « Le processus est à la fois assez proche de celui d'une chaîne de télé pour la sélection des projets, mais avec des enjeux un peu différents, parce qu'on n'a pas d'enjeux de cases ou d'objectifs par cases, mais plutôt de capacité à innover, de montrer ces innovations et de coller avec les usages du numérique. »

Cette volonté d'innover est en lien avec la recherche de nouveaux talents, comme pour Studio 4 :

> « Nous, notre mission, c'est de faire émerger ses créateurs. Ses créateurs, j'entends aussi les producteurs dedans, ce n'est pas que l'auteur à proprement parler. Donc c'est cet axe-là qui va nous parler, plutôt que de vouloir formater un programme pour qu'il soit distillable un peu partout, sur tous les supports et sur toutes les chaînes sans forcément avoir sa patte éditoriale, sa spécificité.
> […] Quand je dis innovation/créativité, elle est aussi dans le fait que de nouveaux regards vont apporter des choses différentes, voilà » (Entretien André Fresnel)

Ces « nouveaux regards » sont traduits dans les websséries même si, pour André Fresnel, ce n'est pas le lieu des plus grandes innovations d'Arte Creative :

> « Je pense qu'on n'est pas toujours innovant dans une websérie, parfois c'est juste un programme original et pas forcément innovant. Donc il est inédit, les thèmes sont abordés de façon différente mais pas forcément avec une forme innovante particulière. Sur *Loulou*, on va être plus sur le regard original sur un sujet et à travers une écriture, très, pour le coup, féminine, mais malicieuse, je dirai. Et assez détendue. Et c'est en ça que, pour nous, c'est original et peut-être innovant pour Arte, c'est parce que c'est un ton qui n'est pas forcément toujours présent à l'antenne et c'est un ton qu'on essaye de développer sur le numérique, où on sait que c'est des logiques d'écriture plus présentes. Le fait d'être très décalé, privilégier l'humour plutôt que le ton sérieux, etc. »

Loulou[29] est une websérie de onze épisodes d'environ six minutes, réalisée par Anne-Claire Jaulin et scénarisée par trois femmes, Alice Vial, Louise Massin, Marie Lelong, qui jouent aussi dans la websérie. Elle raconte l'histoire d'une jeune femme de 29 ans, enceinte par accident, qui décide de garder l'enfant, sans dramatiser l'événement.

Contrairement à Studio 4, Arte Creative n'accepte pas de projets apportés par des scénaristes seul·e·s.

> « Ces projets-là nous sont amenés par des producteurs, des auteurs qui travaillent avec des producteurs indépendants, qui viennent nous voir et proposent des projets. Donc chaque mois, on doit recevoir entre 30 et 50 projets, et chaque mois, on en sélectionne un, deux, pas plus, parce qu'on n'a pas le budget, ou les moyens humains d'en diffuser autant, ou même les capacités à communiquer sur autant de projets. » (Entretien André Fresnel)

Si iels sont capables de mener plus de projets qu'à France Télévisions, jusqu'à deux par mois, c'est aussi parce que leurs financements sont plus élevés que ceux de Studio 4. Pour le numérique à Arte France, André Fresnel avance être « aux alentours de six millions d'euros […]. Et ensuite, en terme d'équipes, ici, on est autour de 20, à peu près, avec des équipes éditoriales, des équipes techniques, des équipes autour des réseaux sociaux et puis les équipes administratives. » L'intégration à la stratégie digitale d'Arte France passe donc aussi par l'embauche d'une équipe qui travaille sur les réseaux sociaux numériques, comptabilisée dans le développement numérique d'Arte, au même titre que l'équipe développant des webséries. Là où Studio 4 se développe en dehors de la stratégie digitale de France Télévisions, Arte Creative est une des composantes de cette stratégie, ce qui se traduit par ce choix éditorial et politique qu'est un financement plus important d'Arte Creative. Cela permettrait a priori un échange plus poussé, un partage des connaissances plus abouti et donc une diffusion plus importante de l'innovation au sein d'Arte (Therre, 2016).

[29] https://www.arte.tv/fr/videos/RC-014297/loulou/

1.3.2. Studio + et la tentative du payant en format court

Contrairement à Studio 4 et à Arte Créative, Studio+ n'appartient pas à l'audiovisuel public français et n'est pas financé par la redevance audiovisuelle. Il fait partie du groupe Canal +, lui-même étant une filiale de Vivendi. Studio+ a été lancé à la rentrée 2016 mais a été annoncé dès mai 2016, lors d'un discours de Dominique Delport (2016), le président de Vivendi Contents au MIPTV, le marché international des programmes de télévision, où se rencontrent des producteur·rice·s et diffuseurs du monde entier depuis 1963. Lors de ce discours en anglais, Dominique Delport défend la création de séries digitales « mobile first, mobile only, for a mobile generation[30] » : des séries digitales de 10 x 10 minutes, uniquement diffusées sur les téléphones portables, pensées pour les téléphones portables, et sur abonnement, pour trois euros par mois. L'idée défendue est de présenter un nouveau produit, pour les « millenials », cette génération des 15-35 ans qui consomme des vidéos sur Internet à travers le monde.

Au lancement de Studio+, 25 séries digitales sont prévues dans six langues, diffusées dans une vingtaine de pays. L'investissement de Vivendi est conséquent, environ un million d'euros par série. Dominique Delport le reconnaît, « It's a bet », c'est un pari. Il s'agit d'un format court de qualité, et pour les personnes qui, selon son exemple, sont en train de faire la queue à Starbucks, car « quand on fait la queue à Starbucks, on ne se jette pas sur le dernier *Game of thrones »,* y explique-t-il. Studio+ est aussi un produit qui sera inclus dans des abonnements téléphoniques, grâce à des partenariats avec des opérateurs télécoms. Pour Dominique Delport, ce format, de dix épisodes de dix minutes chacun, n'est pas une idéologie. Mais qu'il espère que l'on se souviendra que Studio+ a été la plateforme pionnière pour cette nouvelle temporalité sérielle : « a new format we have pioneered ».

Deux ans plus tard, en juillet 2018, Studio + prévient ses abonnés par mail : le service va être suspendu (Vallet, 2018). Selon la rédaction de *BFM Business* (2018) : « Studio+ est un échec économique cuisant. À fin 2017, les pertes s'élèvent à 48 millions d'euros, pour des revenus de seulement 6,8 millions. » Selon *Telerama* (Vallet, 2018), cet échec est dû à un manque de publicité autour du concept, et une qualité des séries trop inégale. Mais nous pouvons aussi supposer que l'idée de monétiser des séries courtes, pensées uniquement pour

[30] « Pour téléphone portable, seulement pour téléphone portable, pour une génération qui utilise le téléphone portable en priorité » (Traduction par Déborah Gay)

Internet, n'est pas un modèle fonctionnel. Comme l'explique Henry Jenkins (2008, p.152-153) :

> « The Web represents a site of experimentation and innovation, where amateurs test the waters, developing new practices, themes, and generating materials that may well attract cult followings on their own terms. The most commercially viable of those practices are then absorbed into the mainstream media, either directly through the hiring of new talent or the development of television, video, or big-screen works based on those materials ; or indirectly, through a second-order imitation of the same aesthetic and thematic qualities.[31] »

Studio+ a peut-être été trop rapide en voulant monétiser directement ce qui était une expérimentation, sans savoir si ce « pari » était commercialement viable.

Studio+ va avoir malgré tout un impact sur la production de websséries. Déjà par la volonté non pas de parler de websséries, mais de « séries digitales », terme réprouvé par Soline Schwebel de Studio 4 :

> « Après, websséries, séries digitales, machin, là, tout le monde commence à s'exciter autour de ça. Genre " websérie ", c'est un peu galvaudé, maintenant ont dit " série digitale ". Et en fait ça, c'est parce que tu as des diffuseurs qui ont plus d'argent et plus de puissance médiatique qui imposent ce terme, mais du coup, enfin, c'est horrible. Ils imposent ce terme, ils imposent des formats, pour le coup vraiment des carcans, ils industrialisent et du coup, tu ne peux pas avoir de liberté de format… Ça a énormément de mauvais côtés, le fait que l'industrie s'en empare, en fait, de ce format, donc... »

À travers cet exemple, Studio 4 s'oppose à Studio+, qui a un pouvoir médiatique et industriel beaucoup plus important, et qui en imposant le terme de « série digitale », impose aussi une industrialisation qui, selon la conseillère éditoriale, peut tuer une certaine créativité, le fameux « ton » qu'elle défend en entretien :

> « Avec Studio+, bon c'est différent, c'est une offre payante tout ça mais, ils ne prennent que du 10 x 10. Ils ne veulent pas comprendre un autre format. Là, on retourne dans les travers de la télé, de ne faire que du 26, du 52 ou du 90 minutes. Pour moi, ce n'est pas vraiment de la websérie. Après, je n'ai vu qu'une websérie, de Studio +, qui était en compétition à La Rochelle, le programme est super, tu vois, c'est vachement, en termes d'action, les décors sont magnifiques, tu as de bons comédiens… Mais pour moi, tu n'as pas la liberté de ton et l'esprit un peu foufou des websséries, que je défends beaucoup en fait. […] Et aujourd'hui, tu vois une série digitale sur Canal, c'est juste une fiction comme

[31] « Le Web représente un site d'expérimentation et d'innovation, où les amateur·rice·s testent les eaux, développent de nouvelles pratiques, thèmes, et génèrent des matériaux qui peuvent faire l'objet d'un vrai culte. Les pratiques les plus viables commercialement parlant sont ensuite absorbées dans les médias grands publics, soit par l'embauche de ces nouveaux talents ou le développement à la télévision, en vidéo ou sur grand écran d'œuvres basées sur ces matériaux ; ou indirectement, à travers une deuxième commande imitant les mêmes qualités esthétiques et médiatiques. » (Traduction par Déborah Gay)

une autre qui est découpée en 10 x 10. Mais pour moi, ça n'a rien de l'esprit d'une websérie. »

Cette industrialisation a d'autant plus d'impact sur Studio 4 que suite aux appels d'offre effectués par Studio+, des projets rejetés par ce dernier vont finir sur les bureaux de Soline Schwebel, qui le déplore :

« **Soline Schwebel :** Une conséquence assez chiante *(sic)*, en vrai, au quotidien, c'est que les auteurs et les producteurs ont beaucoup travaillé ces derniers mois pour proposer des projets à Studio+ en 10 x 10 minutes. Donc en gros, c'est une espèce de format imposé comme ça par un diffuseur, qui arrive, qui déboule de nulle part. Et coup, presque un projet sur deux qu'on reçoit, ou deux sur trois, c'est du 10 x 10 minutes.

Déborah Gay : Un peu comme Stanley Keravec, en fait ?

Soline Schwebel : En l'occurrence, c'est un peu un contre-exemple, on a décidé de ce format-là avant, en fait, qu'on soit au courant du format de Studio+, et du coup, c'est vrai qu'on fait aussi un 10 x 10. Mais on n'est pas contre, on s'en fout… Ça reste pour nous, le 10 x 10, un format qui coûte un peu cher, et du coup, on ne peut pas faire que ça, tu vois, mais on en fait déjà quelques uns. Mais en fait, simplement, ça, c'est un exemple typique d'un diffuseur traditionnel, qui n'a pas pour mission d'innover, qui arrive sur un marché, et qui inonde, qui impose quelque chose, une règle. Alors que nous, ça fait cinq ans qu'on se bat pour ne pas avoir de règles et qu'on fait plein de formats très différents et surtout, on essaye de trouver un format en adéquation avec l'histoire qu'on raconte, et aussi avec le profil de l'auteur. Tu as des jeunes auteurs, tu ne peux pas leur demander un 10 x 13 minutes. Ou un 10 x 10. On commence par des formats plus courts tu vois ? Donc au final, on en reçoit beaucoup, la plupart, on les jette. On n'en veut pas, tu vois.
Non, mais, c'est vrai, en plus tu vois le truc, à quatre kilomètres, que le projet a été proposé puis rejeté par Studio+. Ça ne donne pas envie, tu vois. Et malheureusement, on en reçoit beaucoup, beaucoup, beaucoup. »

Studio+ est alors vu comme un diffuseur puissant, car il peut investir beaucoup d'argent. Cet investissement est un avantage pour les producteur·rice·s comme les scénaristes qui vont alors se mettre à travailler sur des formats de dix fois dix minutes. En effet, comme l'explique Howard Becker (1988, 2010, p. 113) :

« Comme la plupart des artistes souhaitent bénéficier d'une diffusion, ils travaillent sans jamais perdre de vue ce que le système de distribution propre à leur monde peut prendre en charge. Quel genre d'œuvre pourra-t-il diffuser ? Lesquelles refoulera-t-il ? Qu'offrira-t-il en échange de tel type d'œuvre ? […] Les œuvres d'art portent toujours l'empreinte du système qui assure leur distribution, mais à des degrés divers. »

Si Studio+ rejette leur projet, les artistes pourront alors les basculer vers d'autres diffuseurs. Stanley Keravec admet d'ailleurs que si *Les Engagés* est de ce format précis, c'est qu'il l'avait écrit tout d'abord pour Studio+, très tôt, lors d'une première phase d'appels à projets[32].

[32] Carnet de terrain, entrée du 22 février 2017.

Pendant une rencontre publique avec les membres du centre LGBT de Lyon avant le tournage, le 7 février 2017, une des personnes de l'assemblée lui demande la raison de ce choix de dix fois dix minutes. Le scénariste répond alors que sur le web, les formats sont beaucoup plus courts et Studio 4 fait de la pastille d'une à dix minutes, là où Studio+ préfère ne faire que du dix fois dix minutes. Le scénariste déclare donc s'être basé sur les standards du moment, sur l'offre la plus intéressante lorsqu'il a fallu chercher un diffuseur. [33] Dominique Delport atteste ainsi au MIPTV avoir reçu 750 projets internationaux pour le lancement de Studio+, ce qui montre l'attractivité de l'application au moment de son lancement pour les créateur·rice·s de contenu. Si Studio 4 a accepté *Les Engagés*, c'était a priori sans savoir quel allait être le format imposé par l'application, format vu alors par le « personnel créatif » comme un nouveau standard auquel il était préférable de se conformer.

1.3.3. Netflix : le payant et le format long

Lors de mon entretien avec André Fresnel, ce dernier explique qu'Arte Creative a vendu l'une de ses websséries, *Osmosis*, à Netflix. Cela est vécu comme une victoire pour ce dernier, même si iels ont dû supprimer la websérie de leur plateforme :

> « Je trouve que c'est intéressant que les formats qu'Arte a fait émerger intéressent l'univers de la série. Y compris le géant Netflix. Après, c'est un peu dommage de ne plus le voir sur le site. Parce que ça fait partie du deal aussi, mais, oui, oui, voilà, ça prouve aussi qu'on ne s'est pas trompé. Qu'on a mis le nez, ou le doigt sur quelque chose qui a du potentiel. »

Ce qui est intéressant ici, c'est que le passage à la télévision n'est peut-être pas le graal à atteindre : c'est la transition d'une plateforme à l'autre. Netflix est un « géant » car il s'agit d'une plateforme payante, sur abonnement, qui aurait près de 3,5 millions d'abonné·e·s en France en avril 2018 (Lefilliâtre, 2018). C'est aussi une entreprise capable de mettre beaucoup d'argent dans ses productions, « jusqu'à 8 milliards de dollars dans l'achat et la production de films, de séries, de documentaires, d'émissions et d'animations en 2018 » (Lefilliâtre, 2018). Pourtant, les productions Netflix sont vues comme des séries, et non plus des websséries. Aucune fiction sérielle audiovisuelle ne fait moins de dix minutes sur Netflix. La plateforme diffuse directement sur Internet, mais elle diffuse des formats classiques de séries télévisées, entre 20 minutes et une heure. Pour le journaliste Joël Bassaget (2016, p.14) :

[33] Carnet de terrain, entrée du 8 février 2017.

> « Le format court des webséries, c'est bien leur première caractéristique, celle qui les rend si particulières. Les séries de la télévision n'ont pratiquement jamais exploré ces durées d'épisodes, à l'exception des cartoons (mais ceux-ci sont souvent regroupés pour former des épisodes plus longs) et de quelques " short coms " (format populaire en France grâce à des succès d'audience comme *Caméra Café* ou *Kaamelott*). À la télévision, en matière de fictions, en dessous de 22 minutes, il n'y a presque jamais rien eu. Les webséries investissent donc un territoire quasiment vierge de la narration serielle. C'est pour cela qu'elles sont souvent associées à l'expression " nouvelles écritures ", car sur ces nouveaux formats et ce nouveau support (l'Internet), les contraintes sont différentes et les possibilités plus nombreuses. »

Un format court, lié à des contraintes financières, entraînerait donc un ton et une forme particulière qui serait la définition de la websérie à Studio 4 comme à Arte Créative, et il existerait une différence entre les webséries Studio 4 et Arte Creative, et les séries Netflix diffusées sur Internet. Le moyen de diffusion, le web, n'est donc pas suffisant pour faire la différence entre websérie et série. Cela pose une autre question : est-ce qu'une websérie devient une série dès qu'elle a un format long, uniquement parce qu'elle utilise un format classique, ou parce que les coûts de productions deviennent tels qu'il faut faire appel à un processus industriel qui « normalise » le produit ? Etant donné qu'il n'existe pour le moment aucun moyen de produire une websérie d'une durée longue sans passer par des industries culturelles classiques, ces dernières sont-elles donc destinées à être des séries et à perdre une spécificité web ?

Par ailleurs, la mission de Netflix n'est pas de réaliser des innovations pour un tiers, mais de rechercher des spectateur·rice·s. Ses financements proviennent des abonnements vendus. Or pour Thomas Paris (2014, p. 172) :

> « Le moteur de la création est la nouveauté, le dépassement, la remise en cause, quand l'organisation fonctionne autour de routines. La création implique la prise de risque ; les organisations ont tendance à minimiser les risques, et à favoriser les projets qui leur permettent de le faire, c'est-à-dire ceux qui s'inscrivent dans un référentiel connu, qui renvoient à des marchés identifiés, à des succès passés. La création repose sur la notion d'inspiration, avec tout ce que cela suppose d'incertain et d'incontrôlable, alors que les organisations, du fait des coûts fixes qu'elles ont à assumer, exigent une régularité dans la production. »

Arte Creative peut s'appuyer sur Arte en tant qu'organisation, sans être contrainte par elle. Au contraire Netflix ne peut s'appuyer que sur lui-même et profite alors des tentatives d'innovations d'Arte Creative. Netflix produit des séries, car il se réfère à des modèles connus de format, comme des procédés de production, et dans le respect de tons et des formes classiques des séries télévisées. Netflix a besoin de « régularité », pour répondre à ses

abonné·e·s, qui sont alors son « marché identifié ». Ni Studio 4, ni Arte Creative n'ont d'audience définie à séduire, leurs webséries sont diffusées gratuitement, et c'est aussi là que se trouve l'innovation par le biais de la websérie. Un référentiel connu n'est pas obligatoire pour lancer une websérie, ce qui leur permet d'explorer des thèmes nouveaux et différents.

Les exemples d'Arte Creative, Studio+ et de Netflix permettent alors de définir plus précisément ce qui ferait la spécificité d'une websérie : il s'agit d'abord d'une fiction diffusée par Internet, ce qui induit un mode de visionnage spécifique. Ensuite, une websérie serait une fiction mise à disposition gratuitement pour les spectateur·rice·s : il ne s'agit pas de payer, par le biais d'un abonnement ou d'une redevance, pour avoir le droit de la regarder, qu'elle fasse dix minutes ou une heure. Majoritairement, une websérie est aussi une fiction de format court, mais la durée de ce format est variable. Une websérie coûte moins chère qu'une série télévisée et si la websérie est peu financée, cela permet de ne pas prendre en compte une audience lors de sa création. Sans financement lourd, il n'est pas d'obligation de résultat, ce qui permet alors une certaine innovation. France Télévisions a donc voulu se libérer des chiffres de l'audience par cet usage du numérique.

À Studio 4, différent·e·s participant·e·s coopèrent dans un univers en mouvement, que certain·e·s souhaitent faire rentrer dans un giron législatif et industriel déjà existant. La websérie « perturbe » certain·e·s acteur·rice·s et remet en cause leurs intérêts, qu'il s'agisse des sociétés de productions ou du travail des assistant·e·s réalisateur·rice·s, ou permet la valorisation du travail d'autres acteur·rice·s comme les scénaristes, ce que nous allons étudier dans une prochaine partie.

2. Une communication d'un nouveau genre ? La revalorisation du scénariste

En 1995, Dominique Pasquier parlait des scénaristes français·es comme de personnes qui :

> « […] n'ont pas non plus de moyen d'avoir un contact direct avec le public comme peuvent le faire d'autres professionnels. Leur métier est solitaire et il ne jouit d'aucune visibilité sociale : pas de bain de foule dans la rue comme les animateurs, pas de badauds autour des tournages comme les réalisateurs, pas de starifications par les médias comme les comédiens. Un scénariste, serait-il le plus illustre de sa profession, est condamné à l'anonymat. » (p. 96)

À l'heure des webséries et des réseaux sociaux numériques, est-ce toujours le cas en France ? La place du scénariste est-elle toujours occultée derrière un·e réalisateur·rice, une société de production ou un distributeur ? Les rôles des producteur·rice·s, scénaristes et réalisateur·rice·s sont en effet définis depuis le début des années 80 (Ziemniak, 2017). Pour répondre à cette question, nous allons ici nous attarder sur un moment important des *Engagés*, la période de lancement de la websérie, pour voir comment lors de ce lancement, le scénariste peut se faire une place, après avoir étudié la manière dont Studio 4 tente de valoriser ses productions.

2.1. Diffuser : la communication côté France Télévisions

Si pour France Télévisions, il peut être difficile de financer une campagne de communication, à cause du faible financement des Nouvelles Écriture, cela ne signifie pas que les conseiller·ère·s éditoriaux·ales sont sans solution pour faire parler de leurs webséries.

2.1.1. Profiter des communautés de fans

Il existe une certaine ambiguïté dans la mission que se donne Studio 4, de faire connaître de nouveaux talents, avec notamment la validation du choix de Mathieu Potier comme réalisateur. En effet, comme ce dernier l'explique en entretien :

> « En fait, la websérie, je la connais depuis 2005. Parce que j'ai vécu dans un appartement où venait souvent Benjamin Besjbaum, qui est le fondateur de Dailymotion. Donc j'ai découvert, vraiment, l'évolution du Net. Donc je suis vraiment un des pionniers du Net [avec la création de la websérie *La petite couronne]* […] On cartonnait, mais on a fait la connerie de la vendre à MCM. Et donc, on a fait une saison sur MCM, où personne ne regardait. Et quand je suis revenu en 2010, je suis reparti de zéro. »

La télévision était donc aussi dans la ligne de mire de Mathieu Potier lorsqu'il a créé une websérie amateure, mais cette stratégie ne s'est pas révelée payante lors de son passage à MCM. Son public ne l'a pas forcément suivi, d'un écran à l'autre. Si comme l'explique François Jost (2014), la télévision est un but ou un repoussoir, elle reste en tout cas une référence. Pour Mathieu Potier, le passage du web à la télévision a ainsi fortement freiné sa carrière : malgré une plus grande légitimité du média, en dépit du passage d'un statut d'amateur à professionnel, le réalisateur n'a pas pu faire carrière en changeant de média, et son retour à la notoriété a mis plus de temps.

Par ailleurs, pour Henry Jenkins (2006, p.146-147) :

> «Digital cinema is a new chapter in the complex history of interactions between amateur filmmakers and the commercial media. These films remain amateur, in the sense that they are made on low budgets, produced and distributed in noncommercial contextes, and generated by nonprofessional filmmakers (albeit often by people who want entry into the professionnel sphere). […] No longer home movie, these films are public movies - public in that, from the start, they are intended for audiences beyond the filmmaker's immediate circle of friends and acquaintances […]. [34]

Ce point est également mis en avant par Mathieu Potier lors de cet entretien :

> « Le réseau court-métrage, c'est surtout film d'auteur, en fait, et moi, je ne faisais pas du film d'auteur, je faisais plus de la comédie. Donc ça ne rentrait pas, je ne rentrais pas dans les cases. Et donc le web permet, en fait, à tout le monde, c'est ça qui est extraordinaire, de faire exister son œuvre, quelle que soit la qualité, quel que soit le public, quel que soit le thème. Alors qu'avant, c'était très compliqué. Donc ça a surtout démocratisé, la créativité et la distribution du court-métrage et de l'objet vidéo, quoi. »

Bien que le langage utilisé soit alors plus proche de celui du cinéma, *La petite couronne* était alors une websérie, et ce dont parle Jenkins lorsqu'il écrit sur le « film amateur » est tout aussi applicable à la « série amateure », sur Internet : la websérie développée par Mathieu Potier avait été pensée pour un public, dès le début, et a obtenu suffisamment de succès pour être reconnue par la télévision. Il a pu donc passer d'un produit amateur, autofinancé, à un produit rémunérateur et professionnel, mais il a perdu alors ce public. Sa carrière de réalisateur a mis un peu de temps à se relancer, et en 2016, alors contacté par la société de production Ishtar & Autres pour *Les Engagés*, il a suffisament de contrats télévisuels et ne peut réaliser à temps plein cette websérie. Il partage donc son poste avec Marc Puget, pour qui il s'agit du premier projet important.

Mathieu Potier est devenu célèbre par une plateforme de vidéo en ligne, qui dans ce cas-là n'est pas YouTube, mais Dailymotion. Il est alors un moyen d'attirer plus de spectateur·rice·s pour Studio 4. Même si Soline Schwebel explique qu'à Studio 4, iels ne

---

[34] « Le cinéma numérique est un nouveau chapitre dans l'histoire complexe des interactions entre les réalisateurs amateurs et le média commercial. Ces films demeurent amateurs, dans le sens où ils ont été réalisés à petit budget, produits et diffusés dans des réseaux non-commerciaux, et faits par des réalisateurs non-professionnels (même si souvent il s'agit de personnes souhaitant entrer dans la profession). […] Ce ne sont plus des films vus dans l'espace privé du domicile, mais dans un espace public, dans le sens où, dès le début, ils sont pensés pour une audience qui n'est plus seulement celle du cercle amical et des proches des créateurs du film. » (Traduction par Déborah Gay)

pensent pas à la cible de la websérie, elle admet que dans le cas des *Engagés*, cela a été le cas :

> « On s'est posé la question, avec les producteurs et Stanley, on s'est dit, on est peut-être un peu prétentieux, mais on s'est dit, justement : il y a tellement peu de séries LGBT, ou de websséries LGBT, qui sortent, on s'est dit, de fait, la communauté LGBT qui n'a pas beaucoup de projets qui leur sont vraiment destinés, je pense qu'elle est déjà acquise à notre cause et on n'aura aucun problème à la toucher. Donc, peut-être qu'on se trompe, et que ça va passer complètement inaperçu, mais on ose espérer, en tous cas, que toutes les personnes qui ont regardé *Féminin/Féminin*[35], et autres séries, regarderont *Les Engagés*. Par contre, on s'est dit, ce serait quand même bien que ça touche, du coup, un autre public, que la communauté déjà acquise à notre cause, en fait. […] Donc, on espère qu'on va toucher un public plus large. Par ailleurs, […] un des deux réalisateurs, Mathieu Potier, est également un scénariste de websérie, qui a sa petite communauté, et on espère qu'on va pouvoir en profiter, de ses fans, de ce réalisateur… Non, mais c'est vrai aussi, faut pas se cacher, faut pas se leurrer, c'est aussi un des buts. Bon, ben, voilà, lui, sa communauté de fans, elle n'est pas du tout spécialisée LGBT mais on espère qu'elle va accrocher au projet. »

La communauté de fans réunie autour de Mathieu Potier pourrait donc le suivre pour ce projet et ouvrir le public au-delà d'une audience LGBT, première audience ciblée par le diffuseur.

Cette recherche de personnalités ayant déjà un public sur les réseaux sociaux numériques n'est d'ailleurs pas seulement la prérogative de Studio 4. En effet, c'est une question qui va être posée lors de la première réunion de casting, où étaient présents l'un des réalisateurs, Marc Puget, le producteur Hadrien Fiori et le directeur de casting, Christophe Grand. Christophe Grand avait préparé en amont des dossiers avec photos A4 couleurs des comédiens qu'il souhaitait présenter à la production. J'ai assisté à la sélection sur photos du personnage de Thibaut. Et à la fin de la sélection, Christophe Grand présente ce qu'il appelle un « outsider » :

> « C'est un mec très important comme icône gay. Tous les gays de France le connaissent. Ce serait très bien en termes de communication dans la communauté gay. […] Si les deux personnages principaux sont incarnés par des acteurs gays, ça permet d'être plus suivi sur les réseaux sociaux, c'est un énorme atout. Il existe une communauté capable de coller à la websérie. »[36]

Le talent de comédien fait certes partie de la sélection, mais cette composante de présence sur les réseaux sociaux numériques est d'autant plus importante qu'il y aura peu de promotion possible de la websérie, par manque d'argent. Christophe Grand, lui même ouvertement gay[37],

[35] Websérie canadienne mettant en scène des personnages lesbiens, achetée et diffusée par Studio 4.
[36] Carnet de terrain, entrée du 18 novembre 2016.
[37] Je lui ai demandé lors d'un entretien ultérieur enregistré si on pouvait donner son orientation sexuelle ou non. Il a donné son accord.

garde en ligne de mire ce public LGBT qu'il ne faut pas prendre automatiquement pour acquis.

2.1.2. Jouer sur les fonctionnalités de YouTube

Utiliser des personnalités déjà connues sur YouTube et les réseaux sociaux numériques est donc un des moyens de communiquer sur la websérie sans s'investir financièrement. Mais une autre façon pour Studio 4 de faire connaître *Les Engagés* est d'utiliser une des fonctionnalités de YouTube : l'incorporation d'un lien en fin de vidéo, directement dans celle-ci, vers une autre vidéo sur YouTube. Lors de la diffusion, Studio 4 va alors tenter de faire connaître cette websérie en mettant des liens avec une websérie à thématique voisine, qu'elle diffuse en même temps : *The Man-Woman Case.* Ce dessin animé pour adultes traite d'une affaire criminelle australienne des années 20 dont le principal protagoniste est un homme trans. Diffusé en parallèle des *Engagés,* un lien est incorporé en fin d'épisode : « Découvrez aussi…», avec une image de la série. Les vidéos de la websérie *Les Engagés* renvoient à la websérie de *The Man-Woman Case* et les vidéos de *The Man-Woman Case* renvoient aux *Engagés.* Nous sommes là dans une logique de liens. Comme l'a démontré Clément Combes (2014, p. 184) :

> « Nombre de séries sont ainsi dénichées à la suite de papillonnages sur le web qui visent la personne, au gré de ses inclinations du moment et en réaction à l'architecture des sites visités, aller de page en page, de lien hypertexte en lien hypertexte, et de proche en proche, cheminer d'un sujet à l'autre. […] L'élaboration de dispositifs d'encadrement et d'orientation de la trajectoire de l'internaute représente même, à travers la problématique de la recommandation, un enjeu (marchand) essentiel des contenus en ligne. »

Cette fonctionnalité sur YouTube, où il suffit de cliquer sur un lien dans l'écran de vidéo une fois arrivé·e en fin d'épisode, permet donc à Studio 4 d'encadrer un peu cette trajectoire de l'internaute. Soline Schwebel a d'ailleurs remarqué que de nombreux·ses spectateur·rice·s passaient d'une websérie à l'autre et s'est félicitée de cette réussite. Cette logique d'encadrement de l'internaute est rendue possible par une des fonctionnalités de Youtube, fonctionnalités que met à profit Studio 4.

De même, Soline Schwebel explique que Studio 4 préfère diffuser via YouTube plutôt que grâce à Facebook pour des raisons purement pratiques. Les vidéos Studio 4 doivent en effet être géolocalisées, elles ne sont visibles que sur le territoire français, pour que les producteur·rice·s puissent par la suite vendre les droits à l'étranger, sauf si la société de

production accepte explicitement et préalablement de donner au diffuseur les « droits mondes ». Sur YouTube, cette géolocalisation est intuitive : « il suffit juste de cocher des cases comme France, Polynésie française… », complète Soline Schwebel. Sur Facebook, cette géolocalisation est beaucoup plus chronophage et difficile, d'où la préférence pour Studio 4 du player YouTube[38]. Le choix de la plateforme de diffusion par le diffuseur est donc aussi lié à des fonctionnalités et des modalités pratiques : il favorise la plateforme la plus intuitive et facile d'utilisation.

Pourtant, la seule personne en contrat à durée déterminée de l'équipe de Studio 4 n'est autre que le responsable de la mise en ligne des vidéos et de la gestion des réseaux sociaux numériques. Cela est assez surprenant, sachant qu'il s'agit du responsable du rapport direct avec l'audience et de la mise en ligne de la websérie. Comme l'explique Soline Schwebel :

> « Il y a une personne, malheureusement elle change souvent, c'est, comment dire, un poste un peu précaire (*rire gêné*), mais c'est quelqu'un qui est vraiment fondamental, et qui s'occupe de mettre en ligne toutes les vidéos de Studio 4 et d'IRL [unité chargé de la diffusion de webséries documentaires], d'animer les sites de Studio 4 et d'IRL, et d'animer les réseaux sociaux Studio 4 et IRL. »

Concernant les réseaux sociaux numériques, nous pouvons supposer que le fait qu'il n'existe personne de pérenne sur un poste aussi important a aussi un impact sur la communication autour de la diffusion des webséries. C'est d'ailleurs une des plaintes du réalisateur Mathieu Potier lors d'une réunion de post-production des *Engagés*, le 13 avril 2017. En présence du second réalisateur, Marc Puget, et du directeur de la photographie, il se met à les critiquer vertement, décriant la « communication inexistante » du diffuseur. Mathieu Potier explique que c'est la raison pour laquelle il ne souhaitait pas au début réaliser de projet avec Studio 4 : il savait qu'iels étaient « mauvais en communication. Leurs vidéos ne font pas deux vues ! » et qu' « ils existent depuis cinq ans et n'ont une page Facebook que depuis l'an dernier ! »[39]. Faire de la websérie sans communiquer sur Internet reste un élément très négatif pour les réalisateurs.

Cette quasi-absence de communication sur *Les Engagés* par le diffuseur, donc Studio 4, va ouvrir un espace d'expression potentiel au scénariste, Stanley Keravec.

[38] Carnet de terrain, entrée du 12 septembre 2017.
[39] Carnet de terrain, entrée du 13 avril 2017.

2.2. Les réseaux sociaux numériques comme outils promotionnels

La communication autour de la création de la websérie a lieu dans un contexte spécifique qui va avoir pour conséquence une prise en main de cette communication par le scénariste, aidé en partie par son profil singulier, et par les réseaux sociaux numériques.

2.2.1. La prise en main de la communication par le scénariste

Les financements sont donc assez faibles pour les webséries. Studio 4 a pour volonté de lancer une nouvelle production par mois et ne peut pas investir en communication. Studio 4, comme Soline Schwebel l'a expliqué plus haut, s'adresse à une audience qui regarde déjà ce genre de fiction, et cette audience est connue par le diffuseur : il s'agit des 15-30 ans. Iels ne souhaitent pas aller les démarcher, mais uniquement mettre un contenu à leur disposition. Dans le cadre des *Engagés*, ni la société de production, ni le diffuseur ne souhaitent investir dans la communication de la websérie, par manque de moyens financiers. Le scénariste des *Engagés* va prendre en charge la communication sur les réseaux sociaux numériques lors de la saison 1.

Stanley Keravec, avant d'être scénariste, a été pendant plusieurs années critique amateur de séries télévisée. Comme il l'explique en entretien (a) :

> « Ça n'a jamais été ma profession principale, en termes de revenus. Mais en termes de temps, souvent, ça l'a été. Et du coup, j'ai publié mes premiers articles dans *Génération Séries*, pas beaucoup, mais deux, trois, j'avais genre 19 ans. Et en 2007, j'ai créé un site, un webzine sur l'actualité des fictions européennes, dont j'ai assuré la rédaction en chef jusqu'en 2012. »

Sa présence assidue sur Internet dans les forums et sur les sites de critique de séries lui a permis de communiquer à l'époque avec d'autres critiques amateur·rice·s ou professionnel·le·s, comme Bernard Cauda[40]. Stanley Keravec est non seulement scénariste, mais aussi ancien journaliste spécialisé série, et utilisateur actif d'Internet. Il s'inscrit dans le portrait de l'amateur·rice étudié·e par Patrice Flichy (2010, p.11) :

> « [L'amateur] est rarement seul, car il s'inscrit le plus souvent dans des collectifs qui lui permettent d'obtenir avis, conseils et expertises, de confronter des jugements, de débattre et, parfois, de trouver un public. Internet lui donne l'occasion de s'inscrire dans ces communautés virtuelles qui permettent de partager les mêmes goûts et, au-delà, des expériences voisines. Sur Internet, l'amateur peut non seulement acquérir des compétences, mais aussi les mettre en œuvre sous différentes formes. »

[40] Bernard Cauda (journaliste anonymisé) est un journaliste professionnel, critique de séries connu.

Stanley Keravec, grâce à ces « communautés virtuelles », connaît les codes de la relation presse et certain·e·s de ces critiques sont d'ancien·ne·s collègues. Il sait comment communiquer avec les médias, ayant parfois travaillé pour certains d'entre eux, et échanger sur Internet. Il a un réseau, créé lors de sa pratique de la critique des séries télévisées, réseau qu'il peut solliciter pour communiquer sur sa propre websérie. Bernard Cauda, fait d'ailleurs le déplacement lors du dernier jour de tournage des *Engagés*, pour rédiger une pleine page dans le magazine *VSD*, intitulée « *Les Engagés.* Homos en série. ». Le sous-titre de cet article est : « La première série gay signée France Télévisions ». Sur le tournage, Bernard Cauda explique avoir vendu ce reportage à *VSD*, en parlant avant tout de l'aspect LGBT et du fait que le diffuseur est France Télévisions, omettant volontairement de dire que *Les Engagés* est une série diffusée sur Internet[41]. Le fait qu'il s'agisse d'une websérie est totalement effacé dans ce dispositif : une websérie aurait moins de valeur qu'une série et parler de la « première série gay » permet d'inscrire *Les Engagés* dans une histoire des séries françaises. C'est un moment qui est vu comme important, c'est une « première », d'autant plus que cette histoire des séries françaises est longue, plus longue en tous cas que celle des websséries qui n'a que sept ans. Le langage ici est important, car il permet non seulement d'insister sur l'importance du sujet et de la production, mais aussi d'attirer une audience appréciant les séries télévisées et qui ne connaîtrait pas les websséries.

Bernard Cauda n'est pas le seul à agir ainsi. Dans le dossier de presse des *Engagés*[42], les producteur·rice·s expliquent qu'il s'agit de la « Première série en France sur le milieu Lesbien Gay Bi Trans ». Cela permet de défendre le fait qu'il s'agit de la première fiction sérielle audiovisuelle financée par une chaîne de télévision à traiter de la communauté LGBT. Le préfixe « web- » est effacé du dispositif, révélant alors une certaine hiérarchie culturelle à laquelle croient les acteur·rice·s de la production : une série serait supérieure à une websérie, en termes d'attrait et donc de communication.

2.2.2. Du réseau personnel au réseau web

S'il s'agit en ce cas précis de réseaux personnels, Stanley Keravec gère aussi les pages officielles de la websérie. Il est d'ailleurs celui qui les a créées, personne, ni le diffuseur, ni la société de production, n'en ayant pris l'initiative. Cela lui permet de contacter directement les

[41] Carnet de terrain, entrée du 18 mars 2017.
[42] Annexe 5.

relais qu'il souhaite toucher, comme le magazine *Têtu*. Ce magazine gay avait disparu des kiosques en juillet 2015 et il est revenu sous une nouvelle forme pendant le tournage des *Engagés*. Stanley Keravec a alors acheté deux nouveaux numéros de relance du magazine, le 28 février 2017. Il les a donnés à lire à deux comédiens de la websérie, Ali Guerrouj qui interprète le personnage principal d'Hicham, et Octavius Silène, qui joue le rôle de Bastien, pour les prendre en photo et partager l'image sur les réseaux sociaux numériques. La légende sur l'application de partage de photos Instagram est alors :

> « Sur le plateau nos deux comédiens @[Ali Guerrouj] et [Octavius Silène] découvrent avec enthousiasme le nouveau @tetumag entre deux prises. #LesEngages #séries #webséries #tournage #backstage #coulisses #tetu #lgbt #gay #centrelgbt ».

Le « @tetumag » permet de faire directement appel à la rédaction du magazine, appel qui est relancé grâce au mot-dièse « tetu ».

J'étais présente au moment de cette action, et Stanley Keravec me déclare, avant de prendre la photo : « On fait nos putes »[43]. Cette phrase, volontairement choquante et sexiste, était une façon pour le scénariste de prendre ses distances face à une opération marketing importante pour la websérie et montre ainsi qu'il n'est pas dupe de ses propres actions : « l'enthousiasme » des deux comédiens sur la photo Instagram est mis en scène, la célébration du retour de *Têtu* étant un moyen de faire parler de la websérie. Ma présence est peut-être aussi perçue comme un témoin gênant de ce moment, et utiliser le terme « pute » permet alors de jouer d'humour sous couvert de lucidité pour dédramatiser cette instrumentalisation des réseaux sociaux numériques.

Cette action va être récompensée, puisque dans le deuxième numéro de reparution de *Têtu,* le numéro 214 dans la continuité, un dossier de cinq pages est consacré aux *Engagés*. Là aussi, c'est grâce à un mélange de l'usage des réseaux sociaux numériques et du réseau personnel. D'abord, la photo d'Instagram des *Engagés* est publiée en fin de magazine, sous la rubrique #cherTÊTU, rubrique qui met en scène de nombreuses photos diffusées sur les réseaux sociaux numériques par des lecteur·rice·s, magazine en main. Par ailleurs, le journaliste Eddy Vosges-Rodrigues[44] vient sur le tournage, le 10 mars 2017. S'il est présent à Lyon, c'est pour une raison autre que *Les Engagés :* il participe à un débat dans le cadre du festival de films lyonnais, *Ecrans Mixtes*. Or Eddy Vosges-Rodrigues connaît le comédien Ali Guerrouj, qui l'a contacté, et passe donc la journée sur le plateau. Il vend ensuite à *Têtu* un dossier de cinq pages sur la websérie. Dès le chapô de l'article, le journaliste écrit : « Il était

[43] Carnet de terrain, entrée du 28 février 2017.
[44] Nom anonymisé.

temps qu'en France débarque la première série LGBT, une série dont la majorité des personnages fait partie de la communauté LGBT […]». Il y oublie aussi opportunément l'aspect web.

Il y a donc bien un usage des réseaux sociaux numériques, qui ne peut se faire pourtant sans rapports interpersonnels préexistants : les deux se répondent et se nourrissent. Les réseaux sociaux numériques ont permis au scénariste de rencontrer et d'avoir des contacts amicaux de long terme avec des critiques professionnel·le·s, et permettent aussi de contacter d'autres personnes potentiellement intéressées par la websérie.

2.3. Créer une émulation : atteindre une audience potentielle

Pour lancer une websérie, il faut préparer le terrain pour attirer une audience potentielle, mettre les spectateur·rice·s au courant de sa sortie. Avant sa diffusion, *Les Engagés* a réussi à faire parler d'elle dans les médias communautaires, comme *Têtu*, et généralistes, comme *VSD*, du point de vue historique : c'est « une première ». Maintenant, il s'agit d'instaurer un rendez-vous, et aussi de créer une participation de l'audience.

2.3.1. Instaurer un rendez-vous

Il faut faire venir les spectateur·rice·s non seulement pour le pilote, le premier épisode de la série, mais aussi pour les épisodes suivants. Studio 4 a en effet décidé de diffuser un nouvel épisode tous les mercredis et vendredis entre le 17 mai et la mi-juin. Ce n'était pas une obligation. Comme l'explique Soline Schwebel (a) :

> « Pour chaque mise en ligne, on se pose cette question, comment on les diffuse ? Alors, des fois, on a des intuitions. Souvent, on se trompe. Parfois, on a l'expérience d'une websérie qui ressemble ou qui a un peu les mêmes singularités, on va dire, et du coup on va se dire, ben cette mise en ligne-là a marché, donc on va la reproduire, ou au contraire, mettre une fois par semaine, ça ne marchait pas, donc là, on va mettre tout d'un coup. En gros, on n'a aucune règle. »

Studio 4 aurait pu choisir de mettre en ligne tous les épisodes d'un coup. Mais leur volonté est de profiter d'une période où se produisent de nombreux événements en lien avec la communauté LGBT. Le 17 mai est la journée mondiale de lutte contre l'homophobie et la transphobie. Le mois de juin est celui des marches des Fiertés, qui ont lieu dans de

nombreuses villes de France. Cette fenêtre de temps est importante comme l'explique Stanley Keravec en en entretien (b), mettant ainsi à profit son expérience de journaliste :

> « Pour nous, en termes de communication, ce serait la voie royale quoi. […] On n'aura pas d'autre, on n'aura pas de meilleure fenêtre d'opportunité… C'est génial, toute la presse magazine fait des papiers sur l'homosexualité à ce moment-là, forcément, dans l'offre, tu peux avoir du coup un encart sur la série […]. »

Cette fenêtre de temps d'un mois va être mise à profit par le scénariste pour essayer de toucher un public. Durant cette période, Stanley Keravec va ainsi utiliser son expérience en tant que critique et fan de séries pour utiliser les réseaux sociaux numériques. En effet, comme l'explique Patrice Flichy (2010, p.35) :

> « Dans le domaine des séries télévisées, où il y a toujours un décalage entre le tournage et la diffusion, mais aussi entre les différents espaces de réception, les fans se mobilisent activement. […] Ils s'efforcent d'anticiper, de deviner l'évolution d'une série […]. Les fans peuvent commenter chaque épisode de la série, avec le scénario et des extraits de dialogues, et tenter avec les éléments en leur possession de résoudre les énigmes. »

Stanley Keravec va tenter de créer cette émulation. Il interpelle ainsi les spectateur·rice·s d'un épisode à l'autre via la page Facebook de la série. Par exemple, suite à une confrontation houleuse entre le héros, Hicham, et sa sœur Nadjet, il écrit sur la page Facebook des *Engagés* : « TEASING #5 Alors l'épisode d'hier soir ? Pensez-vous que Nadjet reste à Lyon ? Découvrez la réponse demain dans l'épisode 6, dès demain sur Studio 4. Et pour ceux qui auraient manqué le rendez-vous d'hier soir, c'est ici : bit.ly/LEserie. »

De même Stanley Keravec lance un CuriousCat pendant la diffusion de la websérie. Il s'agit d'une plateforme sur laquelle des inconnu·e·s peuvent poser des questions anonymement à un individu donné. Dès le lendemain de la diffusion du deuxième épisode des *Engagés,* le 20 mai 2017, le scénariste invite les spectateur·rice·s à venir lui parler, via son fil Twitter : « Après cette première semaine engagée, des commentaires, des questions ? J'y réponds ! » Et de mettre le lien de son CuriousCat. Puis la semaine suivante, le 26 mai 2017 : « Faisons-en une tradition ! Ce week-end, je réponds à vos questions / commentaires / critiques sur @LesEngaG ».

Ces tweets sont repris par le fil officiel de la websérie. Ce faisant, il invite le spectateur ou la spectatrice non seulement à suivre la série, mais à en faire un rendez-vous, au cours duquel il va échanger avec lui ou elle. Comme l'explique Jean Châteauvert (2016, p. 122) :

> « S'il n'y a pas le rendez-vous précis de la grille horaire, il y a cette fenêtre de temps, où mon visionnement et ma réaction, mon commentaire et mon geste de recommander

> trouvent écho et pertinence au sein de la communauté d'internautes qui m'a invité à regarder cette vidéo. […] Cette expérience spectatorielle, transmédiatique par ses plateformes devenues accessibles en tout temps et en tout lieu sur les technologies mobiles, se présente sur le mode d'un flux temporel continu, ponctué par ces présents temporaires et localisés où le commentaire et la suggestion deviennent une participation " en direct " à un échange avec d'autres internautes réunis autour de la série web. »

Il existe un temps court, celui qui sépare deux épisodes, où la réaction de l'audience sera pertinente sur les réseaux sociaux numériques. L'usage des questions par Stanley Keravec permet de travailler sur l'attente d'un nouvel épisode de la série, et de donner rendez-vous à la prochaine diffusion, tout en encourageant les spectateur·rice·s à suivre la série en temps réel.

2.3.2. Réaliser une participation de l'audience

Le scénariste suscite donc un intérêt à suivre les épisodes en temps réel, au fur et à mesure de leur diffusion, bien que les webséries restent visibles et accessibles sur YouTube jusqu'à sept ans après leur sortie, durée des droits de diffusion négociés par France Télévisions. Cet intérêt est aussi alimenté par une invitation à échanger avec le scénariste, à participer à une communauté de spectateur·rice·s. De plus, Stanley Keravec utilise l'action du retweet, pour relayer les réactions de l'audience des *Engagés* sur Twitter sur son fil propre et sur le fil officiel de la websérie. Cela montre à l'audience que les responsables de la websérie prennent en compte leur avis, personne ne sachant officiellement que Stanley Keravec est aussi derrière le compte officiel. Nous pouvons supposer que cela encourage les spectateur·rice·s d'autant plus à participer et échanger, parler, sur la série : leur parole est écoutée.

L'audience n'est pas la seule composante relayée par les réseaux sociaux numériques. Sont repris sur les pages Internet des *Engagés,* des critiques provenant de blogs amateurs comme professionnels. Cet usage de critiques ne provenant pas de la presse spécialisée est un atout, surtout pour mobiliser un public jeune, car comme l'explique Clément Combes (2014, p.181) :

> « L'information et la découverte sont en large part affectées à d'autres relais médiatiques, notamment aux sites, blogues et forums en ligne, très appréciés pour leurs aspects réactifs et interactifs, et la diversité des contenus qu'ils proposent. Enfin, l'accès libre et gratuit de la plupart de ces espaces présente un atout indéniable au regard des magazines papier jugés onéreux pour un public au budget encore une fois limité. »

Ce sont bien les 15-35 ans qui sont visé·e·s par Studio 4 et donc par *Les Engagés.* Leur donner accès à des critiques gratuites en ligne permet donc de les toucher plus facilement.

Pour se faire connaître, les webséries ont donc comme difficultés de devoir jouer sur de nombreux tableaux : toucher les critiques amateur·rice·s et professionnel·le·s aussi bien sur Internet que dans des médias traditionnels et parvenir à intéresser des spectateur·rice·s tout au long de la diffusion, à un moment où de nombreuses autres webséries et séries sont par ailleurs disponibles. Pour cela, les créateur·rice·s, producteur·rice·s, diffuseurs usent aussi bien de leurs réseaux personnels et s'appuient sur les réseaux sociaux numériques. Il est pourtant difficile, voire impossible, de savoir quel a été l'impact réel de l'usage de ces réseaux sociaux numériques sur la création d'une audience. Seul l'effet de lien entre les deux webséries, les *Engagés* et *The Man-Woman Case* a été qualifié de « concluant » selon Soline Schwebel.

L'articulation de tous ces éléments, cette inscription dans un temps court, celui de la diffusion, et dans un temps long, celui de l'histoire des séries en France, ont permis notamment une redistribution des forces en présence et une redéfinition des fonctions : le scénariste profite d'un accès à la notoriété. En effet, contrairement au constat de Dominique Pasquier en 1995, Stanley Keravec a réussi à se poser non seulement comme le scénariste, mais surtout comme le créateur de la websérie. Ainsi, lors d'une session sur CuriousCat le concernant, il écrit via le Twitter officiel des *Engagés* : « Des commentaires ou des questions sur #LesEngagés ? Le créateur de la série vous répond ce week-end. » Les deux réalisateurs, Marc Puget et Mathieu Potier, disparaissent dans ce dispositif communicationnel que Stanley Keravec a lui-même mis en place. Stanley Keravec et d'autres scénaristes à sa suite peuvent donc prétendre à une reconnaissance plus importante qu'auparavant de leur travail par le biais non seulement de leur implication dans les webséries, mais aussi grâce aux réseaux sociaux numériques et la mise en place de liens directs entre le public et les créateur·rice·s de contenus.

Or, suite à la nomination de la websérie au festival de la fiction TV de La Rochelle, le fil Twitter du festival annonce : « Catégorie Séries Web et Digitales : Les Engagés de [Marc Puget] et [Mathieu Potier] pour France Télévisions (Studio 4) ». Cela souligne l'importance que gardent encore les réalisateur·rice·s dans des dispositifs traditionnels que sont les festivals. Pourtant, la production choisit Stanley Keravec pour aller représenter la série à La Rochelle. Son rôle de scénariste et son implication importante dans la promotion de la

websérie lui ont conféré une forte légitimité : il prend la place du créateur, occultant par là-même le rôle des réalisateurs, du diffuseur et des producteur·rice·s. En effet, comme le rappelle Nicolas Brigaud-Robert (2014, s.p) :

> « Les textes sont plus précis encore puisqu'ils définissent dans une liste ces auteurs présumés de l'œuvre audiovisuelles. Ceux-ci sont au nombre de cinq, il s'agit : du réalisateur, du scénariste, du dialoguiste, de l'auteur de la musique et de l'auteur de l'œuvre d'origine s'il en existe une (en cas d'adaptation d'une œuvre préexistante). »

Grâce à son utilisation des réseaux sociaux numériques, Stanley Keravec « traduit d'autres acteurs en une seule volonté dont il devient l'âme ou le porte-parole » (Callon et Latour, 2006, p.13). Il « traduit » les réalisateurs et l'auteur de la musique, étant lui-même scénariste et dialoguiste, grâce à un système de promotion axé avant tout sur des individus et des personnalités, comme le sont Twitter, Instagram ou même CuriousCat. Nous pouvons alors supposer que le rôle et la place du scénariste risquent d'évoluer dans les années à venir, suivant la manière dont cette reconnaissance sera assimilée par les industries culturelles. Le ou la scénariste ne peut plus être totalement occulté·e et peut échanger directement sur sa série ou websérie avec le public sur Internet. Dans ce cas précis, l'usage des réseaux sociaux numériques par le scénariste était soutenu par la société de production, de manière au moins implicite.

Les scénaristes de séries télévisées s'emparent d'ailleurs de l'objet « websérie ». Lors d'une réunion organisée par la Guilde des scénaristes à Paris, journalistes et scénaristes se sont rencontrés « en off » pour parler de la place des scénaristes dans la fiction française. La Guilde des scénaristes a été fondée à la fin de l'année 1993 et « souhaite défendre le droit inaliénable de l'auteur et affirmer la spécificité de la profession » (Pasquier, 1995, p.66). Ce syndicat professionnel rassemble « 360 scénaristes travaillant pour l'animation, le cinéma et la fiction (TV & web) » (Guilde des scénaristes). Lors de cette réunion étaient invité·e·s des scénaristes spécialisé·e·s dans les séries télévisées. La question au cœur de cette rencontre était la suivante : « Faut-il être producteur pour garder la main sur son œuvre ? » En effet, une fois leur scénario acheté, les scénaristes n'ont normalement plus leur mot à dire, à la différence d'un modèle anglo-saxon où existe un *showrunner* qui dirige la réalisation et les ateliers d'écritures, la *writers' room*. J'étais présente à cette réunion en tant que journaliste, membre de l'Association des Critiques de Séries, invitée par la Guilde. J'ai explicité ma double identité, de journaliste et doctorante, à la fin des deux heures de discussions, pour demander l'autorisation de reproduire les propos tenus. Cette autorisation a été donnée en

échange d'un anonymat absolu. J'en ai profité pour interroger les scénaristes sur la place des webséries dans leur travail. L'un des membres de la Guilde répond ainsi :

> « Les webséries permettent d'apprendre des compétences. Les dix fois dix minutes sont ce qu'au cinéma, le court-métrage est au long-métrage. Dans les webséries, les gens touchent à tout, comme François Descraques et *Les Visiteurs du futur*. Il travaillait dans son appartement ! Ou encore Golden Moustache. Ça donne de la légitimité et de la crédibilité. C'est vrai que le problème est, quand tu demandes à être présent aux phases de production, on te demande : " Mais, tu l'as déjà fait ? " Là, tu peux dire oui. »[45]

La websérie est devenue une phase d'apprentissage pour les scénaristes, qui leur permet aussi de partir en position de force lors de négociations avec producteur·rice·s et réalisateur·rice·s pour une série de télévision. Soit iels arrivent avec un scénario presque complètement rédigé, et non plus une bible à travailler comme auparavant, soit iels parviennent à négocier une plus grande présence sur le plateau. Cela peut atteindre, dans le premier cas, le travail de la société de production qui devait jusqu'à présent développer le script avec le ou la scénariste, et, dans le second cas, cela peut toucher à la licence artistique du réalisateur ou de la réalisatrice. Nous allons donc nous intéresser aux façons dont la websérie modifie les rapports de force dans la création d'un nouvel espace de travail.

3. Redéfinition de la balance des pouvoirs sur un plateau : le tournage des *Engagés*

Concernant les liens entre réalisateur·rice et scénariste, en 1995, Dominique Pasquier explique que : « la question qui est posée n'est pas tant de savoir si le scénariste doit ou non se mettre au service du réalisateur, que d'évaluer dans quelles conditions et au service de quels réalisateurs il peut accepter cette position. » (p. 60) Dans le cadre d'une websérie, ici *Les Engagés*, nous pouvons nous demander comment a eu lieu cette collaboration, et quelles modifications ce dispositif entraîne sur un plateau de tournage.

En effet, le scénariste Stanley Keravec est parvenu à intégrer dans son contrat avec la société de production une clause lui donnant voix au choix du ou des réalisateur·rice·s. En entretien (a), avant que *Les Engagés* ne parte en production, je lui demande quelle sera son implication dans les autres phases de développement et s'il pourra garder une certaine maîtrise sur son projet :

[45] Carnet de terrain, entrée du 15 novembre 2016.

« De toutes façons, si tu veux, les choses se produisent comme ça. Après, tout est déjà écrit, donc à un moment donné… Et y a quand même une marge de manœuvre qui est relativement faible, et on s'est mis d'accord sur le fait que je serai quand même impliqué dans toutes les étapes, c'est-à-dire que je dois être consulté sur le casting, je dois être consulté sur le… montage, et c'est moi qui ai choisi le réalisateur sur des propositions qu'ils m'ont faites. »

C'est cette implication qui va être discutée dans cette partie, dans la recherche d'un équilibre lors du tournage entre les réalisateurs, le scénariste et le producteur, mais aussi des tensions liées notamment à la faiblesse de financement d'un tel projet.

3.1. La recherche d'équilibre au sein de l'équipe de production

Réaliser une websérie telle que *Les Engagés*, avec un financement moindre qu'une série linéaire, va avoir pour conséquence tout d'abord la mise en place d'une équipe composée de jeunes professionnel·le·s, ce qui va notamment entraîner le positionnement du scénariste comme arbitre sur le plateau.

3.1.1. Une équipe jeune à la production

Les deux réalisateurs retenus sont finalement Mathieu Potier et Marc Puget. Si Mathieu Potier est le premier choix de la production, il refuse tout d'abord, avant d'accepter la coréalisation avec Marc Puget :

« Déborah Gay : Pourquoi avoir refusé dans un premier temps ?

Mathieu Potier : Parce que pas assez d'argent. Trop compliqué à faire. Et je sais que ça me prendrait trop de temps, moi, tout seul pour le peu d'argent que ça me rapporterait. Et quand [la productrice] m'a proposé après de le coréaliser, là je me suis dit oui, comme ça, ça partagerait en deux la masse de travail. Et même si ça partageait en deux le salaire, ça restait quand même plus intéressant. Et le fait de le faire avec Marc, je trouvais que c'était une bonne idée parce que j'adore ce type et je savais que ça se passerait très bien, quoi.

Déborah Gay : Vous aviez déjà travaillé ensemble ?

Mathieu Potier : Non, mais ça fait 17 ans qu'on se connaît, qu'on collabore, qu'on s'entraide. Avant, on se faisait toujours lire les scénarios, on s'était toujours montré nos montages, et là, on a juste un peu officialisé cette entraide. On n'a pas vraiment fait, moi je trouve, une co-réal, on s'est réparti les tâches et on s'est tous les deux critiqué et jugé pour améliorer le travail de l'autre. »

Marc Puget, lui, se retrouve pour la première fois dans un projet financé, comme il l'explique en entretien, après le tournage de la websérie :

> « Moi, je n'avais fait que des courts-métrages autoproduits, c'est la première fois que je dois [travailler] avec une équipe salariée, avec des contraintes de prod, de chaînes de télé. Même si au final, il y a des choses qui se sont mieux passées que d'autres, mais je ne savais pas tout, à l'époque. Il y avait le rapport avec l'auteur aussi. J'avais plein de craintes, mais en même temps, je me disais que c'était un projet qui était à ma hauteur au moment où ça arrivait, quoi. Donc, avec beaucoup de boulot et plein de risque et tout ça. »

Marc Puget n'avait donc jamais travaillé avec une société de production auparavant. C'est lui qui gère, à ses dires, « 80 % de la préparation avant le tournage », donc la réécriture du scénario, le choix des décors, les rencontres avec les comédien·ne·s interprétant les rôles secondaires, etc. Ces choix se font malgré tout en accord avec Mathieu Potier. Sur le plateau de tournage, ce dernier a la charge de ce qui est appelé « la direction d'acteur », donc de la relation avec les comédien·ne·s. Concernant la répartition des rôles entre les réalisateurs et la société de production, comme l'explique Nicolas Brigaud-Robert (2014, s.p.) :

> « L'histoire de la relation entre le réalisateur et le producteur de télévision est donc celle d'une différenciation progressive des tâches entre les deux métiers et d'une subordination progressive de l'un à l'autre, marquée par l'introduction du rapport salarial et par le rétrécissement du rôle du premier à celui d'auteur et à la monopolisation par le second d'un certain nombre de fonctions […]»

Marc Puget va donc devoir faire l'apprentissage de cette subordination à la société de production, ces fameuses « contraintes de prod », liées au fait que « […] le producteur fait l'avance des salaires (il paie pendant la production, alors que le programme n'est pas achevé donc, strictement, non encore vendu ou en tous cas est exposé au risque contractuel de clauses résolutoires) qu'il maintient à son niveau le pouvoir et la responsabilité finale des embauches. » (Brigaud-Robert, 2014, s.p.)

Si la productrice responsable d'Ishtar & Autres, Clarisse Dayse, est celle qui échange majoritairement avec Studio 4, le producteur qui va s'occuper plus précisément des *Engagés* est Hadrien Fiori. Hadrien Fiori a 27 ans au début du suivi de ce projet et travaille depuis l'âge de 21 ans pour l'entreprise. Il reconnaît en entretien que sa jeunesse peut parfois : « être compliquée pour certaines personnes… Parce que tu te retrouves forcément le plus jeune dans plein d'endroits et dans ce milieu-là, l'égo est assez fort, et donc forcément un jeune qui peut avoir une place importante, alors qu'il ne devrait pas l'avoir, peut gêner. » Le métier de producteur·rice est un emploi où l'on peut encore entrer non pas par le biais d'une école, mais

grâce à l'expérience professionnelle. Hadrien Fiori a profité de ce système et a effectué sa formation dans le métier de la production par le biais de stages, avant d'entrer comme assistant à Ishtar & Autres. Clarisse Dayse le positionne alors sur *Les Engagés* en tant que producteur délégué. Il explique s'occuper :

> **«** […] des plus petits projets d'Ishtar. Qui sont des projets sans budget, sans financement, des projets un peu compliqués. Mais qui permettent de développer la boîte sur des projets, des sujets qu'on n'aurait pas l'occasion de traiter, ou des formats qu'on n'aurait pas l'occasion de faire […]. De développer des choses qu'on aimerait faire mais qu'on n'a pas le temps de faire, parce qu'on est tout petit. Et on arrive à faire des gros films ce qui nous permet aussi de faire ces petits films-là. »

Hadrien Fiori sait qu'il s'occupe des projets les moins importants d'Ishtar & Autres, donc ceux avec le moins d'enjeux, aussi bien financiers que de réputation. Ces projets sont financés par le biais de films plus importants, pris en charge par d'autres producteur·rice·s de l'entreprise. Comme l'explique sa supérieure, Clarisse Dayse :

> « Avec Hadrien, je développe sur tout ce qui est web, formats courts, et donc sur lequel moi, je m'investis à travers Hadrien. Et puis par contre, je continue sur le prime, qui nous permet de faire vivre notre structure. […] En fait, Hadrien avait envie de faire du développement. Voilà. Donc, sur ce projet. Il m'accompagne. Voilà. »

Il existe une hiérarchie entre web et « prime », donc Internet et télévision, petits projets web et ceux diffusés à des heures de grande écoute. La directrice de la société de production reste à la tête de projets plus prestigieux et rémunérateurs, alors que Hadrien Fiori s'occupe des *Engagés* pour répondre à son « envie de développement ». Il est donc dans un double rapport de sujétion : une sujétion liée au disposif et une sujétion hiérarchique.

Le web est un endroit, même pour les sociétés de production, où de jeunes producteur·rice·s comme de jeunes scénaristes peuvent effectuer leur apprentissage. En tant que producteur, Hadrien Fiori va rechercher des financements pour réaliser la websérie, en plus de l'investissement prévu par Studio 4. Mais il va aussi être présent lors du tournage pour :

> « Quel va être mon rôle ? De surveiller le travail du [directeur de production]. (rires) (*[Le directeur de production] grommelle, il était de passage sur le lieu de l'entretien).* Et de surveiller le travail de Marc et Mathieu. En gros, quand tu es producteur, tu n'as pas besoin d'être tout le temps sur le plateau, c'est plus [le directeur de production] qui est responsable du plateau. Mais c'est quand même toi qui dois tenir le projet et qui dois rendre le projet faisable, et finir le projet. Une fois qu'il est vendu, il faut le faire, quoi. Du coup, toi, tu as le regard, à la fois sur les finances, donc tu vas demander au [directeur de production] de temps en temps de faire un petit point financier, ou de voir où on en est, et puis tu vas aussi avec le réalisateur, et des fois le conseiller, des fois tu vas le laisser

travailler. Voilà, tu vas avoir un rôle pluridisciplinaire, mais pas un vrai rôle en tant que tel. […] C'est bien que tu sois là aussi, pour mettre les choses dans l'ordre, donc… »

Le rôle du directeur de production est de gérer l'aspect financier du tournage, il est le responsable des dépenses engagées par la production. Il a été missionné pour *Les Engagés* par Ishtar & Autres, avec qui il avait déjà travaillé, d'où une certaine connivence entre Hadrien Fiori et lui. Nicolas Brigaud-Robert (2014, s.p.) précise aussi que :

> « Le producteur doit en particulier assumer pour le compte du diffuseur les fonctions de garant de la cohérence du projet dans le temps (quel que soit le réalisateur de tel ou tel épisode), le suivi du travail d'écriture qui devient une phase primordiale (un ou plusieurs scénaristes travaillant sur un projet défini) et celle d'agent de rationalisation du projet (économies d'échelles sur les épisodes en termes de décors ou de présence des comédiens ou des équipes selon les épisodes). »

Hadrien Fiori est donc aussi celui qui finance le projet, par le biais du directeur de production. Il se retrouve donc à « surveiller » en partie le travail de ce dernier.

Le réalisateur Marc Puget a 40 ans, mais c'est la première fois qu'il réalise une série en tant que membre d'une production. Mathieu Potier a, lui, 37 ans. Avec Hadrien Fiori, nous sommes face à une équipe de production relativement jeune, et mis à part Mathieu Potier, peu habituée au travail en plateau. Même Marc Puget le reconnaît en entretien : « L'équipe est jeune, et quand je dis jeune, je nous mets dedans avec Mat. Moi, c'est la première fois que je fais un aussi gros tournage. »

De même, si Stanley Keravec a déjà écrit certains scénarios, comme un épisode de la série de TF1 *Falco*[46], c'est la première fois qu'il se retrouve en tant que seul scénariste de son propre projet. Lors de la préparation, il revient sur son travail avec Marc Puget (b) :

> « **Stanley Keravec :** On relit tous les épisodes ensemble, en fait, pour faire du coup toutes les remarques qu'on a à faire dans le détail, tous les petits points, qui lui peuvent le gêner ou quoi que ce soit. […]
>
> **Déborah Gay : C'est ce que font habituellement un réal et un scénariste ? Ou c'est un peu exceptionnel ?**
>
> **Stanley Keravec :** (*rires*) Alors, en fait, dans bien des cas, le réal le fait, mais dans son coin, sans forcément en parler avec le scénariste. Donc là… il y a cette vraie étape de transmission. Qui, en vérité, qui se généralise mais qui ne va pas de soit du tout. Il y a encore plein de producteurs qui considèrent qu'un réalisateur et un scénariste n'ont pas à se parler, en fait. Voilà. Moi, la manière dont j'étais positionné sur ce projet, c'était clair qu'il faudrait qu'on se parle.

[46] *Falco* est une série de TF1 diffusée en prime time entre 2013 et 2016.

Déborah Gay : Pourquoi ?

Stanley Keravec : Non, je veux dire que ce projet-là est personnel, que je l'ai porté pendant longtemps, et que du coup, on ne pouvait pas complétement me chuinter et que dans mon contrat, j'avais un droit de regard sur le choix du réal. Ce genre de chose… Dans l'absolu, je l'ai vu, on s'est rencontré, la décision ne s'est pas prise sans moi. Si je ne l'avais pas senti du tout, et que j'avais dit " je ne veux pas d'eux ", on aurait cherché quelqu'un d'autre. »

Le fait que Stanley Keravec porte un projet personnel, qu'il a défendu pendant très longtemps, fait que même du côté de la production, sa présence est vue comme importante dans le processus de création des *Engagés.* Ainsi pour Hadrien Fiori :

« Peut-être que [le scénariste] sera [sur le plateau de tournage] un petit peu. Ça serait bien qu'il soit là un petit peu. Je ne sais pas s'il sera là tout le temps, on verra… […] Mais sur le texte, Marc, il travaille beaucoup avec Stanley, puisqu'on a demandé à ce que Stanley soit présent tout le temps. Ça, c'est vraiment une volonté, parce que Stanley porte son projet, tout seul, depuis cinq ans. Il n'y a pas mieux que lui, en fait. Et on aime bien intégrer le scénariste, en tout cas sur le lancement du projet, avec le réalisateur. Pas lui donner… sa voix comme une petite voix, mais elle compte. »

Hadrien Fiori minimise le rôle de Stanley Keravec, sa voix comptant, certes, mais pas de manière égale par rapport aux voix des autres acteur·rice·s de la production. Le rôle de la société de production reste largement prévalant. Nous pouvons néanmoins supposer que Stanley Keravec étant celui qui a amené le projet à la société de production, et étant déjà soutenu par un diffuseur dont il était jusqu'alors l'intermédiaire privilégié, pousse Ishtar & Autres à l'intégrer dans le processus. Iels se doivent écouter cette « voix ».

Désormais, le diffuseur peut choisir son ou sa scénariste, ce qui permet à ce·tte dernier·ère de s'impliquer de manière plus importante dans le processus de production. Le scénariste de son côté peut intégrer cette prise en compte de son opinion dans les négociations préalables entre le diffuseur et la société de production. Dès lors, le processus de production des webséries permet à un·e scénariste de s'imposer aux sociétés de production et aux réalisateur·rice·s, notamment lors de la préparation du tournage.

Concernant le travail de réécriture entre scénariste et réalisateur·rice, qui « ne va pas de soi » selon Stanley Keravec, Dominique Pasquier explique :

« […] les réalisateurs, dont les critiques tournent beaucoup autour de l'idée que les scénaristes privilégient les effets de style sur les besoins du film, les obligeant du coup à partir de scénarios qui ressemblent plus à des textes littéraires qu'à des histoires fortes à mettre en images. » (1995, p.119)

Cela fait d'ailleurs partie des récriminations de Marc Puget, même après le tournage de la série :

> « **Marc Puget :** Après, il y avait beaucoup de problèmes de dialogues, aussi pour moi, qu'on a gardé d'ailleurs… Enfin, on a réduit, réduit, réduit, mais pour moi, ça reste un problème dans la série…
>
> **Déborah Gay : C'est quoi, c'est le fait que c'est trop bavard ?**
>
> **Marc Puget :** Tu as plusieurs trucs. D'une part, moi je trouve ça trop parlant. D'autre part, je trouve ça trop parlant, alors que ce n'est pas sensé l'être, c'est-à-dire que… moi je préfère faire passer les choses par l'image, que par le dialogue. Je considère surtout que, quand tu sais ce que tu vis, tu ne le dis pas forcément. Et je considère surtout, et c'est là que ça me gênait, c'est que souvent, tu ne sais pas ce que tu vis. Tu n'es pas dans l'analyse tout le temps, en fait. Et surtout, si tu es dans l'analyse, faut un temps si tu veux analyser. Et que là, pour moi, il y a beaucoup trop de personnages qui disent instantanément ce qu'ils pensent, déjà à des moments où je trouve que tu ne les dis pas forcément, et en plus, où tu ne le sais pas. Tu es en pleine évolution, tu ne verbalises pas tout, tu n'es pas capable de tout verbaliser. […] Donc, il y avait un travail là-dessus pour qu'on se mette un peu en accord, donc on a réduit plein de choses et plein de choses, pas assez, et d'après moi, y a des trucs, effectivement, dans les dialogues, des trucs que je trouve trop sentencieux, des trucs que tu ne dis jamais comme ça, qui ne glissent pas en bouche, que les comédiens avaient du mal, vraiment, à dire. Et régulièrement, et ça, ça… malgré plein de qualités du scénar' de Stanley. Mais vraiment… Vraiment les dialogues, pour moi, c'est un vrai problème. »

Ce problème est d'ailleurs soulevé en miroir par Stanley Keravec (b) :

> « Comme tous les réals français, Marc aime mieux quand il y a moins de dialogues que quand il y en a plus… Il a un peu envie de couper des trucs. Dans l'absolu, quand il m'en a parlé de manière très abstraite, je lui ai dit " je ne suis pas dur et tout, machin ". Quand on rentre dans le cas concret, assez souvent, je suis d'accord avec lui, tu vois ? Il y a des répliques qui peuvent être un peu superflues, ou des endroits où tu peux mettre un dialogue pour que le lecteur comprenne bien le sens, mais où il n'y en a pas forcément hyper besoin.
> En fait, c'est beaucoup, c'est beaucoup plus communiquer sur les intentions, qu'on soit d'accord sur ce que ça veut dire. Que moi, je puisse lui décrypter un peu des petits trucs cachés du texte, que moi j'ai mis là, pour rebondir éventuellement un jour dessus. C'est beaucoup de choses comme ça. »

Cette collaboration avant le tournage semble alors se passer de manière positive. Lorsque Marc Puget parle de sa relation avec Stanley Keravec avec la société de production, lors des rendez-vous concernant les casting, il leur déclare : « Il garde une position d'auteur et sait lâcher des choses.[47] » Cet élément revient de nombreuses fois dans les échanges tenus entre les réalisateurs et moi-même. Toujours après le tournage, Marc Puget explique en entretien :

[47] Carnet de terrain, entrée du 19 novembre 2016.

> « Et c'est là où on a aussi eu de la chance, je pense, et Stanley a eu une intelligence, […] c'est de se dire, à un moment, il me l'a sorti comme ça, je crois : " Je préfère que ma série existe à 70% comme je l'imaginais, mais qu'elle existe, plutôt que je m'accroche moi à mes 100% mais que du coup la part que des réalisateurs devraient amener ne soit plus du tout là ". »

« Savoir lâcher », c'est donc savoir aussi écouter le réalisateur ou la réalisatrice quand on est scénariste. Pour Clarisse Dayse, mettre en accord cette énergie, ces discussions positives, est le résultat de son propre investissement :

> « Le travail de producteur, c'est de savoir fédérer ces influences, et de savoir aussi les canalyser, c'est savoir aussi associer les bonnes personnes ensemble. Je pense que là, Marc, Mat et Stanley se sont trouvés. C'était important que Stanley tout d'un coup, en ayant tellement confiance en Mat et Marc, il laisse le projet partir. Ça reste son projet pour autant. »

Hadrien Fiori reprend ces mêmes propos dans des termes un peu plus volontaires :

> « Il faut aussi savoir lui dire, " bon, ben, Stanley, maintenant, ton projet, il faut que tu…. Tu le lâches et que tu laisses quelqu'un travailler dessus. Et lui donner une couleur. Tu ne peux pas avoir un regard sur tout ". Et donc Stanley, on l'a quand même intégré dans l'équipe, pour un avis, mais un avis, si tu veux, plus plus. Mais on saura l'arrêter aussi. […] Stanley, il a envie de faire le projet et donc il est prêt à faire des efforts. »

Hadrien Fiori met son rôle de producteur en avant, il insiste sur son importance, et développe les responsabilités pratiques qu'il va devoir assurer, en tant qu'intermédiaire entre le scénariste et les deux réalisateurs, sur le plateau de tournage. Il se met au premier plan, ce qui est aussi un moyen de valoriser sa position au sein de ce qui est sa toute première production, même s'il s'agit d'une production plus mineure pour Ishtar & Autres. Clarisse Dayse partage une vision plus mesurée de la situation de tournage, peut-être parce qu'elle est plus expérimentée. Elle insiste sur l'importance d'avoir un scénariste présent à toutes les étapes de décisions :

> « [Les scénaristes] savent aussi des fois qu'on est en train de faire une bêtise en changeant telle séquence de place ou tel personnage. Ou bien, s'il y a un personnage qu'on ne comprend pas, [ils] ont peut-être une clé qu'on n'a pas et que eux, ont. Ou des fois, quand on a besoin de faire des coupes, de trouver des solutions budgétaires, ils ont des solutions auxquelles on ne s'attendait pas. Donc, c'est vraiment une matière grise, autant que la nôtre et qui comprend très bien le projet, et c'est important d'être associé. Alors, à un moment, c'est plus le temps des uns que les autres. Voilà. Mais j'aime considérer qu'on est un quatuor de travail. Qu'on est un vrai quatuor de travail. »

Stanley Keravec souligne aussi de cette volonté d'être présent lors du tournage, ce qui n'est pas du tout certain pendant la période de préparation (b) :

> « Ce n'est pas encore confirmé, je n'ai pas d'information précise mais Mat et Marc en ont vraiment exprimé l'envie, donc… À partir de là, et en plus, comme ça se passe tellement bien en termes de relation, ça semble assez naturel. Et c'est vrai que comme ça, s'il y a besoin de réécrire une réplique, un truc, je serai là tout le temps. Que moi, ça me permet d'être là, que globalement, sur un tournage, j'aurai pas des milliards de trucs à faire qu'il faudra que je réfléchisse à qu'est-ce que je fais… ce sera l'occasion que moi, je sois présent sur les réseaux sociaux, que je commence à communiquer autour de la série. Faudra qu'on réfléchisse à tout ça, mais je pense qu'il y a une valeur ajoutée à que moi, je sois là. Puis, ça me fera plaisir de passer 15 jours à Lyon, en plus. »

Le fait que le scénariste accepte de coopérer avec le réalisateur lors de la phase de réécriture du scénario est aussi un moyen d'apprécier la manière dont le scénariste s'entend avec les réalisateurs avant même le tournage, et de négocier une place sur le plateau. Chacun·e des acteur·rice·s en entretien essaye de montrer la prépondérance de son action, de son rôle, dans le processus de production. Cela est peut-être aussi lié à la situation d'entretien : iels souhaitent alors souligner l'importance de leur propre prise de décision dans un processus de création en cours.

Cette venue sur le plateau de Stanley Keravec permet la mise en œuvre de tout ce que Clarisse Dayse souhaitait lors de sa mise en relation entre Stanley Keravec, Mathieu Potier et Marc Puget. Les réalisateurs profitent de la présence du scénariste pour lui poser de nombreuses questions. Mathieu Potier vient par exemple le voir pour lui demander son avis précis sur une scène en train d'être tournée,[48] ou alors, après avoir fait répéter des comédien·ne·s, il demande au scénariste d'ajouter une phrase dans le script. Le réalisateur émet une proposition, que le scénariste valide ou modifie en partie[49].

Les comédien·ne·s profitent aussi de la présence du scénariste[50]. Ainsi, Florent Oise (Thibaut) et Ali Guerrouj (Hicham) viennent échanger avec Stanley Keravec. Lors d'une pause déjeuner, Ali Guerrouj explique qu'il ne comprend pas pourquoi son personnage, Hicham, finit par embrasser un homme inconnu à la fin de la saison. Le scénariste lui explique alors l'évolution du personnage qu'il interprète, du début à la fin de la saison, et la dynamique qu'Hicham entretient avec Thibaut. Hicham assume son homosexualité à la fin de la saison, il n'est plus dans le placard comme au début, et il en « profite ». Stanley Keravec clarifie la position d'Hicham : « C'est un dragueur ». Au contraire, le personnage de Thibaut est décrit dès le premier épisode comme un « dragueur », qui s'assume et va dans un sauna

[48] Carnet de terrain, entrée du 21 février 2017
[49] Carnet de terrain, entrée du 1er mars 2017.
[50] Carnet de terrain, entrée du 21 février 2017

gay pour avoir des relations sexuelles avec des hommes qu'il ne connaît pas. Pourtant « malgré tous ses " coups d'un soir ", il reste le plus romantique », développe le scénariste. Thibaut retrouve d'ailleurs son ex-petit ami, Vincent, chez lui, à la fin de la saison 1.

À travers cette discussion, les comédiens profitent de la présence du scénariste sur le plateau pour travailler leur rôle. Ce dernier possède les « clés » qui permettent de mieux comprendre les enjeux de chaque personnage et peut les expliquer aux comédien·ne·s lors du tournage, si iels en ressentent le besoin et ne parviennent pas à les saisir par la lecture du scénario. Ainsi, les raisons du comportement de Thibaut, pourquoi il a rompu avec son ex-compagnon Vincent, ne seront dévoilées qu'au cours de la saison suivante. Pourtant, pour des raisons de jeu, Stanley Keravec les expose à Florent Oise, qui incarne Thibaut.

Les scénaristes semblent être souvent sollicité·e·s sur les plateaux de tournage lorsqu'iels y participent. Lors de la réunion de La Guilde des scénaristes, l'une des scénaristes lance ainsi en boutade : « Quand je suis présente sur le tournage, bizarrement, tout le monde à une question à me poser. » [51] Ce comportement n'est pas propre à la situation de tournage des *Engagés*. En revanche, la différence ici est que Stanley Keravec souhaite être présent toute la durée du tournage, et non pas seulement une journée ou deux. Il lui faut alors défendre cette position.

Le scénariste parvient également à s'imposer comme celui capable de trouver des solutions en cas de « coupes budgétaires », tel que l'exprime Clarisse Dayse. La veille du week-end du 25 février 2017[52], le premier assistant réalisateur discute avec Marc Puget de la journée du lundi, qui lui semble trop chargée. Il sera impossible de tout tourner en restant dans le cadre des horaires légaux de tournage. Le réalisateur en parle alors avec Stanley Keravec et ce dernier rédige une nouvelle version des textes de lundi, plus resserrée, et les envoie de sorte que les réalisateurs les reçoivent à leur réveil dimanche matin. Ils peuvent alors en discuter ensemble dimanche soir pour recentrer la journée de tournage du lendemain. Cette réécriture permet à l'équipe de gagner quelques heures et de non seulement finir la journée plus tôt mais également de tourner une séquence supplémentaire en fin de journée.

Le directeur de production se déplace sur le plateau en fin de tournage, le lundi soir, pour les féliciter d'être allé·e·s aussi vite. Marc Puget précise que c'est grâce à la présence de Stanley Keravec qu'iels ont pu éviter de faire des heures supplémentaires et souligne son travail et sa rapidité d'action, en déclarant : « C'est un luxe ». Or jusqu'à présent, le scénariste

[51] Carnet de terrain, entrée du 15 novembre 2016.
[52] Carnet de terrain, entrée du 27 février 2017.

n'a été autorisé à rester sur le plateau que tant qu'il se logeait par ses propres moyens. Il se met à ce moment à échanger avec le directeur de production sur le fait qu'il serait intéressant de lui trouver un logement pour mercredi soir, car pour le moment, il se promène « avec un mois d'affaires sous le bras », et dort ou dans le logement alloué à Hadrien Fiori quand ce dernier est absent, ou chez les réalisateurs. Marc Puget s'éloigne pour les laisser discuter, tandis que le directeur de production émet la possibilité d'un logement à proximité.

Si la présence du scénariste n'est plus remise en cause, aucune solution de logement pérenne ne sera cependant trouvée. La raison avancée par le scénariste est que la production ne souhaitait pas qu'il reste aussi longtemps sur le plateau[53]. Marc Puget explique en entretien :

> « Je me suis toujours dit, pour moi c'est le luxe, d'avoir le scénariste sur le tournage. Après, encore une fois, tant que tu t'entends bien avec et tant qu'il reste à sa place et qu'il te donne les enjeux de pourquoi il écrit ça comme ça. Après, tu choisis. Et s'il accepte cette décision-là, il n'y a pas de problème. Il y a des moments où c'est plus compliqué que d'autres, parce qu'on est dans un *speed*[54]... Mais là, avec Stanley, pour le coup, même s'il y a eu des petits moments où ça piquait un peu et tout ça, je pense que c'est un luxe d'être tombé sur lui. Vraiment. […]
> Après, si je dois m'envoyer des fleurs, c'est aussi un peu la réciproque, non mais dans le sens où moi, peut-être plus d'ailleurs que Mat, je pense que j'étais à son écoute aussi et j'ai vraiment essayé de restituer un maximum de ce qu'il voulait faire, en fait. Et je pense que c'est aussi ça qui faisait que, quand on ne faisait pas [selon la volonté de Stanley Keravec], il voyait que j'avais fait des efforts et que voilà. Il comprenait alors qu'on n'a pas pu, on n'a pas pu, quoi. Mais, il y a plein de moments où il nous a, je pense, clairement, sauvé la mise, aidé sur des trucs, que ce soit des trucs de déco, de crédibilité, de petits rappels (*il claque des doigts*), de " ah, mais ça, il dit ça pour ça ", donc voilà, des petites choses comme ça qui nous apportaient vraiment, et c'était un luxe pour moi. Pour moi, c'est la config' idéale, honnêtement, avec un auteur comme ça. »

Mathieu Potier, peut-être parce qu'il a plus d'expérience en tant que réalisateur, est plus pondéré dans son appréciation du tournage :

> « Ça s'est très bien passé avec [le scénariste] et c'était très simple. Et en fait, il nous a aidé à porter la série. Je pense que lui, il aurait voulu être *showrunner*. Ce qui n'était pas acté par la prod, et du coup, je trouve qu'on a quand même fait ce travail-là, c'est-à-dire qu'on a quand même fait toute la prépa avec lui, il était là quand même tous les jours sur le tournage, donc il a quand même joué, vraiment, ce rôle-là… C'est-à-dire que tous les costumes, on en discutait avec lui, chaque phrase qu'on changeait, on en discutait avec lui. […] C'était un gros plus qu'il soit sur le plateau. Déjà, on a pu avancer plus vite. Ça nous confortait dans nos choix, dans nos doutes… C'était encore un autre cerveau, on était du coup trois cerveaux à créer la série, artistiquement, et dans le temps qu'on avait, c'était assez utile en fait. Et puis surtout ça nous confortait, quand je disais " moi, j'ai pensé à ça ", [et qu'il répondait], " ah oui, c'est exactement ce que j'ai imaginé ", bon, ben, c'est

[53] Carnet de terrain, entrée du 9 mars 2017.
[54] « pris par le temps » (Traduction par Déborah Gay)

> cool. C'est qu'on a fait les bons choix, quoi.
> […] J'avais peur que des fois que Stanley, l'auteur, puisse ne pas comprendre ce qu'on pouvait faire évoluer sur un plateau parce que des fois, tu vas avoir une scène, tu es sûr de la scène, quand elle est écrite, mais quand tu la mets en place, elle ne marche pas, faut savoir changer. Des fois, tu vas avoir un problème tout con, parce qu'il pleut, donc faut adapter. Et pareil, ça il a très bien compris, donc j'étais un peu soulagé, parce que je me dis… si on fait des modifs et qu'il tire la gueule, ça va commencer à être compliqué. »

Mathieu Potier comprend instinctivement que Stanley Keravec aurait voulu ce rôle de « *showrunner* », rôle qui est décrit par Séverine Barthes (2011, p. 56) comme le « garant de l'unité de la série et veille à tous ses aspects (il dirige l'écriture, travaille avec le réalisateur, aide les acteurs dans leur perception du rôle) ». En expliquant avoir laissé Stanley Keravec jouer ce rôle en partie, Mathieu Potier met l'accent sur le fait qu'eux, en tant que réalisateurs, ont impliqué le scénariste bien plus que tout ce qui est habituellement attendu.

Si la situation entre réalisateurs et scénariste semble ici idyllique, nous pourrions alors supposer que la société de production a réussi son travail. Elle a réussi à réunir les talents nécessaires pour que le tournage se passe au mieux. Pourtant de nombreuses tensions vont éclater lors du tournage entre les réalisateurs et la société de production, ce qui va avoir pour conséquence de placer le scénariste en position d'arbitre et donc d'asseoir encore davantage son influence.

3.1.2. Le scénariste comme arbitre sur le plateau

Ces incertitudes quant au rôle que va jouer Stanley Keravec sur le plateau sont liées au fait que la production de séries télévisées reste un univers dont les règles de réalisation sont fluctuantes. Comme l'explique Dominique Pasquier (1995, p.119) :

> « On pourrait allonger interminablement la liste des accusations portées par les uns sur les autres. Les milieux professionnels de la télévision vivent depuis toujours sur la toile de fond de ces insatisfactions mutuelles. Peu importe dans le fond, la teneur des arguments et l'identification des responsabilités. Avec des mots différents, ces discours disent tous la même chose : le système de production engendre des contradictions à tous les niveaux et dans tous les corps professionnels, car il n'y a pas d'accord sur les logiques de fabrication. »

Ces « contradictions » vont se manifester de manière assez violente avant même le début du tournage. Certaines tensions étaient en effet présentes au sein de l'équipe des *Engagés*, notamment liées au choix de l'interprète d'Hicham, l'un des deux personnages principaux. Les réalisateurs voulaient un comédien, là où Clarisse Dayse, la directrice de la société de production Ishtar & Autres, souhaitait en imposer un autre. Comme l'explique Marc Puget :

« La première grosse tension, c'était à propos de Bilal[55] et tout ça. C'est-à-dire que [Clarisse Dayse] nous en voulu, et en fait, elle nous a un peu obligés à la mettre au pied du mur, en disant : "Si c'est Bilal, on ne tourne pas ". Mais c'est même pas comme une menace, c'est que moi, je ne peux pas tourner, c'est qu'on a trop de différences de vision. Elle nous a, elle a été jusqu'à quasiment nous obliger à lui dire ça. Donc, elle s'est senti mise au pied du mur, mais c'est elle qui nous a… C'est elle qui nous a obligé à la mettre comme ça, en fait. Donc c'était hyper, déjà, un mauvais départ, quoi. »

Avant le tournage, en entretien, Clarisse Dayse est cependant confiante dans son rôle et sa place dans la réalisation des *Engagés* :

« Alors, à un moment, on a besoin d'un chef d'orchestre sur le plateau. Avant qu'il n'arrive sur le plateau, le chef d'orchestre, qui est le réalisateur, est nourri. Il est nourri des discussions avec le scénariste, il est nourri des discussions avec le producteur. On est nourri des choix qu'on fait, nous, en préparation. Qui sont des choix fondamentaux. Alors, je peux vous le représenter de façon très simple, entre choisir, dans le même rôle, une blonde ou une brune, mais c'est aussi dans tout son caractère, dans tout ce qui peut emmener de dureté, de fragilité, de… Tout ça est en train de déterminer le film. Et une fois qu'on a mis tous ces éléments en place, ces éléments se mettent en place avec tout ce réseau d'influences. Y compris la chaîne, qui joue de plus en plus, ça a été le cas ces dernières années, et aujourd'hui, on ne peut pas aller contre. Ça ne sert à rien. Au contraire, faut s'en nourrir. Ils sont les premiers à connaître l'impact que ça peut avoir sur le public. Donc il faut s'en nourrir. Il faut que tous on soit un bon guide pour garder le projet dans son essence. Un projet ne doit pas s'éparpiller. Mais toutes ces influences doivent le confirmer, le rendre plus fort. Dans son centre. »

Cette comédienne blonde ou brune est donc pour la productrice le résultat de choix de leur part, qui doit servir aux réalisateurs, sans être leur prérogative. Le problème du choix du premier rôle reviendra dans de nombreuses conversations, et plusieurs fois lors de mon entretien avec Marc Puget :

« **Marc Puget :** Y avait Clarisse qui essayait de nous mettre dans les pattes, Bilal.

Déborah Gay : Qu'est-ce qui ne t'a pas plu avec Bilal ?

Marc Puget : Ha bah moi, c'est que, ce n'est pas du tout le rôle. […] Enfin, pour moi, vraiment pour moi, fallait négocier comme si c'était, " Je ne vois pas pourquoi on ne prend pas Depardieu ? " " Ben, parce que c'est pas le rôle, tu as lu le scénar' ? " Enfin. »

Bilal aurait alors dû interpréter le premier rôle, celui d'Hicham. L'exaspération de Marc Puget est perceptible dans cet échange, où la société de production est vue comme une instance qui empêche l'accomplissement d'une vision de réalisateur, d'artiste, vision correspondante à sa lecture du scénario des *Engagés*. Cependant, la société de production est la seule à pouvoir payer avant la diffusion du programme :

[55] Prénom anonymisé.

> « Du point de vue du travail, sans distinction entre personnel de renfort et personnel “ créatif ”, le métier de producteur est celui d’un agent qui a la capacité d’assurer le financement du décalage dans le temps entre le coût aujourd’hui de la mobilisation du travail sur un projet et les recettes que son emploi lui permettra d’engendrer demain. » (Brigaud-Robert, 2014, s.p.)

La seule façon pour Mathieu Potier et Marc Puget de refuser de travailler avec Bilal est donc de mettre dans la balance leur propre place dans l’entreprise.

Clarisse Dayse explique qu’il faut nourrir d’influences et de discussions les réalisateurs, avant que ces derniers ne deviennent maîtres du plateau lors du tournage. Mais cette étape va cristalliser des tensions qui vont se répercuter tout le long du tournage. Il est à noter que Bilal est un comédien plus connu qu’Ali Guerrouj au moment du casting, et il est plus facile alors pour la société de production d’espérer rentrer dans ses frais avec un tel atout. Un·e comédien·ne, même légèrement célèbre, est un argument pour mobiliser des financements :

> « Les premiers rôles et les acteurs qui doivent les interpréter ne sont pas de même nature que les autres. L’action du personnage principal constitue un principe moteur de l’intrigue. Du point de vue de la production, l’acteur ou les acteurs principaux ne sont pas simplement une force de travail mobilisée dans le cadre de la réalisation d’un film. Ils sont aussi des facteurs de mise en production : un film se monte financièrement sur son affiche. » (Cardon, 2016)

Le nom de Bilal est aussi le premier à avoir été proposé à Studio 4. Soline Schwebel, le 15 novembre 2016, m’explique ainsi qu’il s’agit d’une « bonne surprise de casting » (a). Suite aux débats entre Clarisse Dayse et les deux réalisateurs, Ali Guerrouj sera pourtant le comédien retenu.

La productrice met aussi en avant deux autres points importants dans cet entretien : le rôle de la préparation et le rôle de la chaîne. En préparation, le réalisateur est sensé se nourrir notamment de ses discussions avec la société de production, ce qui est très difficile d’entrée de jeu pour Marc Puget qui m’explique lors des castings en région ne pas avoir l’habitude de travailler avec des producteur·rice·s. C’est la première fois qu’il réalise de tels castings pour les rôles secondaires, sur vidéos dans une première partie et avec rencontre avec certains des comédien·ne·s dans un second temps. Le responsable des castings de Lyon, qui est aussi l’assistant du directeur de casting Christophe Grand à Paris, s’était chargé des premiers castings sur vidéos, seul. Ces vidéos ont été regardées par Marc Puget et Mathieu Potier avant que Marc Puget ne vienne à Lyon rencontrer les comédien·ne·s sélectionné·e·s. À cette

occasion, Marc Puget se plaint notamment des « détails » avec lesquels on « l'ennuie ». Pour lui, les délais imposés avant le tournage sont trop courts et les salaires beaucoup trop bas. « Le problème, c'est que la production m'enlève les moyens de gérer l'humain. On va travailler des journées de dix heures, ça demande beaucoup au niveau de l'humain.[56] »

La période de préparation doit se faire rapidement avant le lancement du tournage, mais ces discussions que souhaite la production ne conviennent pas à Marc Puget, déjà échaudé par le débat sur le choix du comédien pour le personnage principal, d'autant plus que le temps de tournage doit être ramassé, pour les raisons budgétaires évoquées. Cela va avoir pour conséquence une mise au point entre Hadrien Fiori et lui-même le mardi 7 février 2017, soit treize jours avant le début du tournage.

Ce mardi se réunissent à Lyon, le réalisateur Marc Puget, le premier assistant réalisateur, la seconde assistante réalisatrice, et les deux responsables de la prise de son, soit l'ingénieur son et le perchman. Il s'agit d'une « réunion son » où l'ingénieur son et le perchman vont visiter des lieux de tournage en présence du réalisateur et des assistant·e·s pour voir les problèmes que pourraient poser les décors vis-à-vis des perches servant à enregistrer les voix (présence de miroirs qui pourraient les refléter, existence de double vitrage, etc.). Le lieu de la réunion se situe rue des Capucins à Lyon, où seront installés temporairement les bureaux de la production, donc du directeur de production et de son assistante, ainsi que les costumes et le bureau de maquillage et de coiffure, le HMC (Habillage, Maquillage, Coiffure). Après la réunion arrivent de Paris Hadrien Fiori et Stanley Keravec, avec le camion de costumes. La scripte nous rejoint vers 17 heures, pour échanger avec le premier assistant réalisateur. Les responsables du son s'en vont une fois leurs repérages effectués. Je suis présente avec la scripte, les deux assistant·e·s réalisateur·rice·s, Hadrien Fiori et Marc Puget. Stanley Keravec est parti se promener dans Lyon.

Hadrien Fiori veut parler avec Marc Puget de la réécriture d'une scène, demandée par Clarisse Dayse. Il lui adresse directement la parole quand nous sommes tou·te·s les six présent·e·s. Mais le ton se met à monter rapidement entre le producteur et le réalisateur, Marc Puget décrétant que ce n'est plus le moment, tandis que Hadrien Fiori soutient l'inverse. L'altercation se termine sur ces mots :

« **Hadrien Fiori** : Il y a une hiérarchie

Marc Puget : Tu vas voir, je vais finir par me barrer, on va tous se barrer.

[56] Carnet de terrain, entrée du 16 janvier 2017.

Hadrien Fiori : C'est une menace ?

Marc Puget : Non, mais vous poussez. [57] »

La scripte et moi-même faisions comme si nous travaillions sur nos projets, je tapais sur mon ordinateur, alors que les assistant·e·s réalisateur·rice·s écoutaient la dispute. Une heure et demi plus tard, le premier assistant réalisateur se plaint à Marc Puget, Stanley Keravec, la scripte et moi-même de l'attitude du producteur qui n'aurait pas dû tancer Marc Puget devant tout le monde, mais le prendre à part. Ce serait une preuve de son « inexpérience », et lié alors au fait que nous sommes dans une production dont l'équipe est composée elle-même de nombreux « jeunes ». Lui-même a par ailleurs seulement 26 ans[58]. Cette jeunesse n'est pas à mettre sur le compte de l'âge, mais sur celui d'une inexpérience de plateau. Il est tout à fait concevable que d'autres mises au point aient d'ailleurs eu lieu de manière plus discrète entre réalisateurs et producteur·rice·s, et même scénariste : le fait qu'en tant que chercheuse, j'ai été présente à celle-ci, ainsi qu'une partie de l'équipe de tournage, reste symptomatique d'une relation de travail tendue entre ces deux parties.

Cette discussion est emblématique des tensions qui existent entre les réalisateurs et la société de production. Marc Puget reste profondément en colère en entretien, une fois le tournage terminé et pendant la post-production, et énumère ce qui, pour lui, serait la preuve de l'incompétence d'Ishtar & Autres :

> « Le coup du casting au début. Le coup du plan de travail, qu'ils ont mis dix jours à lire et ils n'ont apporté aucune solution au scénario. Après, ils ont mis dix jours à valider un scénario, ils le valident, ça part enfin dans tous les sens, machin. Ils font, " ha bon, on peut faire une ou deux petites modifications ", je fais " ouais " et on prend quatre heures pour quatre épisodes, une fois que tout le monde… Enfin, ils nous empêchaient de bosser. C'est que moi, ça a dégénéré, parce qu'à un moment moi, j'ai dit, " moi je m'en fous, vous nous laissez travailler quoi ". Et donc, ça a dégénéré aussi parce que [Clarisse Dayse], elle n'a pas supporté que, je pense, pour que ça se fasse, fallait le faire sans elle. Et ça pour elle, je sais que c'est l'enfer. C'est un truc, elle veut avoir son mot à dire… À tort ou à raison, d'ailleurs, même sur les trucs d'écriture, je ne disais même pas qu'elle avait tort. Je disais, " c'est trop tard. On tourne dans dix jours maintenant." Et elle voulait modifier des trucs qui sont dans le scénario depuis deux mois. Elle fait : " Non, mais j'arrive avec du recul." Je fais : " Non, mais tu arrives avec du retard. C'est trop tard, quoi. Là, maintenant, c'est trop tard. Laissez-nous travailler ". Et tout le long, ça a été ça. […] Vraiment tous les problèmes qu'on a eus ont été créés par la prod. »

[57] Carnet de terrain, entrée du 8 février 2017.
[58] Carnet de terrain, entrée du 8 février 2017.

Si le réalisateur admet sa part de responsabilité, la majorité des problèmes qui ont eu lieu sur le tournage proviendrait de la société de production. La solution qui va être trouvée sur le tournage pour réussir à négocier entre producteur·rice·s et réalisateurs va être de passer par une tierce personne : le scénariste.

> « Par leur connaissance de l'intégralité des histoires, leur maîtrise des intrigues passées et à venir, les membres de la direction artistique et de la direction d'acteurs sont les seuls à pouvoir prendre certaines décisions. Leur pouvoir vient de la maîtrise de l'information, de la mémoire des décisions passées, et de la connaissance des intrigues à venir. » (Mille, 2013, p. 188)

Cela renforce alors d'autant plus sa visibilité et son pouvoir sur le plateau. En effet, dans ce cas précis, seul le scénariste peut défendre ou le réalisateur, ou le producteur, en fonction de sa vision de la scène, de la manière dont il imagine le reste de la saison, de l'importance ou non d'un dialogue. Stanley Keravec s'exprime sur la scène que Clarisse Dayse souhaite couper et tranche en faveur de son maintien. Il explique que pour lui, le « *plot* » était secondaire, il a d'abord écrit sur la vie des personnages et défend donc cette scène « qui voit Thibaut vivre ». Hadrien Fiori conclut la conversation : « C'est assez justifié, je vais pouvoir défendre ça »[59].

La « chronique » s'oppose au « *plot* » dans ce débat qui dresse face à face deux modes de séries. La « chronique » est cette façon d'écrire des séries qui s'attache au quotidien des personnages, quand le « *plot* » est le terme anglo-saxon pour « intrigue ». Stanley Keravec met en face-à-face deux manières de faire, un terme français et un terme anglophone, avec lequel, inconsciemment, il prend aussi de la distance par la langue. Il ne se reconnaît pas dans cette façon de faire qui lui est étrangère. Dans ce cas, diplomatiquement, il prend position pour le réalisateur, ce que ce Marc Puget remarque en entretien :

> « En fait, là où elle n'a pas eu de pot Clarisse, c'est que finalement, au début, quand elle nous a présenté Stanley, elle a fait : " Ouais, je voudrais que Stanley soit bien impliqué et tout ça ". Et finalement avec Stanley, à 95%, on a été en accord à peu près sur tout, quoi. Et que, et pour le coup, on a une vraie collaboration, ce qui n'a pas été le cas avec Clarisse. Après, Stanley, il est resté à sa place aussi, en tant qu'auteur, y'a plein de trucs, plein de trucs où il ne prenait pas réellement position frontalement avec Clarisse, ce qui est normal. Mais Clarisse s'est un peu tiré une balle dans le pied ce jour-là aussi parce que résultat, il y a plein de moments où elle n'était pas en [position de] force… »

Ishtar & Autres ne peut pas se permettre d'avoir trop de membres du « personnel créatif » en opposition. Si Stanley Keravec met en avant « son ADN », c'est une autre façon de défendre sa façon de faire, une certaine vision dans laquelle, en acceptant son scénario, la production,

[59] Carnet de terrain, entrée du 8 février 2017.

et surtout le diffuseur en amont, ont investi. La société de production ne peut se permettre de le perdre. Stanley Keravec est le lien entre le distributeur et la société de production, et devient un arbitre sur le plateau de tournage.

Cette place d'arbitre va aussi lui donner plus de place dans la relation avec le distributeur, avec Soline Schwebel plus particulièrement. En effet, comme le rappelle Nicolas Brigaud-Robert (2014, s.p.) :

> « Les directeurs d'unité de programmes ont une triple responsabilité : la gestion du temps d'antenne qui leur est confié (c'est-à-dire les tranches horaires où sont diffusés les programmes du genre dont ils ont la charge) et du budget qui lui est associé ; la sélection des projets dont ils pensent qu'ils correspondent aux objectifs qui leur sont assignés ; le suivi de la fabrication des programmes qu'ils ont décidé de diffuser. »

En conséquence, lors du tournage, Soline Schwebel va passer toute une journée sur le plateau, pour vérifier que tout se déroule selon le cahier des charges donné à la société de production. Non seulement, elle est la responsable de Studio 4, mais elle est aussi la conseillère éditoriale des Nouvelles Écritures en charge du suivi des *Engagés :* c'est elle qui a amené et défendu le projet face au comité éditorial. Cela fait donc partie de son travail en termes de suivi de la « fabrication des programmes. » En tant que diffuseur web, Studio 4 n'a pas besoin de gérer un temps d'antenne, mais est responsable d'un budget, et cette unité de programme s'engage lors du lancement de production d'un programme à le diffuser. Il faut alors vérifier que la commande est respectée.

Le vendredi 3 mars 2017, Soline Schwebel vient donc sur le plateau. Arrivée vers 11h30 de Paris, elle repart à 16h30. Elle est invitée dès le début de sa visite derrière le combo, soit l'écran qui retransmet ce qu'enregistre la caméra. Un casque lui est donné pour le son, ce qui lui permet d'entendre ce qui est relevé par le perchman. C'est un privilège, car peu de membres du personnel en portent : c'est le cas des réalisateurs, de la scripte, et parfois du producteur ou du scénariste. C'est donc une marque de légitimité, et cela montre aussi sa position hiérarchique, supérieure à celle du reste de l'équipe.

Après le repas, Stanley Keravec, Hadrien Fiori et Soline Schwebel délaissent le plateau et regardent ensemble les plans déjà filmés de la semaine précédente. Iels regardent les rushs sur l'ordinateur personnel de Stanley Keravec, le scénariste est donc assis face à l'écran, Soline Schwebel à sa droite, Hadrien Fiori et moi-même sur le même plan, situé·e·s derrière lui et elle. Nous sommes alors au calme, dans les loges de la costumière. Stanley Keravec commence par les journées et les plans qu'il a préférés avant de repartir en arrière.

Hadrien Fiori l'interrompt : « Laisse regarder ! ». Mais le scénariste continue, il a du mal à trouver ce qu'il cherche, il avance donc rapidement, retourne au début de sa sélection. Soline Schwebel a l'air plutôt contente et émet de multiples remarques, toutes positives. Elle apprécie une scène de Florent Oise ou déclare : « Elle est trop bien, Murielle ». Arrive la scène filmée le second jour de tournage, le kiss-in devant la mairie. Stanley Keravec en est vraiment satisfait et s'exclame : « C'est vraiment du Mathieu Potier. […] Il sait y faire avec les acteurs ». Hadrien Fiori acquiesce : « Oui, c'est là où s'exprime tout son talent ». Soline Schwebel est vraiment ravie : « Tous les acteurs, ils sont vraiment trop bien. La série va être magnifique ». Mais elle est un peu déçue pour le moment du développement de Murielle, qu'elle trouve moins avancée, qui « évolue moins ». Stanley Keravec lui explique que si, au début, « elle a l'air très pète-sec », son comportement se modifie à partir de l'épisode 5 et que l'audience pourra alors comprendre toute l'empathie du personnage. Hadrien Fiori demande à Soline Schwebel si cela lui plaît. Elle lui répond : « Oui, ça fait déjà une image de ouf avant, j'ai hâte de voir après »[60]. Nous voyons aussi là que Soline Schwebel, par des termes comme « ouf » est elle-même jeune dans cette équipe.

Stanley Keravec, en montrant les images sur son ordinateur personnel, prend la main et devient l'interlocuteur privilégié de Soline Schwebel, contrairement à Hadrien Fiori, qui reste au second plan, bien que missionné pour produire la websérie. Ici, c'est le scénariste qui défend les choix des réalisateurs, sélectionne certaines séquences mises à sa disposition par la société de production. Le scénariste n'est donc plus seulement un pivot créatif entre les réalisateurs et la production, mais il s'impose aussi comme intermédiaire entre le producteur et le diffuseur, là où la société de production devrait être l'intermédiaire entre le scénariste et le diffuseur.

Le fait qu'il s'agisse d'une websérie, peu financée par rapport à la télévision, a pour conséquence l'emploi d'un personnel créatif et d'un personnel de renfort jeune et peu expérimenté, ce qui donne lieu à des tensions sur le plateau, liée à l'apprentissage des différents métiers de la production par ce personnel débutant. Cela permet l'émergence d'une voix en particulier qui est celle du scénariste. Ce dernier devient un acteur incontournable, non seulement pendant la phase de préparation des travaux, mais aussi sur le plateau. Cette nouvelle configuration va avoir d'autres conséquences au moment du tournage, et provoquer à son tour de nouvelles tensions.

[60] Carnet de terrain, entrée du 5 mars 2017.

3.2. Tensions et financements

Le fait qu'il s'agisse d'une websérie induit une durée de tournage assez courte : ce dernier est prévu du 20 février au 17 mars, sur 20 jours effectifs de travail. C'est un planning très chargé, qui va utiliser une main d'œuvre bon marché rendue possible par l'embauche de stagiaires de l'école lyonnaise de l'Arfis, école des métiers du cinéma et de l'audiovisuel. Ces stagiaires vont d'ailleurs réussir à obtenir une place importante sur le plateau.

3.2.1. L'assistant·e réalisateur·rice, garant·e d'un chronomètre intenable

À partir du scénario, d'un budget, d'un certain nombre de lieux de tournage imposés, il faut pouvoir créer le plan de travail qui soit le plus économique possible, dans le cadre légal en vigueur. C'est le rôle du premier assistant réalisateur. Il est en quelque sorte le planificateur, mais aussi le garant du chronomètre sur le plateau. Il a pour fonction de calculer le temps de tournage de chaque scène et le passage d'une scène de tournage à l'autre tout en faisant le lien entre l'équipe technique, les comédien·ne·s et les réalisateurs. Il est aidé dans ce travail par la seconde assistante réalisatrice.

Dès le lundi 16 janvier 2017, le premier assistant réalisateur met en garde Marc Puget : le tournage aura lieu en mars, il y a un risque de giboulées, de neige, de pluie, ce qui peut perturber la continuité du tournage. En effet, toutes les scènes ne sont pas tournées les unes à la suite des autres, ce qui permettrait d'avoir le même climat d'un moment de la websérie au suivant. Les scènes sont tournées en fonction des lieux et des comédien·ne·s présent·e·s un même jour, pour réaliser des économies d'échelle : les comedien·ne·s sont en effet payé·e·s au jour de tournage, quelque soit le nombre de scènes qu'iels doivent jouer ce jour. Il existe un risque : une perturbation météorologique pourrait bouleverser le plan de travail et la « continuité » d'une scène à l'autre une fois la série montée. Ce risque est amplifié par le fait que pour le premier assistant réalisateur, le plan de travail est « limite légal en termes d'horaires de travail, en prenant en compte les pauses et le nombre de piges par acteurs. »[61] Comme l'explique Muriel Mille (2013) :

> « La principale préoccupation [d'un tournage de télévision] est de respecter les délais prévus par le premier assistant réalisateur qui prépare le plan de travail sur la semaine, et de ne pas faire appel à des heures supplémentaires. » (p. 132)

[61] Carnet de terrain, entrée du 16 janvier 2017.

> « Si le réalisateur et la direction artistique peuvent essayer de mettre en place certains éléments à la limite du budget, ils se voient rappelés à l'ordre ou à leur réalité économique par le directeur de production. » (p. 138)

C'est pour cette raison que le directeur de production félicite Marc Puget et Mathieu Potier lorsqu'une journée de travail se termine en avance sur l'horaire prévu.

Trois semaines plus tard, lors de la réunion son, le nombre d'heures de travail est un problème soulevé à nouveau par le premier assistant réalisateur. Les responsables du son et le réalisateur échangent avec lui sur les nombreuses difficultés de ce tournage : il est impossible d'avoir une journée supplémentaire de tournage, qu'un·e comédien·ne tombe malade ou qu'il faille réaliser des « raccords météo ». Les deux assistant·e·s réalisateur·rice·s échangent alors lucidement avec l'équipe de production sur le fait qu'iels vont avoir des journées de quatorze heures de travail avant le lancement du tournage, alors même qu'il n'y a aucun souci a priori.[62] Iels savent déjà que le projet sera intenable en termes d'heures de travail légales.

Cette question du temps a également des effets sur les comédien·ne·s, effets soulevés en entretien par Ali Guerrouj :

> « Par exemple la scène avec Thibaut et, où je l'engueule, je savais que j'avais trois prises quoi. Alors, que tu vois, l'habilleuse, qui a fait une autre série, qui a fait un autre film, avec Tahar Rahim, [elle m'expliquait qu'il] y avait une scène, où Tahar Rahim jouait, et elle racontait, Tahar Rahim, il avait toute la journée pour faire une séquence. Tu vois ? Là, j'ai eu 45 minutes, pour faire la séquence où mon personnage est au top de sa colère quoi. Donc, c'est vrai qu'au niveau du timing, tu es serré. Mais ce n'est pas la websérie qui demande ça. C'est la production. Tu vois, je pense qu'on peut faire la websérie, si tu as plus de sous… En fait, ce n'est pas la websérie, c'est le projet, tu vois, c'est comme dans des courts-métrages, tu vas plus vite, des fois tu vas plus lentement… En fait, ce n'est pas le genre, ce sont les conditions de tournage, tu vois. Mais effectivement, les websséries, puisque c'est moins de moyen, du coup, ça fait que tu dois aller plus vite que, tu vois, sur des longs métrages. »

Cette comparaison avec d'autres tournages, comme celui raconté par l'habilleuse, ou d'autres séries télévisés va faire partie des arguments critiques fréquents des assistant·e·s réalisateur·rice·s.

Lors d'une journée de travail, la seconde assistante réalisatrice vient en cuisine se plaindre du bruit à l'habilleuse. Elle déclare que tournage est bien différent des autres plateaux de fiction, où sur le plateau règne un « silence de cathédrale » [63]. Cette expression me marque d'autant plus que le matin même, quelques heures plus tôt, le premier assistant

[62] Carnet de terrain, entrée du 7 février 2017.
[63] Carnet de terrain, entrée du 28 février 2017.

réalisateur m'explique que ce tournage est « très différent de la fiction » où les gens savent faire preuve d'un « silence de cathédrale ». Cette expression est suffisamment peu commune pour ne pas penser que les deux assistant·e·s réalisateur·rice·s ont déjà échangé sur le sujet et donc trouvent les conditions de travail beaucoup plus difficiles dans le cadre de la saison 1 des *Engagés* qu'elles ne le sont habituellement. Comparer ce tournage avec celui d'une « fiction » signifie que la websérie n'est pas une fiction comme une autre. Par cette remarque sur « le silence de cathédrale », la websérie est considérée comme moins professionnelle, moins prestigieuse. Il existe une forte comparaison pour le personnel de renfort entre série et websérie concernant les conditions de travail, où le temps alloué à chaque scène est déjà vu comme très juste.

De plus, lors de sa discussion avec l'habilleuse, la seconde assistante réalisatrice ajoute aussi qu'il y a trop de monde sur le plateau et que « certains ne servent à rien » : elle n'a aucune idée des raisons pour lesquelles iels sont là[64]. J'étais présente lors de cet échange et la cuisine est relativement petite. Il est probable que ce message me soit destiné, la seconde assistante réalisatrice n'ayant pas apprécié ma présence sur le plateau, même si :

> « le sous-entendu, précisément parce qu'il n'est pas inscrit dans la matérialité de l'énoncé mais est produit dans l'interprétation, peut toujours être récusé par l'un des interlocuteurs, lequel peut se retrancher derrière le " contenu explicite ", le " sens premier ", qui peut effectivement apparaître comme le motif principal de la prise de parole. » (Krieg-Panque, 2012, p. 149)

Nous pouvons malgré tout supposer que ma présence était un élément disruptif sur lequel ni elle, ni le premier assistant réalisateur n'avaient la main. Pour Howard Becker (1988, 2010, p. 102) :

> « Tandis que les artistes se préoccupent de la portée esthétique de l'œuvre et de ses effets sur leur réputation, le personnel de renfort veut savoir comment sa collaboration à une entreprise donnée influera à long terme sur sa carrière dans l'institution. Engagé pour son aptitude à remplir une fonction précise, à laquelle il consacre tout son temps, ce personnel devient si fier, si jaloux de son travail qu'il peut, par un comportement typiquement corporatiste, contrarier le processus d'ensemble de la production artistique. Du moment qu'il a accompli correctement sa tâche, le reste lui importe peu. »

Je n'existe dans aucun plan de travail, je ne suis pas présente dans la bible de tournage[65] ou sur la fiche de service, et bien qu'étant présente douze jours sur les vingt de tournage, je n'aurai jamais la version papier de cette fiche de service, bien que je la reçoive par mail : je

[64] Carnet de terrain, entrée du 28 février 2017.
[65] Annexe 4.

n’ai donc pas de légitimité à être présente. Je n’existe pas, et donc je suis imprévisible, dans le sens où je ne peux pas être prévue.

Cela n’empêche pas la seconde assistante réalisatrice de m’inclure parfois dans les scènes de tournage, en tant que figurante, pour ajouter du monde sur une scène, comme le 22 février 2017, pour une scène de la fête où je suis mise à contribution. C’est en effet le rôle de la seconde assistante réalisatrice de se charger de la mise en place des figurant·e·s. Nous sommes alors en tournage au centre LGBT de Lyon. Certain·e·s figurant·e·s sont assis·es dans des fauteuils, et elle leur décrit cette scène de fête, iels peuvent « être collé·e·s-serré·e·s ». Un figurant demande s’il peut embrasser son voisin, elle approuve. Puis, elle vient me voir : « Pose ton carnet et ton sac et vient jouer ». C’est un ordre, pas une demande, il n’y a aucune trace d’humour dans son ton, ou de sourire. Elle me positionne face à la caméra qui doit effectuer un travelling sur le personnage de Claude, dansant sur le bar. À d’autres moments, elle m’interdira aussi l’accès à certains endroits de tournage, arguant de la petitesse des lieux de tournage.

Evidemment, ma présence ou mon absence ne contrarie pas « le processus d’ensemble de la production artistique ». Mais cette analyse d’Howard Becker peut expliquer le comportement d’un membre de l’équipe de production envers la chercheuse que je suis alors et qui, concrètement, « ne sert à rien sur le plateau », à part prendre de l’espace.

Les assistant·e·s réalisateur·rice·s sont aussi les garant·e·s de la légalité des tournages et donc du chronomètre. Ainsi, la seconde assistante réalisatrice se plaint de la longueur de la mise en place d’un plan, liée, selon elle, à une méconnaissance des plateaux par les deux réalisateurs, qui ont des « bonnes idées mais ne se rendent pas compte ». Ils « n’ont pas d’expérience, ils ne savent pas ce que c’est ». Elle-même n’a que 26 ans[66]. Lors de la journée du tournage du 3 mars 2017, le premier assistant réalisateur se plaint, exaspéré : « On n’a fait que deux plans ce matin. […] Personne n’est carré sur ce qu’il fait. »[67] Ne faire que deux plans, c’est perdre du temps sur le planning de travail qu’il a préparé et donc, remettre en question ses aptitudes en tant que premier assistant réalisateur. Nous sommes alors en fin de deuxième semaine de tournage, et entrons dans la troisième. Or, lors de la quatrième et dernière semaine, Hadrien Fiori m'explique que le tournage a été le plus dur en début de

[66] Carnet de terrain, entrée du 28 février 2017.
[67] Carnet de terrain, entrée du 5 mars 2017.

troisième semaine, au moment où les horaires de tournage étaient les plus intenses[68]. Déjà, en milieu de deuxième semaine, le 2 mars 2017, la stagiaire assistante réalisatrice adjoint peste contre le retard des comédien·ne·s qui arrivent « la tête dans le cul », alors que l'habilleuse me dit être épuisée par rapport à la cadence horaire : « Des journées de treize heures, je n'en peux plus »[69].

Six jours plus tard, en milieu de troisième semaine, le 8 mars 2017, j'ai le temps d'échanger un peu avec le réalisateur Marc Puget avant le tournage. Il est fatigué. Tout le monde est malade dans l'équipe. Il se plaint : « Chaque prise coûte de l'argent, et on a des heures sup' de partout. Quand tu demandes une deuxième caméra, tu as l'impression de demander la lune, mais faut bien qu'on parte avec des choses ». Le perchman me raconte avoir fait des cauchemars la nuit dernière, qu'il devait attendre en position des heures avant que le tournage ne commence. Il ajoute avoir rêvé de la réalité et n'était donc pas du tout reposé à son réveil. En fin de journée, la seconde assistante réalisatrice demande que tout le monde s'en aille pour les prises de son. Mathieu Potier la modère en essayant de rire avec elle, mais elle lui répond sur un ton assez sec qu'elle aimerait bien rentrer chez elle[70].

Cette tenue du chronomètre va notamment se cristalliser autour de la question de la « deuxième caméra ». Ainsi, le 16 mars 2017, j'accompagne après le tournage deux comédiens à l'appartement que partagent Marc Puget, Mathieu Potier et le directeur de la photographie. Les réalisateurs veuillent faire travailler les deux comédiens sur leur scène du lendemain. Mathieu Potier se désole d'une situation où il s'est fait réprimander lorsqu'il a voulu « voler » des plans dans le sauna gay, et il est parti seul, de son côté, avec une seconde caméra. De par son expérience d'amateur, Mathieu Potier est capable de cadrer seul et donc de prendre une caméra, même sans assistant opérateur. Toutefois, le responsable de la tenue du plateau, des horaires, comme des déplacements, n'est pas le réalisateur mais son premier assistant. Et quand Mathieu Potier part seul sans prévenir personne qu'il va filmer, c'est comme si le plateau échappait au premier assistant réalisateur. Le lendemain, le 17 mars, Mathieu Potier fait l'effort de lui demander l'autorisation de prendre la deuxième caméra. Ce dernier, après un temps de réflexion, refuse[71]. Le réalisateur respecte cette décision, et n'utilisera qu'une seule caméra. Marc Puget s'en souvient en entretien :

[68]Carnet de terrain, entrée du 18 mars 2017.
[69] Carnet de terrain, entrée du 2 mars 2017.
[70] Carnet de terrain, entrée du 9 mars 2017.
[71] Carnet de terrain, entrée du 18 mars 2017.

> « [La seconde assistante réalisatrice] nous faisait chier dès qu'on prenait une deuxième caméra. Et tous les plans que Mat a volé, avec la deuxième caméra - et ça faisait la crise à chaque fois, qu'on sortait une caméra et tout ça -, on s'en est tous servi. Ils sont tous utiles, mortels, et tout. Donc voilà. »

La vulgarité de Marc Puget est révélatrice des tensions qui ont eu lieu à ce moment-là. Ce qui est surprenant, c'est que la personne visée particulièrement par cette diatribe est la seconde assistante réalisatrice, et non pas le premier. Cela est peut-être aussi lié à une question de Genre, que nous étudierons dans une seconde partie.

La situation est telle que le 3 octobre 2017, plus de six mois après la fin du tournage, le directeur de la photographie écrit à ce sujet dans un texte publié sur son mur Facebook et sur un site Internet consacré aux *Engagés,* que Stanley Keravec a créé :

> « Il y a un ou deux plans qui n'étaient pas du tout prévus et qui ont été décidés "à l'arrache" et rajoutés au montage. Nous n'avions même pas le personnel pour les filmer parce que la production, avec sagesse, avait limité la présence de l'assistant 2ème unité mais les réalisateurs, grâce à leur acharnement, avaient négocié de garder la caméra, même sans l'assistant. […] Une bonne partie de ces plans "volés" ont fait la richesse de cette séquence et de beaucoup d'autres.
> […] Au-delà, avec les réalisateurs, nous nous sommes proposés de filmer un maximum de plans, parfois à deux caméras, sans avoir de vraie justification. Cela créait de nombreux défis face aux moyens de nos équipes et à l'organisation générale : je m'y trouvais moi-même, à certains moments, un peu perdu. Nous faisions des propositions de plans volés par une seconde caméra qui surprenaient même le premier assistant réalisateur […]. [Le premier assistant réalisateur] pouvait mal prendre notre indiscipline et je sentais moi-même parfois que les réalisateurs envahissaient un peu trop mon espace. Cela dit, Marc, Mat et moi avons l'habitude de collaborer, et nous avons toujours conscience que le film doit passer avant les egos, donc il a suffi que je suive parfois le courant d'énergie des réalisateurs, en particulier celui de Mat qui prenait la caméra très souvent et qui est un cadreur talentueux. Toutes ces improvisations faisaient effectivement amateur mais il faut reconnaître aussi que bien des séquences se sont enrichies grâce à ces plans aventureux, que les adjoints des réalisateurs avaient du mal à intégrer. »

Dans ce texte, le directeur de la photographie, responsable de la qualité de l'image, met en avant le fait que ces tensions n'ont pas été provoquées en vain. En cela, si l'on suit Howard Becker (1988, 2010), les assistant·e·s réalisateur·rice·s, tout à leur volonté d'effectuer le travail demandé « correctement », ont « contrarié le processus d'ensemble de la production artistique », qui se révèle enrichie par les actions du personnel artistique.

Pour les assistant·e·s réalisateur·rice·s, ces discussions autour de la deuxième caméra sont révélatrices d'un certain manque de professionnalisme des réalisateurs. Les réalisateurs pensent au contraire que ce sont ces assistant·e·s qui manquent d'expérience, même s'ils

reconnaissent leur part de responsabilité dans les frictions qui ont pu se manifester sur le plateau. Ainsi, pour Marc Puget :

> « Je pense qu'en plateau, [le premier assistant réalisateur] a beaucoup moins d'expérience. Que c'était difficile aussi parce que Mat et moi, on ne fonctionne pas pareil. Mat, il est un peu plus foufou… Il est un peu moins préparé, donc il est un peu plus à chercher sur place. Avoir à faire à deux réalisateurs, en même temps, ce n'est pas forcément évident. D'avoir à faire à une équipe avec un tiers de stagiaires, de gens, voilà, il se prenait régulièrement une demi-heure, une heure de retard. […] Et [le premier assistant réalisateur], je l'adore et j'ai vraiment un respect de dingue [pour lui] malgré ce petit truc-là, mais on ne pouvait pas avoir un mec qui a 20 ans de bouteille sur un truc comme ça, donc ça fait partie du casting qui nous faut et on est tombé sur du luxe avec [lui]. »

Le respect qu'il a pour le premier assistant réalisateur va de pair avec le dédain ressenti pour la seconde assistante réalisatrice. Mais il reconnaît la difficulté importante d'avoir à faire face à deux réalisateurs différents, et donc à deux manières de faire. Là où Marc Puget préparait en amont ses tournages avec des dessins, des plans, des angles de caméra[72], Mathieu Potier improvisait plus, compliquant alors la tâche du premier assistant réalisateur.

L'embauche d'une équipe jeune bouleverse la hiérarchie des pouvoirs sur le plateau non seulement concernant le scénariste, mais aussi entre assistant·e·s réalisateur·rice·s et réalisateurs. Nous pouvons supposer qu'il ne s'agit pas d'un cas particulier et que là où l'argent vient à manquer, les lignes définissants les rôles de chacun sont brouillées et des tensions se créent sur un plateau : un réalisateur prend une caméra, le scénariste aide aux décors… En effet, comme l'explique aussi le directeur de la photographie dans la suite de son texte publié sur Facebook : « Nous visions tellement plus haut que ce que nos moyens nous permettaient que même les assistants (notamment ma première assistante [opérateur caméra]) se sont vus contraints de cadrer à certains moments. Ils en semblaient ravis. » Le manque d'argent induit un besoin de main d'œuvre plus important et si le personnel de renfort peut se rebeller contre ces responsabilités supplémentaires, certain·e·s profitent de cet état de fait : de nombreux·ses acteur·rice·s sur le plateau se sont mis·es à avoir des responsabilités plus importantes que prévues. Il s'agit des stagiaires.

[72] Annexe 6.

3.2.2. Quand les stagiaires prennent des responsabilités

Dès les castings est envisagée l'option de faire appel à une école de cinéma, et de prendre des stagiaires conventionné·e·s à temps plein, pour réaliser des économies. Au final, sur une équipe d'une trentaine de personnes sur le plateau pour la réalisation, ce ne sont pas moins de quinze stagiaires qui sont embauché·e·s sur ce projet. En fin de tournage, Hadrien Fiori, le producteur, m'explique que, certes, quinze stagiaires, c'est « beaucoup », mais qu' « ils étaient tous bons, car ils étaient en deuxième ou troisième année de l'Arfis », l'école des métiers du cinéma et de l'audiovisuel de Lyon[73]. Certains postes à responsabilité seront aussi confiés à des stagiaires, ce qui inquiète notamment le premier assistant réalisateur avant même le début du tournage. Il prend pour exemple le cas du deuxième électricien, qui sera un stagiaire malgré une place importante de cette fonction dans le processus de production[74]. Ce point sera aussi développé par les personnes embauchées sur le plateau, comme le chef électricien, machiniste et enseignant à l'Arfis. L'embauche de stagiaires touche directement le travail des professionnels qui s'inquiètent de leur capacité à mener à bien ce travail.

Cette configuration permet certes des économies mais induit un risque important comme l'explique Mathieu Potier en entretien :

> « En technique, image, on était très, très *just*, on avait quand même beaucoup de stagiaires, quinze stagiaires. Donc c'était tendu, parce que si on avait des stagiaires mauvais, ça pouvait tout faire capoter. Ce qu'on a eu, par exemple au son. On a eu une stagiaire qui n'était pas top, on va dire. Elle était pleine de bonne volonté mais elle n'avait pas le niveau. Mais ça aurait pu capoter sur tous ces trucs-là. »

La websérie parvient à être diffusée dans les temps malgré la présence d'un personnel non-professionnel, et avec quelques ajustements en cours de production (le départ d'une stagiaire son notamment). Les stagiaires se retrouvent à des postes importants, ce qui est aussi mis en avant par le directeur de la photographie dans son texte publié sur Facebook :

> « Je comptais sur […] deux brillants élèves de dernière année qui ont accepté d'accomplir leur stage de fin d'études dans le cadre du tournage rock n'roll des *Engagés*, sans jamais perdre patience et en donnant tout ce qu'ils avaient. Je crois même que l'expérience leur a finalement plu et qu'ils en ont bien profité. »

[73] Carnet de terrain, entrée du 18 mars 2017.
[74] Carnet de terrain, entrée du 16 janvier 2017.

Les stagiaires en ont apparemment « bien profité », notamment par la gestion de tâches auxquelles iels n'auraient pas eu accès dans le cadre d'un tournage pour la télévision classique.

En fin de tournage, le producteur Hadrien Fiori m'explique qu'il était assez difficile pour lui de tenir sa place car il fallait « respecter la hiérarchie » et ne pas « être amis. » Dans un projet où certain·e·s stagiaires ont des places de premier·ère·s assistant·e·s, ou des responsabilités comme cadrer quand iels ne sont pas supposés le faire, nous assistons à une restructuration de cette hiérarchie. Cette restructuration est liée aussi à l'âge des acteur·rice·s, Hadrien Fiori ayant dix ans de moins que les réalisateurs, il est plus proche de la classe d'âge des comédien·ne·s, ce qui rend d'autant plus difficile la mise en place de ce « respect ».

Comme l'exprime Howard Becker et sa théorie développée dans *Les mondes de l'art* (1988, 2010, p. 37) :

> « Si la répartition des tâches est dans une large mesure arbitraire (elle aurait pu se faire différemment, et elle ne s'appuie que sur l'accord de la totalité ou de la majorité des participants), elle n'est pas facile à modifier pour autant. Les personnes concernées tiennent généralement la division du travail pour un fait acquis, un phénomène qui découle " naturellement " du matériel utilisé et du moyen d'expression »

Cette division du travail soutient la légitimité notamment de Hadrien Fiori, des deux assistant·e·s réalisateur·rice·s, donc ce que Howard Becker appelle le « personnel de renfort », là où Stanley Keravec, Mathieu Potier et Marc Puget s'appuient sur le fait qu'ils appartiennent au « personnel créatif ». Ils n'ont aucun intérêt corporatiste à défendre, si ce n'est la mise en œuvre d'une vision personnelle, esthétique, du projet.

Si les rôles sont ici moins clairement définis que ne le décrit Howard Becker, nous pouvons supposer que c'est le caractère hybride du dispositif, entre la série télévisuelle, et l'objet web amateur, qui permet en partie la restructuration de la hiérarchie. Le scénariste se place comme interlocuteur indispensable, les réalisateurs utilisent des plans « volés », les stagiaires prennent des responsabilités, alors que les décisions semblent échapper à ceux qui auraient dû les prendre : le producteur et les assistant·e·s réalisateur·rice·s. La websérie devient alors le lieu où apprendre de nouvelles compétences au-delà des responsabilités habituellement détenues par les différent·e·s acteur·rice·s de la production, même lorsqu'il s'agit d'une production commandée par un diffuseur télévisuel.

Comme le rappellent François Jost et Marie-France Chambat-Houillon (2012), Studio 4 n'est pas la première centrale d'innovation, le premier centre d'expérimentation mis en œuvre par France Télévisions. Déjà dans les années 60, le Service de la recherche, né le 1er janvier avec à sa tête Pierre Schaeffer, a eu pour but de « se développer dans cette zone intermédiaire qui unit les possibilités techniques d'un nouveau médium aux " moyens d'expression " propres et les besoins d'un média naissant, dont la raison d'être est la diffusion de programmes. » (Jost et Chambat-Houillon, 2012, p.14). Dans ce service, la priorité n'est pas donnée aux objectifs commerciaux, ni non plus à la recherche d'audience. À Studio 4, l'arrivée d'Internet a permis une autre forme d'expérimentation, liée à l'entrée d'un nouvel écran dans le quotidien des spectateur·rice·s.

La question de l'innovation est au cœur de la création du service des Nouvelles Ecritures, et donc de Studio 4. Si cette innovation n'est jamais décrite avec précision dans le cadre des webséries, elle comprend notamment l'idée de découvrir de nouvelles histoires, de nouveaux talents du côté de la production, des scénaristes, des réalisateur·rice·s, de petites sociétés de production, en étant libéré de la question de la cible. Studio 4 profite aussi des fonctionnalités de YouTube pour mettre ses créations à disposition du public. Cette unité de production n'est pas la seule à profiter de cette plateforme et la websérie est aussi un moyen pour certain·e·s acteur·rice·s de se faire un nom professionnellement, en passant par une pratique amateure. Iels sont capables d'attirer l'attention des industries culturelles. Ceci n'est pas sans conséquences sur le processus de production en général. Le ou la scénariste n'est plus forcément invisible, il ou elle peut désormais être connu·e du grand public et avoir ses propres fans. Il ou elle peut aussi prendre une place de plus en plus importante dans la prise de décision sur le plateau, si il ou elle parvient à s'y imposer.

Les webséries, de par des financements moins élevés et des rythmes de tournage cadencés, révèlent de nombreuses tensions dans des corps de métiers en mutation. L'aspect financier de la production de webséries impose pour le moment un retour à la télévision, même à ceux qui souhaiteraient continuer à créer pour et sur le web, comme c'est le cas pour le réalisateur Mathieu Potier. Cela prouve aussi, si ce n'est le prestige, au moins l'attrait de ce média, qui reste une manière de gagner sa vie pour ceux qui souhaitent produire de la fiction sérielle audiovisuelle, même si l'audience, et les communautés de fans, se retrouvent sur YouTube.

Il est difficile de faire un bilan des réussites et échecs des missions de Studio 4, notamment sur le fait de « tester des choses ». De nombreux projets ont pu avoir des effets sur

les productions au sein de France Télévisions, sans que le public ne le sache. Concernant *Les Engagés,* la websérie a obtenu de nombreux prix pour sa première saison dans différents festivals : le prix de la meilleure série web et digitale au festival de la fiction TV de La Rochelle qui s'est tenu du 13 au 17 septembre 2017 ; le prix de la meilleure série LGBT 2017 au UK Web Fest le 21 octobre 2017, à Londres ; meilleur acteur pour Ali Guerrouj, meilleur scénario pour Stanley Keravec et meilleure websérie 2017 au festival francophone de la websérie les 2 et 3 décembre 2017 à Toulouse ; meilleure série dramatique au HollyWeb festival à Los Angeles, les 7 et 8 avril 2018 ; aux Rome Web Awards, catégorie LGBT, la websérie remporte le 22 avril 2018 les prix de meilleure série, meilleure réalisation, meilleur acteur pour Florent Oise, meilleure acteur dans un second rôle pour Thomas Collaro, meilleure distribution, meilleure cinématographie et meilleure affiche ; aux Rome Web Awards, toujours, mais toutes catégories, le 9 juin 2018, *Les Engagés* obtient le prix de meilleure création web et meilleur acteur dans un second rôle pour Thomas Collaro ; meilleure série en langue étrangère au Stareable Fest de New York, qui a eu lieu du 20 au 22 juillet 2018…

Si la mission d'innovation de Studio 4 est difficile à juger, la pluralité des prix et des pays qui les ont décernés permet de supposer qu'en tous cas, concernant la mise en avant de nouveaux·elles créateur·rice·s et de nouveaux thèmes, Studio 4 a répondu aux demandes de France Télévisions et à sa mission d'innovation.

Nous pouvons constater que les politiques de production et l'usage de YouTube sont en train d'avoir des effets dans les relations entre les différent·e·s acteur·rice·s responsables de la production sérielle, web comme télévisuelle, des comédien·ne·s aux scénaristes, des diffuseurs aux producteur·rice·s. La réussite de cette mission d'innovation sur le plan formel et esthétique reste ambiguë à cause d'une forte « prégnance des modèles » qui n'épargne pas la création web, au sein de France Télévisions, à travers par exemple la référence à des genres télévisuels précis.

Face à Studio 4, d'autres centrales d'innovations ont été créées avec des modalités de diffusion et d'intégration différentes, et continuent à tâtonner dans la recherche de nouvelles manières de raconter des histoires. Ces tâtonnements finissent par toucher les productions sérielles linéaires. Ainsi, Clarisse Dayse, la productrice des *Engagés*, connaît les ponts qui existent entre séries télévisées et séries web :

« Déborah Gay : Est-ce que le fait que *Les Engagés* soit du web change justement toute cette dynamique ?

Clarisse Dayse : Pas du tout justement. Et je pense que c'est là où nous, producteurs, réalisateurs, créateurs reconnus dans d'autres systèmes avons des choses à porter, mais dans l'autre sens, toute cette jeune création, cette façon d'envisager l'image, etc., doit complétement re-nourrir notre prime et les images que l'on voit aujourd'hui, car on en a vraiment besoin. Vraiment besoin.

Déborah Gay : Donc, c'est plus dans l'autre sens, le web va influencer la télé ?

Clarisse Dayse : Les deux. Parce que le web a été un lieu d'expression pour une jeunesse qui n'avait pas de place ailleurs. Aussi. Mais par contre, le web, c'est aussi un immense magma de choses parties dans tous les sens, et aujourd'hui les canaux qui se créent comme Studio 4, Studio+ ou d'autres endroits, vont être des canaux pour présenter des choses construites, produites, réalisée au-delà. […] Et puis surtout, produites dans le sens où on paye les gens, on a du respect pour les droits d'auteurs, on a du respect pour les conventions sociales, on ne fait pas travailler les gens n'importe comment. Voilà quoi. »

Le souhait des producteur·rice·s est donc un certain retour de la production web dans le giron des industries culturelles classiques, la créativité des webséries pouvant renouveler les différentes manières d'aborder le récit et l'image à la télévision, tout en luttant contre une augmentation de la concurrence.

Un visage de l'innovation n'a pas encore été étudié dans cette partie : celui du thème, cette « liberté dans le sujet » que défend Soline Schwebel. Il s'agit d'un thème d'autant plus important qu'avant *Les Engagés*, aucune série ou websérie financée par une chaîne de télévision n'avait été consacrée à la communauté LGBT. Comme l'explique Geneviève Sellier (2004, p. 16-17) : « […] l'innovation, en matière culturelle et artistique, réside dans la capacité à porter un regard neuf sur le monde, et [que] la reconnaissance des enjeux de " genre " est centrale dans cette question. »

Cette question du Genre se pose sur le traitement d'un sujet particulier, à travers le scénario, sur le plateau et dans les coulisses de la production. Mais elle peut aussi être déclinée à travers l'étude des rapports sociaux de sexe dans les industries culturelles elles-mêmes, qu'il s'agisse d'Ishtar & Autres, de Studio 4, ou à travers ma propre place de femme chercheuse. C'est ce que nous allons étudier dans une deuxième partie.

II. Ce que le genre fait à la fiction

Selon Emilie Marolleau (2014, p.149), les webséries sont un espace de liberté pour des représentations atypiques ou du moins permettent des représentations minoritaires car :

> « Ce sont des productions audiovisuelles diffusées exclusivement sur Internet, qui s'adressaient souvent à un public spécifique, rassemblé à travers le bouche-à-oreille ou bien grâce à des bannières publicitaires apparaissant sur des sites partenaires. Étant des productions à petit budget, elles comportent moins de contraintes économiques et elles ne sont pas non plus soumises aux mesures de l'audimat comme le sont les séries télévisées, afin de maintenir leur présence à l'antenne. »

Si elle étudie plus précisément des webséries produites hors cadre institutionnel, elle met en avant dans cet article le fait que la représentation de personnes appartenant à la communauté LGBT est plus facile sur Internet qu'à la télévision. Ce point de vue est partagé par le journaliste Joël Bassaget (2016, p. 61), dans son ouvrage sur les webséries :

> « La liberté dont jouissent les webséries leur permet d'aborder de front des sujets que les médias traditionnels traitent avec des pincettes. Ce format est ainsi devenu un support pour l'expression de diverses communautés et minorités qui se sentent " oubliées " ou sous-représentées à la télévision. La plus active sur le web est assurément la communauté homosexuelle qui a déjà produit des dizaines de webséries dans tous les genres, et notamment des comédies qui, pour dénoncer l'intolérance ou rétablir la vérité, ont choisi le parti d'en rire. »

Dans la première partie, nous avons vu que le scénariste Stanley Keravec avait pu lancer la production de sa websérie grâce à un contact direct entre le scénariste et le diffuseur, contact qui n'est pas possible dans la production télévisuelle. Ainsi, lors d'une réunion publique au centre LGBTI de Lyon, il explique que *Les Engagés* avait d'abord été écrit pour la télévision, mais que les sociétés de production lui reprochaient d'avoir mis en scène « trop d'homosexuels » et que même si elles « trouvaient cela très bien », elles lui demandaient : « Vous n'auriez pas quelque chose d'autre ? »[75]. Malgré ses qualités d'écriture et de narration, les producteur·rice·s auraient refusé ce projet à cause de la présence d'un nombre trop élevé de personnages n'appartenant pas à la norme hétérosexuelle. La websérie a été la solution pour mettre en scène une histoire avec « trop d'homosexuels » pour la télévision.

Le fait que cette série parle du milieu LGBT et que ce sont des hommes se définissant comme hétérosexuels qui en sont les réalisateurs doit être aussi pris en compte, tout d'abord

[75] Carnet de terrain, entrée du 8 février 2017.

dans l'écriture du scénario. En entretien, Stanley Keravec explique avoir du décrypter certains passages de l'histoire avec l'un des deux réalisateurs, Marc Puget (b) :

> « [Marc Puget] arrive avec un point de vue très extérieur, des trucs qu'il ne connait pas. Donc j'avais répondu à ses questions, j'avais envoyé des articles sur la PrEP[76]. Ou [je lui ai] montré un article de Rue89 Lyon qui parlait de cette action, de remplacer les noms de rues en fait, par des noms de femmes. »

Le réalisateur n'a aucune connaissance du milieu gay, ni du militantisme féministe avant le tournage de la websérie. Le scénariste prend donc le rôle d'expert sur ces deux milieux et guide le réalisateur, bien qu'étant un homme gay non habitué des milieux lesbiens. La websérie est un produit culturel et la méconnaissance pour le réalisateur de tout un pan d'un milieu qu'il va représenter peut être critique dans le rendu du produit final. En effet : « la construction du genre est à la fois le produit et le processus de sa représentation » (De Lauretis, 2007, p. 47). La production du Genre, ici par le biais d'une production websérielle, est aussi importante que le produit final, la websérie.

Les questions de Genre vont au delà de la question d'une représentation diégètique. Cette représentation donnée par la websérie permet aussi à des personnages de performer un discours patriarcal. Maxime Cervulle, dans un échange sur les études de Genre, explique que :

> « L'intérêt des études de genre dans le domaine des médias tient au fait de considérer ces derniers comme un lieu de construction de la " différence des sexes ". Ce n'est pas tant que les médias donneraient une vision déformée de celle-ci, qu'ils renforceraient des stéréotypes par exemple, mais plutôt la dimension performative du discours médiatique contribue à faire advenir le binarisme sexué ». (Beugnet, Cervulle, Coulomb-Gully, Sellier, Lefebvre et Jullier, 2016)

Ma position de chercheuse, qui a pu observer ce produit culturel en cours de formation, qu'est la websérie, me permet d'aborder cette question, non seulement dans la représentation de l'homosexualité en tant que produit fini, mais sur les raisons qui poussent à sa construction médiatique :

> « Etudier des personnages qui ne partagent pas les normes de la majorité du public implique de considérer les spécificités de ces personnages par rapport aux constructions dominantes et de s'interroger sur les motivations de ce choix d'un-e protagoniste " différent-e ". Créer une figure d'homosexuel-le ne peut être totalement neutre en France, même à l'orée du XXIe siècle et nous envisageons ce que ce personnage, dans cette histoire, nous dit de/sur l'homosexualité telle que la construisent les scénaristes et qu'elle est filmée, telle que la voit le héros ou l'héroïne, telle que peut la penser le public (ou telle que l'on souhaite qu'il la pense) […]. » (Rollet, 2007, p. 31.)

[76] La PrEP est un traitement préventif contre le VIH, pris par l'un des personnages, Bastien, qui est un jeune prostitué.

Les points de vue des différents membres de la production, du preneur de son au réalisateur, les questionnements des comédiens et des comédiennes font autant partie de cette construction que le scénario. Leurs interactions sur le plateau de tournage, leurs raisons de s'engager dans cette websérie, ont des effets sur la représentation de l'homosexualité donnée par *Les Engagés* et nous permet de voir quelle est leur définition de l'homosexualité, en lien avec un scénario et l'idée qu'iels ont du public.

Pour étudier cette websérie au prisme du Genre, et voir ce que cela révèle dans une production particulière qui permet la représentation d'une communauté LGBT dans une fiction, nous allons nous m'intéresser non seulement à la production des *Engagés,* mais aussi au contexte plus large dans lequel cette production prend place. La construction de rapports de force genrés peut ainsi être mis au jour lors du processus de la production d'une websérie particulière. Mais le Genre est imbriqué dans d'autres rapports de pouvoirs, notamment à travers la question de la « race » et l'analyse pour être complète se doit alors aussi d'être intersectionnelle.

1. Le casting et la représentation de personnages LGBT : la place de regards différenciés

Les Engagés est une websérie qui représente pour l'essentiel des corps, des relations, des expériences et des affects, des émotions, de personnages gays et lesbiens. La représentation de corps et d'affects est une question qui s'est posée pendant le processus de casting auquel j'ai pu participer : celle de la « bonne incarnation » d'un personnage gay ou lesbien. Comment choisit-on un·e comédien·ne dans le cadre d'une représentation particulière qui est celle d'un corps et d'affects non-hétérosexuels ? Pierre Bourdieu s'interroge sur cette représentation du réel dans son étude de l'œuvre de Flaubert :

> « [Flaubert] met en œuvre les structures les plus profondes du monde social qui sont en même temps les structures mentales que le lecteur engage dans la lecture et qui, étant le produit de l'incorporation des structures du monde réel, sont accordées à ce monde et propres à fonder la croyance la plus entière dans la fiction qui les évoque, comme elles fondent la croyance de l'expérience ordinaire du monde. […] L'expression littéraire, comme l'expression scientifique, repose sur des codes conventionnels, des présupposés socialement fondés, des schèmes classificatoires historiquement situés […]. » (1998, p. 540)

La question de la croyance et donc de la crédibilité de la fiction se retrouve aussi dans les interrogations posées par les réalisateurs et le directeur de casting, au moment de choisir

premiers et seconds rôles. Le processus de casting et cette question de la vraisemblance des corps ont déjà été étudiées par le sociologue Vincent Cardon (2016) pour qui : « L'élément premier de l'identité professionnelle d'un comédien est ce qu'exprime son corps presqu'à son insu : ce qu'il est, indépendamment de ce qu'il est capable d'incarner en tant que comédien. » Nous nous interrogeons ici, sur le corps du comédien ou de la comédienne dans un processus de casting, plus précisément sur les questions de représentations d'une sexualité, en rapport aux croyances des différent·e·s acteur·rice·s de la production. Comment le corps des comédien·ne·s est-il lu comme incarnant une hétérosexualité ou une homosexualité par les acteur·rice·s de la production ? De quelles structures, quelles « histoires » et quels « présupposés socialement fondés » dont parle Bourdieu, le corps des comédien·ne·s peut-il être perçu comme porteur ?

1.1. Le cadre des castings

Les castings sont un processus particulier au cours duquel vont être choisis les comédien·ne·s qui vont incarner les différents personnages de la websérie.

1.1.1. Déroulement des castings et place de la chercheuse

Le financement des *Engagés*, en deça des prétentions télévisuelles, induit deux conséquences lors du casting. Habituellement, les responsables de direction artistique : « peuvent être sollicités dès la phase de développement du projet, pour aider à pourvoir les premiers rôles – on parle de 'consultation'- ou seulement ensuite, pour faire des propositions au réalisateur et au producteur sur les rôles secondaires. » (Cardon, 2016) Ici, ce sont deux personnes différentes qui vont s'occuper de la consultation et des rôles secondaires. Le directeur de casting chargé de la consultation, Christophe Grand, a 45 ans et explique en entretien avoir « beaucoup d'expérience », et donc « coûter cher ». Parce qu'il a déjà travaillé pour la société de production, et apprécie le projet, il accepte de faire le casting des deux rôles principaux, Hicham et Thibaut, casting qui a lieu à Paris. Son assistant se charge du casting des rôles secondaires. De plus, la production recherche des comédiens et des comédiennes qui réagissent rapidement aux indications de scène, car le nombre de prises est limité, les journées de tournage seront très chargées. En effet, lors d'une réunion de casting, le producteur met en garde l'un des réalisateurs : « Il n'y aura pas 15 prises, je te promets. » Plus le nombre de prises est élevé, plus cela coûte du temps de travail et donc de l'argent. Dans ce cadre, le

producteur pense avant tout aux dépenses qui seront engagées lors du tournage[77] et prend en compte le besoin d'avoir un·e comédien·ne capable d'avoir suffisamment d'expérience pour être réactif·ve aux directives des réalisateurs.

Lors du casting des rôles principaux, d'Hicham et de Thibaut, une première sélection est faite sur photos, par le réalisateur Marc Puget, en présence du producteur, sur proposition de Christophe Grand. Puis ces comédiens sont contactés, le scénario leur est envoyé, et des essais sont organisés à Paris. Serge Katz a montré comment la numérisation a permis ces castings sur photos : « Grâce aux bases de données et aux critères qui les ordonnancent, il est dorénavant possible pour un directeur de casting de collecter les comédiens porteurs des propriétés, en particulier corporelles, constituées comme pertinentes, sans même entrer en contact avec un quelconque interlocuteur. » (2015, p. 101) Lors de cette première sélection, lorsqu'un comédien semble pertinent pour le rôle de Thibaut, le réalisateur et le producteur recherchent des photos supplémentaires sur leurs téléphones connectés à Internet.

Le casting des rôles secondaires se déroule à Lyon, où est prévu le tournage. L'assistant du directeur de casting contacte les agences en région, met des annonces sur des sites spécialisés et organise des essais filmés. Ces vidéos sont ensuite analysées avec les réalisateurs. Marc Puget se déplacera avec cet assistant dans un second temps, pour revoir certain·e·s comédien·ne·s pressenti·e·s pour les rôles. Dans le premier cas, ce sont les réalisateurs et la production qui contactent des comédiens précis avant de faire les castings. Dans le second, ce sont les comédiens et comédiennes qui répondent directement à une annonce. Dans les deux cas, les responsables de direction artistique se poseront la question de la crédibilité des comédien·ne·s pour le rôle à interpréter.

Dans le cadre de l'observation participante réalisée durant les castings, j'ai assisté à la phase de sélection sur photos du personnage de Thibaut, qui a eu lieu entre le directeur de casting Christophe Grand, le réalisateur Marc Puget et le producteur, Hadrien Fiori, ainsi qu'à une réunion informelle entre Marc Puget, Christophe Grand, l'assistant du directeur de casting et Hadrien Fiori, puis à deux journées de castings de rôles secondaires ayant lieu à Lyon. À chacune de ces phases du casting, je suis la seule femme présente et suis parfois prise à partie. Ainsi, lors de la phase de sélection sur photos, Christophe Grand déclare qu'il verrait bien un

[77] Pour Nicolas Brigaud-Robert : « Si le rapport salarial s'impose en faveur du seul producteur, c'est que celui-ci dispose du contrôle du fonds de roulement. C'est en effet parce que le producteur fait l'avance des salaires (il paie pendant la production, alors que le programme n'est pas achevé donc, strictement, pas encore vendu ou en tous cas est exposé au risque contractuel de clauses résolutoires) qu'il maintient à son niveau le pouvoir et la responsabilité finale des embauches. » (2014, s.p.)

comédien dans un « biopic sur un court-métrage à Roland Garros », en montrant sa photographie faisant la démonstration de cette « langue commune » analysée par Vincent Cardon, qui existe entre tous les membres de la production, et du fait que « la définition relationnelle des personnages implique un jeu avec les règles de vraisemblance appuyées sur des archétypes sociaux dont les directeurs de casting sont, parfois à leur corps défendant, des spécialistes. » (Cardon, 2016) Le « joueur de Roland Garros » fait partie de ces archétypes, et toutes les personnes présentes, moi incluse, acquiescent lorsque Christophe Grand prononce cette phrase. Ce dernier déclare alors, en me montrant : « Elle aussi, elle est d'accord [78]». Le lendemain, lors d'une seconde phase de castings, la discussion dérive sur les saunas gays, le tournage prenant place en partie dans un tel endroit. Christophe Grand déclare à Marc Puget, le seul homme hétérosexuel présent : « Mais tu vas y aller, faudra pas être gêné. » Marc Puget lui répond : « C'est eux qui vont être gênés quand je vais me déshabiller ». L'assistant du directeur de casting me pousse du coude en s'exclamant : « Note ! Note ! » Christophe Grand me regarde et me sourit : « Déborah, toi, tu ne pourras pas y aller.[79] » Dans cette situation, je suis doublement marginalisée, en tant que chercheuse qui est là pour « noter » et en tant que femme, qui ne pourra pas avoir accès aux saunas gays. Certes, cet échange a eu lieu sur le ton de l'humour. L'équipe de production reconnaît que je suis là pour travailler et en profite pour taquiner un collègue, mais me rappelle aussi que je suis la seule femme présente, et que ma participation est autorisée par les individus en présence : je n'appartiens pas à ce milieu professionnel, je suis une invitée dont l'avis peut parfois être utilisé comme argument dans une discussion mais je demeure dans une position marginale.

À Lyon, lors des essais des rôles secondaires, je suis seule avec l'assistant du directeur de casting dans un premier temps, puis le réalisateur Marc Puget nous rejoindra dans un second temps. Dans les deux cas, je suis présentée aux comédien·ne·s comme « Déborah, qui travaille avec nous ». Choisir cette formule sobre et rapide pour éviter de me présenter comme doctorante est une question de gain temps car, pour le casting, chaque comédien·ne n'a que 20 minutes d'essai. L'assistant du directeur de casting n'a pas le temps d'expliquer à chacun·e le cadre de mon travail. En tant que celle « qui travaille avec », je suis identifiée comme quelqu'un qui appartiendrait au processus de production et qui, potentiellement, est dans une position de supériorité hiérarchique par rapport aux comédien·ne·s. Iels me traiteront comme telle, soit en me regardant pour obtenir des indications de jeu, soit en échangeant directement

[78] Carnet de terrain, entrée du 18 novembre 2016.
[79] Carnet de terrain, entrée du 19 novembre 2016.

avec moi sur le déroulement prochain du tournage. Cette position me permet de prendre des notes sans que cela ne soit vu comme singulier par les comédien·ne·s.

J'ai choisi alors de me placer le plus en retrait possible, en dirigeant notamment les questions des comédien·ne·s vers l'assistant du directeur de casting, ou en évitant d'intervenir de nouveau lors des discussions sur photos. Si, sur le moment, cette position me permet d'être présente sans perturber le processus de casting, il sera alors compliqué de me présenter comme chercheuse pendant le tournage, avec les comédien·ne·s vu·e·s en essais. En effet, une comédienne et trois comédiens rencontrés en casting seront embauché·e·s pour la websérie. La comédienne prendra ses distances avec moi. Si elle me faisait la bise lors du deuxième casting et échangeait volontiers avec moi, dès qu'elle a appris que je ne faisais pas partie de la production, elle a pris ses distances, et était beaucoup plus froide. Il est possible qu'elle n'appréciait pas le fait d'être objet d'une thèse, ou plus simplement, puisque je ne faisais pas partie de la production, je devenais moins intéressante professionnellement à côtoyer. Deux autres comédiens étaient très intéressés par mon travail, le premier me demandant si je pourrais lui envoyer ma thèse une fois celle-ci écrite[80]. Le second était fier d'être présent sur le tournage et me demandait si je me souvenais de son casting.

En tant que celle « qui travaille avec », je suis quelqu'un qui appartient à un processus de production, qui a un rôle à jouer dans ce dernier et qui, potentiellement, est dans une situation hiérarchique supérieure aux comédien·ne·s. En tant que doctorante, je sors de cette hiérarchie, et il est tout à fait possible que les comédien·ne·s se soient senti·e·s trahi·e·s par ce changement de statut, ce qui se traduit par une prise de distance pour une comédienne. Les relations de pouvoir changent lorsque ma position est dévoilée, les comportements des comédien·ne·s aussi.

1.1.2. Crédibilité et « clichés »

Christophe Grand comme son assistant sont ouvertement gays. C'est l'une des raisons pour lesquelles Christophe Grand a accepté de se charger en partie du casting, comme il l'explique en entretien : « Je dois dire que j'ai accepté aussi, parce que je suis gay, et je trouvais ça important, de faire un projet qui s'appelle *Les Engagés*, et qui parle de la communauté gay, tout simplement ». Et quand il parle de son assistant : « Il y a beaucoup de personnages gays dans la série. Donc, je trouvais ça important que lui aussi, mon assistant,

[80] Carnet de terrain, entrées du 21 février 2017 et du 1er mars 2017.

soit gay ». En effet, les deux réalisateurs étant hétérosexuels, il semble alors essentiel au directeur de casting qu'au moins lui et son assistant appartiennent à la minorité que la série va mettre en scène. En entretien, le réalisateur Mathieu Potier définit aussi son rapport à la websérie en tant qu'homme hétérosexuel :

> « J'étais très excité par le fait de moi, hétéro, réaliser une série homo *(sic)*. Avec aussi le fait de me dire 'est-ce que je vais réussir ce challenge d'être crédible, de faire un truc crédible', en fait. Parce que, mine de rien, même si c'est de l'amour entre deux hommes, ils ont des codes que moi, je ne vais pas connaître. [...] Et on voulait aussi que ce soit une série populaire, c'est-à-dire que ça ne s'adresse pas du tout qu'à la communauté homosexuelle, parce que la meilleure façon de faire évoluer les choses, c'est quand même d'avoir un langage qui peut parler aux gens qui peuvent être réfractaires à cette communauté-là. »

Mathieu Potier réalise cette série dans une perspective pédagogique. Il veut être crédible, tout en s'adressant au plus grand nombre, et si possible à ceux qui n'ont pas connaissance du milieu LGBT. Marc Puget se définit aussi comme hétérosexuel et va dans le sens de son coréalisateur. Il souhaite s'adresser à une audience large, en partie parce que : « Je ne me serais pas senti légitime, si c'était pour avoir un message sur l'homosexualité aux homosexuels ».

La question de l'authenticité de la représentation se pose alors de manière centrale dans les débats entre réalisateurs, hétérosexuels, et responsables du casting, homosexuels. Pour identifier cette incarnation possible de personnages gays, une des solutions a été pour Mathieu Potier de réaliser des exercices spécifiques en casting. Il demandait à un comédien de raconter un fantasme sexuel avec un autre homme : il mettait en scène une improvisation, interrogeant le comédien sur un regard, une rencontre, une anecdote, pour voir si le comédien en était capable et pouvait le toucher, se positionnant en tant que spectateur. Ces moments pouvaient alors être délicats à gérer. Ainsi, lors des castings des rôles secondaires, réalisés avec Marc Puget et l'assistant du directeur de casting, trois jeunes comédiens se présentent pour les rôles des « hommes tout nus » : des hommes qui doivent s'embrasser sur un canapé chez Thibaut dans le premier épisode de la saison. Marc Puget leur demande de retirer leurs t-shirts. L'un des comédiens déclare alors : « Ça va, on n'est pas chez Morandini ! [81]»[82]. *Les Engagés* est une websérie LGBT et les castings servent aussi à savoir si des comédiens

[81] Carnet de terrain, entrée du 16 janvier 2016.

[82] Le 12 juillet 2016, l'animateur Jean-Marc Morandini est mis en cause dans le cadre d'un article de la journaliste des *Inrockuptibles*, Fanny Marlier (2016) : « Enquête sur les pratiques de Jean-Marc Morandini ». Dans cet article, il est accusé d'avoir demandé lors de castings des scènes de nudité frontale et est poursuivi quelques temps après par trois comédiens pour harcèlement sexuel.

parviennent à s’embrasser, torses nus, sur un canapé. Dans le contexte de cette affaire Morandini, qu’un comédien se sente obligé de faire de l’humour permet de désamorcer les tensions à un moment délicat du casting mais aussi d’être rassuré par le réalisateur, qui va s’empresser de le tranquilliser.

Le fait de vouloir toucher une audience la plus large possible va notamment avoir des effets sur le type de personnes à caster. Thibaut est un personnage qui vit dans le milieu LGBT de Lyon, il est un militant, il fréquente des saunas gays. Selon le scénariste, Thibaut devait être bodybuildé, ce qui est refusé par les réalisateurs. Pour Marc Puget, il s'agissait de ne pas perdre le public parce que, selon lui, un homme bodybuildé est associé à quelqu’un de « bête ». En effet, « ces représentations avec lesquelles jouent les intermédiaires du secteur audiovisuel s’apparentent à des “ clichés ”. Ils s’appuient sur la correspondance probabiliste entre apparence physique et propriétés morales/sociales des individus, telle que le sens commun tend à les établir. » (Katz, 2015, p.115) Pour le réalisateur, si un comédien a ce type de physique, il ne pourrait pas incarner le personnage de Thibaut. En entretien, il explique : « Un mec qu’est bodybuildé, l’air de rien, c’est beaucoup plus dur d’être touchant. » Le casting sur photo ne peut pas permettre à un comédien bodybuildé de montrer un côté touchant : « le comédien ne peut, du fait de la division du travail de distribution, être à même de défendre d’emblée par sa présence physique son adéquation au rôle – et comme on l’aura compris, encore moins à travers un travail spécifique d’interprétation pratique allant à l’encontre de l’interprétation intellectuelle d’une photographie. » (Katz, 2015, p.104) Marc Puget présume qu’un comédien musclé aura du mal à rendre son interprétation touchante, avant même de l’avoir vu jouer et donc rejette sa candidature, sans lui donner sa chance, renforçant en partie ce stéréotype : il ne donne pas sa chance à ce type d’interprétation de voir le jour.

Mathieu Potier relève un autre point du scénario : « Ce que je trouve très intéressant et ce qui m’a plu aussi chez Stanley, et dans son écriture, c’est qu’il ne voulait pas que nos deux héros soient efféminés en fait. C’est qu’en fait, je pense qu’un Thibaut peut tout à fait être hétéro comme homo, et Hicham aussi. » Son objectif est d’aller toucher ce public qu’il a décrit comme « réfractaire ». Il vaudrait mieux, donc, dans sa perspective de portée pédagogique de la websérie, avoir des personnages principaux qui puissent être aussi bien « homo qu’hétéro ». La figure de l’homme efféminé est décrite par Judith Butler comme « une figure inarticulée d'homosexualité rejetée dans l'abjection, celle du "pédé" féminisé »

(2009, p. 106). C'est celle qui fait le plus peur aux réalisateurs, celle qu'ils pensent être un repoussoir éventuel pour les spectateur·rice·s.

C'est aussi un problème au moment du casting, pour certains rôles, notamment celui qui doit être, selon le script, « un dandy dévergondé ». De nombreux comédiens ne parviennent alors pas à interpréter ce personnage, ce qu'explique alors l'assistant du directeur de casting, après avoir vu passer l'un de ces comédiens : « C'est le problème avec les acteurs hétéros maintenant, c'est qu'ils ont parfois l'impression d'en faire trop quand ils jouent des folles, que ça fait homophobe. Il y a un curseur pas évident à trouver ». Un autre personnage important, Claude, est sensé aimer se « traveloter » dans le cadre de la websérie. Parler de « traveloter » permet au scénariste d'accentuer le côté jeu : Claude ne le fait que dans un cadre festif, pour s'amuser. Il aime se travestir dans une perspective comique. Il apparaît à la fin du deuxième épisode, décrit dans le scénario de Stanley Keravec de la manière suivante : « Soudain, Claude, fait irruption sur le perron, traveloté : bas résilles, perruque, maquillage de voiture volée... ». L'assistant du directeur de casting réussit à trouver le bon comédien grâce à sa connaissance d'un ancien membre du couvent des sœurs de la Perpétuelle indulgence de Paris, Thomas Collaro. Cette association lutte contre l'homophobie et le sida en mobilisant une mise en scène théâtrale des symboles des religieux catholiques[83]. Ce comédien est donc considéré par les responsables de direction artistique comme capable d'incarner cette figure militante et exubérante, grâce à son expérience personnelle.

Le réalisateur Marc Puget se défausse de sa responsabilité, en faisant porter la crédibilité de la représentation d'un personnage gay par un comédien qui est lui-même gay. En effet, le réalisateur explique qu'il existe pour lui :

> « à un moment, la petite angoisse de la crédibilité du milieu que tu décris sans en avoir les clés. C'est-à-dire qu'à un moment, moi, je ne me rends pas compte si ce qu'on tourne, c'est crédible. Donc à un moment, tu te dis, ben si on n'a que des gays, pouf, la question ne se pose plus, quoi. »

La question du réalisme ne se poserait plus : la représentation de manières d'être gay serait alors nécessairement assurée par un comédien dont le corps serait porteur de ces mêmes affects.

Diderot, dans *Le Paradoxe du comédien,* décrit le comédien de théâtre, dont les textes et les performances « pour être poussés justes, […] ont été répétés cent fois. » (2000, p. 55) Dans *Les Engagés*, il n'est pas possible d'avoir cent répétitions ou « 15 prises ». Il faut être

[83] Pour plus d'informations concernant les Sœurs de la Perpetuelle indulgence, voir Le Talec, 2008.

capable de réagir rapidement à des directions de scène. Les réalisateurs n'ont besoin que d'une prise qui soit « poussée juste », et pour cela, ils s'appuient sur les expériences des comédiens, capables de représentations réalistes et crédibles de par ce qu'ils ont incorporé. Le comédien ancien membre des sœurs de la Perpétuelle indulgence est ici un bon exemple de l'hypothèse développée par Sabine Chalvon-Demersay :

> « Le héros de série télévisée précède d'une fusion d'un type particulier entre le personnage et le comédien. Il tient du comédien son physique, sa prestance, sa gestuelle, sa manière de se déplacer, ses expressions, son sourire et un certain nombre d'éléments de son apparence. Et il a du personnage, le caractère, les habitudes, les manies, les intentions, les goûts, les relations, les soucis, les idéaux, etc. Il n'est pas l'un ou l'autre. Il est les deux à la fois. » (2011, p. 184).

Le rôle des réalisateurs comme du directeur de casting est alors de déterminer si le ou la comédien·ne partage suffisamment d'éléments corporels et d'affect avec le personnage mis en scène dans le scénario. Le ou la comédien·ne partage non seulement un corps avec son personnage, ce personnage est aussi vu par les réalisateurs et le directeur de casting, qui se situent alors comme premiers spectateurs. Ce sont eux qui vont juger ce rapport entre incorporation et crédibilité, tout en s'appuyant malgré tout sur des « clichés » : sur quoi repose leur perception de corps comme « faisant gay » ou non ?

1.2. Regard hétérosexuel, regard gay : des différences de perception

Les membres de la production, réalisateurs comme directeurs de casting, font donc preuve de réflexivité : ils prennent en compte leur propre sexualité lors des castings, qui devient source d'intelligence et de pertinence. Ils essayent de prendre de la distance ou d'utiliser cette sexualité pour trouver des comédiens qui peuvent toucher le plus de monde possible, tout en restant crédibles. En cela, ils sont capables d'interroger leurs propres pratiques, la représentation d'une certaine marginalité par rapport à la norme sociale, et s'appuient sur des comédiens appartenant à cette marge. Comme l'explique Marlène Coulomb-Gully (2014) : « L'expérience de la marginalité, qui peut seule révéler le centre comme centre et la norme comme norme, acquiert de la sorte une valeur heuristique qui lui permet de pointer les évidences invues et les vérités insues par celles et ceux qui s'en accommodent " naturellement ". » Cette réflexion sur la meilleure incarnation d'un personnage gay dans une fiction met la question de la propre masculinité des acteurs au cœur du processus et avec celle-ci, la façon dont leur corps a été formé, ou non, par les injures. En effet, comme nous le verrons, Judith Butler (2004, p. 25) rappelle que l'injure est une blessure

et atteint l'individu dans sa chair, et cette injure a d'autant plus d'importance dans l'élaboration de l'identité individuelle que : « l'existence sociale du corps est d'abord rendue possible par son interpellation à l'intérieur des termes du langage. » La question de la norme se pense non seulement par des manières d'être au monde social, mais aussi par les façons d'être nommé·e dans ce même monde.

1.2.1. Masculinités hégémonique et de complicité : le regard des réalisateurs

Lorsqu'il parle de son incapacité à voir si une personne est gay ou non lors du casting, Marc Puget évoque :

> « Par exemple, je me souviens à un moment d'un acteur, pour Thibaut, que je trouvais très bien. Et en fait, alors, pour des raisons différentes, quand même, mais Mat a beaucoup de succès avec les meufs, donc en termes d'hétérosexualité, de ce que ça dégage, il a un œil que je n'ai pas forcément. Et ce qui est marrant, c'est que quand on l'a revu ce mec-là, Mat a dit, 'ha non, non, mais il fait trop hétéro'. Ce qui, moi, ne me serait pas venu comme remarque. Et Christophe a dit 'Oui, clairement'. Et tous les deux, sur des axes différents, ont clairement eu cette vision-là, qui moi me passait au-dessus, parce que moi je suis nul là-dedans. »

Mathieu Potier pourrait incarner ce que Raewyn Connell a nommé la masculinité hégémonique : « La masculinité hégémonique n'est pas un type de personnalité figé et invariant, mais la masculinité qui est en position hégémonique dans une structure donnée de rapports de genre », une « forme de masculinité qui est culturellement glorifiée au détriment d'autres formes. » (Connell, 2014, p. 73) Ce réalisateur a 37 ans, est père d'un petit garçon, en couple hétérosexuel. Il a commencé à réaliser des webséries en amateur en 2008, avant d'être embauché pour des projets télévisuels. Il est donc passé d'un statut de réalisateur amateur à réalisateur professionnel. Ce réalisateur est reconnu professionnellement dans ce travail, non seulement par un public mais aussi par des sociétés de production. La société de production des *Engagés* souhaitait par ailleurs qu'il réalise seul cette websérie, ce qu'il a refusé : il avait trop de projets en cours. Or « quoi qu'il en soit, l'hégémonie ne peut s'établir que s'il existe une certaine correspondance, collective sinon individuelle, entre idéal culturel et pouvoir institutionnel » (Connell, 2014, p. 74). Mathieu Potier est à l'intersection de cet idéal culturel, comme un homme blanc hétérosexuel ayant du succès, et du pouvoir institutionnel, ayant été démarché comme réalisateur par des industries culturelles. Pour répondre à la demande de la société de production, il a proposé à Marc Puget d'être son co-réalisateur. Ce dernier a 40 ans et c'est la première fois qu'il est rémunéré pour réaliser une série. Nous sommes dans son cas plus dans ce que Raewyn Connell appelle une masculinité de complicité : Marc Puget a des

« liens avec le projet hégémonique mais n'incarne pas la masculinité hégémonique » (Connell, 2014, p. 77). Il est arrivé à cette place par ses liens avec un homme incarnant cette masculinité hégémonique. Selon Marc Puget, la principale différence implicite dans sa déclaration entre leurs deux masculinités est ce « succès avec les meufs », qui permettrait à Mathieu Potier de reconnaître le potentiel d'un comédien à incarner un personnage gay, là où lui ne le pourrait pas. Mathieu Potier, parce qu'il aurait une capacité à séduire des femmes de manière plus importante que Marc Puget, aurait alors une plus grande sensibilité hétérosexuelle et, en miroir, serait capable d'analyser ce qui s'éloigne de cette hétérosexualité et incarnerait alors une homosexualité.

Pourtant, Mathieu Potier a un rapport plus complexe avec la masculinité. Son petit frère, de trois ans son cadet, est gay[84] et a eu un *coming out* très difficile. En effet, comme l'explique le réalisateur en entretien, si ce frère a eu conscience de son homosexualité dès l'âge de 14 ans, il ne l'a dit à personne et jusqu'à 17 ans, il a été très violent, se battant avec Mathieu Potier, « piquant des crises », selon ce dernier. Le réalisateur le traitait « de tapette, de femmelette » ou il essayait de lui parler de filles, voulant jouer « le rôle de grand frère sympa ». Quand son frère a fait son *coming out*, Mathieu Potier ne l'a pas appris directement, c'est sa mère qui le lui a annoncé : « Je me suis dit : " Mais quel con. Pourquoi je l'ai traité de femmelette et de tapette pendant toute sa jeunesse ? " » Le réalisateur explique avoir eu honte de son comportement. Ce vécu personnel devient l'un des moteurs de son engagement dans la série, qu'il voit comme un moyen de lutter contre l'homophobie qui a fait souffrir son frère, et qu'il observe encore aujourd'hui comme une source de souffrance pour ce dernier : « Je vois comment mon frère a souffert, et comment mon frère souffre encore de ça, et je me dis " Putain, mais en fait, c'est con, pourquoi mon frère souffre ? Il ne devrait pas souffrir de ça. " » Il transforme une expérience personnelle dans son engagement et cette expérience peut être rapprochée de ce qu' Eve Kosofsky Sedgwick décrit : « I want to say that at least for certain (" queer ") people, shame is simply the first, and remains a permanent, structuring fact of identify : one that […] has its own, powerfully production and powerfully social metamorphic possibilities[85] » (2003, p. 65). Dans ce passage, Eve Kosofsky Sedgwick parle des personnes queer. Mathieu Potier a honte de son propre comportement. Malgré son

[84] Le frère de Mathieu Potier a donné son accord concernant ce *coming out* dans le cadre de ce travail.
[85] « Je veux dire que pour certaines personnes (" queer "), la honte est simplement la première émotion ressentie, et demeure un fait permanent et structurant de son identité : un fait qui […] a ses propres capacités de productions puissantes et des capacités puissantes de métamorphoses sociales. » (Traduction par Déborah Gay)

appartenance à une masculinité hégémonique, l'expérience de la honte altère le regard qu'il porte sur les corps. Cette question de regard est d'autant plus importante que : « La vision est *toujours* une question du pouvoir de voir – et peut-être de la violence implicite de nos pratiques de visualisation. Avec le sang de qui mes yeux ont-ils été façonnés ? » (Haraway, 2007, p. 121) S'il a fallu l'expérience violente de son frère pour « façonner » son regard, le réalisateur s'appuie tout de même sur Christophe Grand, qui appartient lui à une masculinité subordonnée, de par son orientation sexuelle :

> « Le cas le plus important, dans la société contemporaine euroaméricaine, est la domination des hommes hétérosexuels et la subordination des hommes homosexuels. […] Ces pratiques de subordination comprennent l'exclusion culturelle et politique, la violence symbolique (aux Etats-Unis, les gays sont désormais devenus la cible symbolique privilégiée de la droite religieuse), la violence juridique (telle que l'incarcération suite à une condamnation pour sodomie), la violence de rue (qui va de l'intimidation au meurtre), la discrimination économique et le rejet individuel. » (Connell, 2014, p. 75-76)

Cette masculinité subordonnée, celle des hommes homosexuels, est aussi celle que représente en partie la websérie, dans laquelle il n'y a aucun homme hétérosexuel.

1.2.2. Masculinité subordonnée : un regard à part sur les corps

Mathieu Potier admet en effet avoir eu parfois du mal à reconnaître la crédibilité d'un comédien pour jouer le rôle d'un personnage homosexuel. Pour cela, il s'appuyait alors sur le regard de Christophe Grand, le directeur de casting. Ce dernier explique en entretien :

> « Souvent, ils me posaient la question. Voilà, et c'est vrai qu'il y a des comédiens, qui étaient hétéros, et c'est vrai que je n'y croyais pas. Et ce n'était pas lié à leur jeu, ils étaient très bons. On a eu des gens formidables, mais je n'y croyais pas deux secondes, qu'il était gay. Il fallait quand même un peu y croire. Donc ils me posaient souvent la question, souvent ils me demandaient : " tu trouves qu'il fait gay ? ". »

Cette capacité de Christophe Grand à voir si un comédien est crédible à ses yeux ou non est peut-être liée à sa situation, d'homme gay. En effet, comme Sara Ahmed l'écrit : « The lines that direct us, as lines of thought as well as lines of motion, are in this way performative : they depend on the repetition of norms and conventions, of routes and paths taken, but they are also created as an effect of this repetition.[86] » (2006, p. 16) Et plus loin « The lesbian body does not extend the shape of this world, a world organized around the form of the

[86] « Les lignes qui nous dirigent, ces lignes de pensées comme ces lignes de mouvement, sont dans un sens, performatives : elles dépendent de la répétition de normes et de conventions, de routes et de chemins empruntés, mais sont aussi l'effet de cette répétition. » Traduction par Déborah Gay

heterosexual couple. Inhabiting a body that is not extended by the skin of the social means the world acquieres a new shape and makes new impressions.[87] » (2006, p. 20) Pour Sara Ahmed, les corps et les regards évoluent dans un monde social selon une répétition des normes, de conventions. Dans *Queer Phenomenology*, elle explique que le corps lesbien ne se retrouve pas dans ces répétitions de la société hétérosexuelle ce qui a pour conséquence de développer un regard particulier sur le monde. Cette formulation sur le corps lesbien peut s'étendre également au corps gay. Christophe Grand est un homme gay dont la socialisation est différente d'un homme hétérosexuel. Ainsi, Christophe Grand est capable de voir des formes et des manières d'être d'un corps différent de la norme du corps social : celles qui pourraient partager le même affect et les mêmes manières d'être que le sien, la représentation d'un corps gay. Le monde n'a pas les mêmes formes et reliefs à ses yeux qu'aux yeux des personnes hétérosexuelles, qui suivent les lignes sociales et conventionnelles d'une société pensée par et pour eux.

Christophe Grand est utilisé comme un appui pour les réalisateurs sur la question de la crédibilité des comédiens. Il porte aussi à leur attention des considérations nouvelles, des « évidences invues » (Coulomb-Gully, 2014), auxquelles ils n'avaient pas pensé, comme le fait que les acteurs principaux vont devoir assumer des rôles passifs et actifs pendant la scène de sexe de la série : « Hicham prend Thibaut, de mémoire. Il y a des comédiens, je disais, je n'y crois pas une seconde. Je ne crois pas que ce soit Hicham, ce n'était pas harmonieux, ça ne marchait pas, je n'y croyais pas. Ou inversement, je ne croyais pas que ce Thibaut aller se faire prendre. [Les réalisateurs] ne se posaient pas la question en tout cas. » Seul le directeur de casting se pose la question de la représentation de cette sexualité. De plus, il est le seul à défendre l'idée que les deux rôles principaux doivent être joués par des comédiens homosexuels. Marc Puget y est réticent, il veut éviter de faire une « série communautariste », ce qui serait le cas si, selon lui, les deux acteurs principaux étaient gays. Christophe Grand, tout comme son assistant, ne peuvent qu'être force de proposition dans le choix des comédiens retenus pour la websérie.

Cette problématique de « série communautariste » se retrouve dans la définition que les différent·e·s acteur·rice·s donnent de la websérie, qui s'incarne dans une vraie divergence de points de vue. Cette différence de vision divise membres hétérosexuels et membres gays

[87] « Le corps lesbien ne se développe pas dans le moule de ce monde, un monde organisé autour de la forme du couple hétérosexuel. Habitant un corps qui ne se glisse pas dans la peau du social signifie que le monde prend une forme nouvelle et permet de nouvelles impressions. » Traduction par Déborah Gay.

de l'équipe de production. Ainsi, pour Clarisse Dayse, la responsable de la société de production, le propos de la série porte avant tout sur l'engagement militant. Pour d'autres, comme Christophe Grand, c'est avant tout une websérie LGBT. On pourrait croire qu'Ishtar & Autres a intérêt à mettre en avant l'aspect websérie sur le militantisme, plutôt que websérie gay, pour une raison purement commerciale, et toucher une audience qui serait plus intéressée par une websérie politique que LGBT. Mais pour Christophe Grand, Clarisse Dayse est sans doute sincère dans cette description qu'elle fait des *Engagés* car : « Elle n'a jamais fait son *coming out*. Elle ne s'est jamais faite traitée de sale pédé dans la rue. » Il met en avant deux éléments importants : le *coming out*, qui est une expérience que seul·e·s ceux et celles qui n'appartiennent pas à la norme hétérosexuelle peuvent comprendre, tout comme l'injure homophobe. La blessure de l'injure politiserait l'aspect LGBT de la websérie : ce serait une des raisons possibles selon lui, pour laquelle le directeur de casting et la productrice ne partagent pas le même regard sur le thème et la portée des *Engagés*. Clarisse Dayse n'a jamais eu à souffrir de cette injure performative contrairement à lui. Or comme l'explique Judith Butler *:*

> « Les performatifs ne se contentent pas de refléter les conditions sociales préexistantes : ils produisent des effets sociaux, et, bien qu'ils ne soient pas toujours les effets du discours " officiels ", ils ont néanmoins un réel pouvoir social, qui leur permet non-seulement de réguler les corps, mais encore de les former. » (2008, p. 209)

Non seulement l'injure change la vision, elle régule le regard que l'individu a d'une fiction, mais nous pouvons supposer que ces injures ont formé le regard de Christophe Grand dans son appréciation des corps. Elles lui ont permis de distinguer la capacité du corps et aussi du jeu d'un comédien à pouvoir donner à voir à l'écran ce désir ou cette réappropriation de l'injure en fonction du scénario.

Concernant les deux rôles principaux, Florent Oise et Ali Guerrouj sont embauchés dans les rôles de Thibaut et d'Hicham. Dans ces deux cas, je n'ai pu assister à leurs castings, mais ce qui revient lors des entretiens est la grande difficulté des réalisateurs et du directeur de casting à trouver des comédiens qui acceptent d'interpréter un rôle de personnage gay, après la sélection sur photos. Il y avait le problème de la sexualité à incarner à l'écran, celui de trouver quelqu'un qui joue bien et rapidement, mais aussi de le faire pour une rémunération vue comme faible. Comme le raconte Marc Puget en entretien :

> « Il y a beaucoup de mecs, par exemple pour le rôle de Thibaut qui nous ont dit " non ", parce que c'était un truc d'homosexuel, et puis payé six mille euros, je crois. Alors si tu

leur dit, “ ha non, c’est payé huit millions ”, je pense qu’il y en a beaucoup qui veulent bien. »

Certes, le passage de six mille à huit millions est excessif, mais Marc Puget pointe du doigt une des difficultés inhérentes à la websérie : celle de trouver quelqu’un qui joue déjà bien, et qui accepterait ce montant de salaire, surtout pour un rôle, « un truc d’homosexuel ». Incarner un personnage homosexuel pourrait être vu comme quelque chose de plus difficile qu’incarner un personnage hétérosexuel, ou même de plus compromettant, compromission visible par l’usage de la locution « un truc de ». Cette masculinité subordonnée reste donc porteuse d’une stigmatisation alors même qu’il s’agit de jouer un rôle fictif de premier plan. Comme nous l’avons vu avec Raewyn Connell, nous sommes ici face alors à une exclusion culturelle : les comédiens qui pourraient donner corps à ce type de personnage refusent de le faire pour le même salaire que pour l’incarnation d’un personnage hétérosexuel. La discrimination économique qu’elle définit entre personne gay et personne hétérosexuelle se retrouve dans la représentation de personnages gays : il faudrait payer plus cher pour qu’un comédien accepte d’incarner à l’écran une masculinité subordonnée.

Ce n’est pas tant la capacité d’un comédien à « bien jouer » qui est mis en cause. Sa crédibilité va au-delà de son apprentissage des techniques de jeu. Il existe toute une représentation d’affects, difficile à décrire et à expliquer par des réalisateurs et directeurs de castings, qui permet d’asseoir cette crédibilité. Le corps est porteur de structures sociales, aussi bien dans sa manière d’être que dans la manière dont il est perçu. Cette capacité à incarner cet affect et à porter ces structures peut être vue différemment par des individus qui appartiennent à la minorité représentée, ou qui, par des expériences de vie, ne se retrouvent plus dans les modèles hégémoniques de la norme sociale. Nous pouvons ainsi supposer qu’il existe des affects qu’un comédien ne peut pas reconnaître et transmettre, sans qu’au moins un membre de cette minorité ne soit présent, capable de le guider ou d’aider le réalisateur. Cela ne signifie pas que si l’individu, le scénariste ou le réalisateur, appartient à une minorité, son discours est libre de tout stéréotype, ce que nous allons voir dans un prochain chapitre. Mais dans la représentation des « codes conventionnels » décrits par Pierre Bourdieu, la question du « pouvoir de voir » de Donna Haraway se pose de manière d’autant plus prégnante que ce regard est différencié selon son appartenance ou non à la minorité représentée par une fiction. Seuls Thomas Collaro, qui incarne Claude, et Octavius Silène, dans le rôle de Bastien, y appartiennent ouvertement.

2. La norme sur le plateau

Laura Mulvey écrit en 1973 (2017, p. 50) :

> « Il existe trois sortes différentes de regards associés au cinéma : celui de la caméra, qui enregistre les événements profilmiques ; celui des spectateurs, qui regardent l'objet fini ; et celui que les personnages portent les uns sur les autres à l'intérieur de la fiction. Les conventions du cinéma narratif excluent les deux premiers et les subordonnent au troisième, l'objectif délibéré étant toujours d'éliminer la présence intrusive de la caméra et d'empêcher une prise de conscience distanciée chez les spectateurs. »

Si nous nous appuyons sur la théorie de Laura Mulvey, le regard est donc triple. Il nous faut distinguer celui des personnages sur Hicham et Thibaut ; celui de la caméra, dirigé par des hommes hétérosexuels ; et enfin, celui du public, pensé et espéré le plus large possible, et surtout, comme n'appartenant pas forcément à la communauté LGBT pour les réalisateurs.

Nous allons tenter d'étudier comment se définit non seulement le regard de la caméra, mais aussi celui des comédien·ne·s et donc des personnages. En effet, présente durant plus de la moitié du temps de tournage sur le plateau, j'ai pu réaliser des observations, complétées par des entretiens compréhensifs, qui m'ont permis de soulever des points intéressants par rapport à la théorie de Laura Mulvey. Rappelons que nous étions ici sur un plateau composé aussi bien de comédien·ne·s que de réalisateurs en grand majorité hétérosexuel·le·s, qui souhaitaient lutter contre certains clichés liés à l'homosexualité.

2.1. Un plateau majoritairement hétérosexuel

Parmi les membres de la production qui parlent ouvertement de leur sexualité, il y a notamment les réalisateurs mais aussi les comédien·ne·s. Je demande d'ailleurs à l'un des comédiens si les questions d'orientations sexuelles sont courantes sur un plateau, si les comédien·ne·s parlent autant de leur vie sexuelle sur d'autres tournages. Il m'explique que dans ce cas, c'est particulièrement prégnant[88]. Et chacun·e, de son côté, travaille la question de « la meilleure représentation possible ».

[88] Carnet de terrain, entrée du 2 mars 2017.

2.1.1. Le « naturel » recherché par la caméra

Avant même le début du tournage, les deux réalisateurs affirment frontalement qu'ils sont hétérosexuels, face à la production et au diffuseur. Dans leur note d'intention, rédigée à l'intention de Studio 4, Marc Puget et Mathieu Potier écrivent :

> « […] nous avons vraiment la volonté que cette série ne s'adresse pas qu'à la communauté LGBT, et en tant qu'hétérosexuels, cela représente un enjeu particulièrement enthousiasmant de filmer les corps d'homme. Qu'il s'agisse des scènes de baiser (chez Thibaut, dans le Bubbles ou au Drôle de…), ou de sexe, notamment la scène finale d'Hicham et Thibaut (ep 10). Nous voulons trouver un équilibre entre la véracité de ces moments et le naturel nécessaire de ces situations. Nous voulons mélanger la sensualité, la perception d'Hicham pour qui il est difficile de faire le pas… puis le lâcher prise tant attendu… »[89]

Ici, les questions que se posent les deux réalisateurs sont d'abord celles de la manière de filmer un corps d'homme, puis celle de la représentation d'un « naturel » et donc, d'une véracité. Le fait qu'ils soient tous les deux hétérosexuels est abordé non pas comme un frein, mais comme une manière de traiter différemment le sujet. Ne pas appartenir soi-même à la minorité que l'on filme ne serait alors pas un handicap, mais au contraire, un avantage, qui permet d'ouvrir la websérie au plus grand nombre de regards possibles, à une audience qui ne serait pas que LGBT. Les deux réalisateurs savent qu'ils ont une responsabilité dans la direction du regard de l'audience, car, comme l'expriment André Gaudreault et François Jost (2017, 1990, p. 38) :

> « […] au cinéma, la caméra peut, simplement par la position qu'elle occupe ou encore, par de simples mouvements, intervenir et modifier la perception qu'a le spectateur de la prestation de l'acteur ; elle peut même, on l'a souvent fait remarquer, forcer le regard du spectateur et, ni plus ni moins, le *diriger.* »

Paradoxalement, appartenir à la minorité que l'on décrit peut déplacer ce regard, dans une direction autre que celle souhaitée par le scénariste. Ainsi, le réalisateur pressenti auparavant par Stanley Keravec et la production était lui-même ouvertement gay. Mais le scénariste n'avait pas été convaincu par ce premier réalisateur, car il faisait partie selon lui « d'un certain monde gay parisien ». Le scénariste explique par exemple que ce réalisateur ne trouvait pas vraisemblable qu'à l'époque des smartphones, on écrive encore son numéro sur une carte dans les saunas gays, au bar, si l'on souhaite se revoir, comme c'est le cas dans la websérie. En effet, dans le scénario est écrit :

[89] Annexe 3.

« 103 **INT. SAUNA LE SUN - BAR - JOUR**

Au bar, Guillaume a retrouvé Thibaut. Thibaut interrompt leur baiser en posant sa main sur sa joue pour s'éloigner.

THIBAUT **:** Il faut vraiment que j'y aille.

Guillaume attrape une carte sur le comptoir et note son numéro qu'il tend à Thibaut. Thibaut l'attrape, fait un dernier sourire et s'éloigne à droite vers le vestiaire. »

Cette vraisemblance est défendue par Stanley Keravec qui explique que même aujourd'hui, dans ces saunas, il y a toujours des cartes au bar avec des stylos pour pouvoir échanger ses coordonnées, car « quand on a une serviette, on n'a pas de poche et quand on a envie de prendre un numéro, c'est plus pratique »[90]. Il existe donc des façons différentes de vivre son homosexualité à Paris ou en province, et ces façons se traduisent aussi dans la vision qu'on a d'un milieu et de sa représentation. Ce qui peut être vraisemblable dans une websérie représentant le milieu LGBT parisien ne le sera peut-être pas à Lyon. Cette défiance du scénariste peut aussi provenir de la crainte de la perte d'un rôle d'expert que nous allons étudier, et donc d'une position de pouvoir, si une autre personne appartenant à la minorité LGBT que la websérie représente venait à prendre une place aussi importante que l'est celle de réalisateur.

Didier Eribon (1999, p. 36-37) montre par ailleurs que si une certaine « mythologie de la ville et de la capitale : Paris, Londres, Berlin, Amsterdam, New York, San Francisco […] » s'est développée dès la fin du XIXe siècle, il existe aussi des vies culturelles spécifiques à d'autres villes, et même dans des zones rurales. Il n'y a pas un seul modèle-type de vie culturelle gay dans la ville. Les expériences vécues par le scénariste, et dont il se sert pour écrire sa websérie, sont différentes de celles vécues par un réalisateur venant d'un « certain monde gay parisien ».

Le choix d'un réalisateur en accord avec la vision du scénariste est donc important pour ce dernier. Marc Puget et Mathieu Potier, bien qu'hétérosexuels, vont demander de nombreuses informations à Stanley Keravec sur des modes de vie qu'ils ne comprennent pas et d'arcs narratifs qui leur semblent incongrus.

« Tu vois, je reprends un exemple tout con, qui me revient en tête, c'est que, moi au début, je me disais que c'était complétement pas crédible que [le personnage de] Amaury du coup, aille dans un bar homo si il est [dans le placard]… Et là, deux trucs que là, [Stanley Keravec] a dû m'éclairer, c'est qu'effectivement, d'ailleurs, il a rajouté une ligne dans le

[90] Carnet de terrain, entrée du 22 février 2018.

scénario, pour ça, pour dire " c'est un endroit où on se cache, c'est pas un endroit où on va revendiquer notre homosexualité ". Moi c'est vrai, que de là où j'étais, et sans rien y connaître, je ne le percevais pas comme ça.
Il y a deux trucs qui sont ressortis de ça, le fait que plutôt les bars, c'est plutôt un endroit où on se cache plus qu'un endroit où on revendique son homosexualité. Et oui, et autre chose, c'est que pour moi l'outing, à la base je l'imaginais vis à vis de son boulot. Vu qu'on le présente dans le cadre de son boulot, la mairie et tout ça. Et c'est Stanley qui a expliqué que non, l'outing, tel qu'on l'entend, c'est finalement beaucoup plus envers la famille que là, dans son boulot, Amaury, par exemple, c'est clair qu'ils savent qu'il est homosexuel et que tout le monde s'en fout. Donc pour moi, c'était des choses qui n'étaient pas claires dans le scénario, comme moi, j'arrivais avec le regard un peu naïf, hétéro, pas communautaire. Il y a eu des réajustements, pas mal de réajustements, faits comme ça. » (Entretien Marc Puget)

Point de vue que Stanley Keravec partage et explicite aussi :

« [Marc Puget] avait du mal à comprendre qu'est-ce qu'Amaury fait dans un bar gay, alors qu'il est dans le placard. Et… Et je pense que maintenant, je vais rajouter la réplique un peu plus tard, dans une conversation entre Hicham et Amaury, " un bar gay, c'est pas un endroit où on va pour s'exposer, c'est juste un endroit où on va pour se cacher. Heu, parce qu'on est à l'abri, et qu'on peut pas être vu par un pote qui serait pas gay lui-même. Parce que si tes potes sont hétéros, jamais y rentrent dans un bar gay. " […]
Donc voilà, ça c'est une composante, mais je sais qu'il n'y a rien d'incrédible à ce que, à ce qu'Amaury aille dans un bar gay. Mais pour Marc, ça peut être un peu surprenant. Donc ça, c'est des négociations entre nous. Si tu trahis ça, un gay qui voit la série, il va se dire " non mais c'est chiqué, ils ont jamais parlé à un vrai homosexuel avant de tourner cette série ". Donc, on ne peut pas se permettre, même si ça perturbe un peu le public hétéro, à ce moment-là, il faut peut-être trouvé le moyen de lui caser l'explication. »

Le personnage d'Amaury est celui d'un politicien « au placard », dont l'homosexualité est donc un secret, et qui est menacé d'être « outé », donc d'être révélé comme gay publiquement et sans son consentement, par un opposant politique, ici Thibaut. Stanley Keravec, suite aux questions de Marc Puget, ajoutera donc un échange entre Hicham et Amaury :

« 409 **INT. POINT G - JOUR**
[…]
HICHAM : Qu'est-ce que tu foutais au Cap, si tu veux pas que ça s'sache ?

AMAURY : Toi aussi t'y étais ! C'est sensé servir à ça, un bar gay, à se mettre à l'abri. »

Plus que le premier réalisateur envisagé, Marc Puget est à l'écoute du scénariste pour pouvoir comprendre ce milieu qu'il ne connaît pas. Pour Stanley Keravec, le réalisateur peut aussi être représentatif de ce spectateur ou cette spectatrice qui n'appartient pas au milieu LGBT mais qui peut être intéressé·e par la série. Il écoute donc le réalisateur et modifie quelques éléments de son scénario pour le rendre plus compréhensible. Le scénariste est le plus à même de comprendre et de modifier son script et, seul membre de la minorité LGBT représentée dans

la websérie de l'équipe de production, il prend une figure d'expert de l'ensemble du milieu représenté : c'est un avantage, pour lui, que les deux réalisateurs soient hétérosexuels, sa place sur le plateau étant d'autant plus légitimée.

Cette position d'expert sera particulièrement visible lors de questionnements soulevés par la transidentité. Le scénariste explique un jour qu'il souhaite que dans la saison 2, Hicham tombe amoureux d'un homme, avant de se rendre compte que ce dernier est trans. Il montre alors à Mathieu Potier et à Ali Guerrouj, le comédien interprétant Hicham, des photos d'un jeune homme trans sur Instagram. Ce dernier a en effet sa propre chaîne YouTube[91], et figure aussi en Une du nouveau *Têtu*, sorti le 28 février 2017. Je participe alors à ces échanges. Ali Guerrouj comme Mathieu Potier ont du mal avec le vocabulaire et ne cessent de demander si c'est une fille, si c'était une fille. J'explique qu'il a été assigné fille à la naissance et Stanley Keravec insiste : c'est un garçon trans, et il s'est toujours considéré garçon. Les comédiens et comédiennes participent aussi à la conversation en regardant les photos. Une comédienne s'exprime : « Ils ont un zizi qui ne marche pas, c'est triste », avant de quitter la conversation, sans s'intéresser plus à cette question, au contraire du réalisateur. Mathieu Potier demande d'autres renseignements au scénariste, alors que je suis à côté de lui. Lui et moi leur montrons alors des photos de l'actrice trans de la série *Sense8*, Jamie Clayton, et de la mannequin trans Andreja Peijic. Mathieu Potier me demande si je travaille sur le sujet, avant d'ajouter qu'il ne pourrait jamais sortir avec une femme trans mais qu'il se rend compte de ses propres préjugés, « c'est à cause de la société », mais cela « le bloquerait » de savoir « qu'elle a été un homme ».[92] Le réalisateur va prendre conscience de ses préjugés, pendant le tournage de la websérie, contrairement à la comédienne mentionnée, qui n'y trouve pas d'intérêt. En entretien, alors que le réalisateur est en phase de montage, après le tournage :

> « **Mathieu Potier :** Et je me rends compte que même moi, je te l'avais dit, j'ai des réflexes là-dessus, et on a tous des réflexes, et tu te rends compte à quel point c'est terrible et là… Faire cette série me fait grandir et me fait évoluer là-dessus. Me fait prendre conscience de tous ces défauts hallucinants de cette société et qu'on a encore énormément de chemin pour enlever l'homophobie ordinaire. En fait, quasiment tout le monde a cette petite homophobie ordinaire quoi. Je le voyais sur le tournage, c'était terrible. Je voyais certains personnages, certains techniciens faire des vannes, et je regardais les homos et voir leurs visages, prendre sur eux : " Ok, c'est une vanne homophobe, et ils ne s'en rendent pas compte, je prends sur moi et je ferme ma gueule. "
>
> **Déborah Gay : Tu l'as remarqué…**

[91] https://www.youtube.com/channel/UCk80BOdLDEwmd7MY4no3nlw
[92] Carnet de terrain, entrée du 28 février 2017.

Mathieu Potier : Ha, mais je regardais et je remarquais tout le temps en fait. Et parfois j'allais voir le comédien (*mime la scène)*
"- Non, mais tu te rends pas compte que ce que tu viens de dire, c'est homophobe.
- Mais non, mais pas du tout !
- Mais si parce que tu résumes encore un homo, l'homosexualité à de la sexualité quoi. Donc c'est un peu ce qu'on appelle de l'homophobie ordinaire quoi.
- Ha mais non mais pas du tout.
- Mais si."
Et en fait, au bout d'un moment, ils s'en rendaient compte : " Ha ouais, c'est vrai… "

Déborah Gay : Mais plusieurs fois, tu as dû reprendre des comédiens, des techniciens ?

Mathieu Potier : Ouais, plusieurs fois… Il y en a eu deux trois, je suis allé les voir deux, trois fois pour les recadrer un peu. »

Sa sensibilité au message de la websérie et sa recherche d'un plateau le moins homophobe possible tenaient peut-être au fait que, de par son histoire personnelle et cette honte partagée, il partage cet affect, contrairement à la comédienne, qui se permet une phrase transphobe avant de quitter la discussion. Cette tenue du plateau relève aussi de son rôle de réalisateur et il prend cela à cœur, notamment pour permettre aux comédien·ne·s LGBT de se sentir le moins discriminé·e·s lors du tournage.

Or si Marc Puget a travaillé plus que Mathieu Potier sur les dialogues, étant plus actif lors des phases préparatoires, sur le plateau, ce dernier se chargeait notamment de la direction des comédien·ne·s, et donc il échangeait souvent avec ces dernier·ère·s, et faisait face à ces manifestations LGBT-phobes. Lors du tournage au Sun, le sauna gay, son exaspération est très forte :

« Tout connement, quand on était dans le sauna, là, y en a un [des techniciens] qui revient après avoir fait un tour : " Bon, les gars, vous baladez pas en bas, vous baladez pas en bas et faites attention où vous vous asseyiez". Tu vois, genre, comme si dans un sauna gay, tout d'un coup, tu vas t'asseoir et tu vas avoir une bite qui va te transpercer le cul, quoi. En faisant des vannes comme ça. Evidemment que dans la société, on a tous le droit de faire des petites vannes. Moi, je trouve que des fois, faut rigoler des choses et tout ça. Mais là, c'est constant. Tu vas dans un sauna gay, donc : " Les gars, c'est dangereux, c'est crade, faites gaffe où vous mettez les… faites gaffes ou vous risquez de choper des maladies, quoi". Tu te dis : " Ben, en fait, on est en train de faire une série là-dessus pour éviter ça et, parmi notre équipe, il y a des gens qui font ces vannes-là. " Même moi, je me rends compte que je vais employer certains mots, certains trucs… »

Les scènes se passant au sauna sont en effet tournées dans un véritable sauna gay et libertin lyonnais : le Sun, plus grand sauna gay d'Europe. À l'arrivée dans ce décor, la surprise se lit

sur les visages : de nombreux membres du plateau visitent les lieux, prennent des photos[93]. Le sauna est composé d'un bar, situé face à un immense jacuzzi central. La décoration est inspirée du folklore indien. À l'étage, il y a des " *glory hole* ", qui permettent des rapports sexuels anonymes par un trou dans un mur, des cabines avec des lits, des croix de saint André pour des pratiques basées sur le bondage, la domination et soumission. En bas, à l'étage inférieur, sous le jacuzzi central, se trouvent un coin salle de sport, des casiers, ainsi que des cabines. Pour permettre des pratiques plus extrêmes sont présentes deux salles avec un sling, un accessoire réservé à la pratique du fist[94]. Les lumières sont très sombres, rouges[95]. Les réactions extrêmes que ce lieu de tournage entraînent dans l'équipe, notamment chez les techniciens, est très proche de ce qui est décrit par Eve Kosofsky-Sedgwick (2008, p.196), comme étant la panique homosexuelle, « […] la condition normale du privilège hétérosexuel masculin » :

> « Si des relations masculines obligatoires telles que l'amitié, la direction spirituelle, l'identification admirative, la subordination bureaucratique et la rivalité hétérosexuelle impliquent toutes des formes d'investissement qui poussent les hommes dans les sables mouvants anathématisant, paradoxaux et cartographiés de manière arbitraire de la scène du désir homosocial masculin, il apparaît alors que les hommes n'accèdent aux prérogatives masculines adultes qu'en étant soumis à la menace permanente que l'espace réduit qu'ils se sont libérés sur ce terrain puisse un jour ou l'autre, de manière tout aussi arbitraire et injustifiée, leur être interdit. […]
> La seconde conséquence est la réserve de *violence* potentielle causée par l'auto-ignorance que ce régime renforce fondamentalement. »

Dans un espace aussi « homosocial » qu'est un sauna gay, la personne hétérosexuelle peut se sentir en danger. Si la violence n'est pas une option possible pour exprimer sa propre hétérosexualité, surtout sur un tournage parlant de militantisme LGBT, il ne reste que la violence du langage, une injure, qui porte en elle l'histoire de la violence homophobe (Butler, 2008). Ce sont les fameux sous-entendus dénoncés par Mathieu Potier : « Faites gaffe, ou vous risquez de choper des maladies. », ou recevoir une « bite dans le cul ».

2.1.2. La part des comédien·ne·s : la recherche de légitimité

Si les phrases que dénonce Mathieu Potier concernent d'abord les techniciens, les comédiens et comédiennes sont aussi parfois mis en cause dans son entretien. Sur le plateau, iels parlent

[93] Je prends aussi des photos comme je l'ai fait tout au long du tournage. Certaines de ces photos sont visibles en annexe 6.
[94] Pénétration d'un orifice corporel par une main ou plus.
[95] Carnet de terrain, entrée du 18 mars 2017.

beaucoup entre eux et elles de leur propre sexualité, notamment lors du déjeuner. L'un se définit comme « aimant les femmes », un autre comme « 100% hétéro »[96]. Un des comédiens se décrit plus ou moins sur le ton de l'humour comme « asexuel ». Un autre dit avoir déjà été attiré par des hommes mais aimer les femmes. En grande majorité, iels se définissent comme hétérosexuel·le·s. En fin de tournage, les réalisateurs, Stanley Keravec et Florent Oise échangent sur le fait qu'ils font une série où les comédiens des rôles principaux sont hétérosexuels. Mathieu Potier s'exclame alors : « Heureusement que Stanley est là ! ». Marc Puget lui répond : « Oui, parce que sinon, ça fait un film gay fait par des hétéros ! »[97]

Sur le plateau, toutes les personnes se revendiquant comme appartenant à la communauté LGBT vont devenir des personnes-ressources, des expert·e·s, sur une représentation qui se veut la plus vraisemblable possible. Les comédiens hétérosexuels demandent ainsi des conseils à ceux qui ne le sont pas. En entretien, Florent Oise explique :

> « Je découvre aussi la vie associative militante homosexuelle. Que je ne connaissais pas du tout. Et Stanley connaissait très bien son sujet. Thomas [l'interprète de Claude], pareil. Et ça, le fait d'en avoir parlé avec Thomas, on découvre des choses et en fait, ça apporte des choses, ça apporte beaucoup de grain à moudre à nous, à moi, en tant qu'interprète, de Thibaut. »

Si les réalisateurs ont considéré que Florent Oise pouvait incarner un personnage gay, ce dernier néanmoins se rapproche rapidement de ses pairs pour demander conseil ou comprendre des éléments de la communauté LGBT dans laquelle son personnage est censé évoluer. Ainsi, il va demander frontalement au comédien Thomas Collaro, ce que cela apporte le « fait d'être folle ». Ce dernier lui répond alors : « C'est libérateur », et se raconte un peu. Lors de cet échange, le comédien Ali Guerrouj me demande si je suis lesbienne, avant de me poser des questions sur sa légitimité en tant qu'hétérosexuel, de jouer un gay. Il a l'air en attente et émet le besoin d'être rassuré. J'essaye d'éviter de lui répondre frontalement à ce moment, et de le diriger vers d'autres personnes, comme Stanley Keravec, qui est sur le plateau pour aider. Je lui explique qu'il y a beaucoup de possibilités pour demander conseil, avec notamment avec le fait que l'on tourne au centre LGBTI et qu'il existe donc de la documentation. Je prends Thomas Collaro à partie qui lui répond : « Mais oui, c'est bordé ». En tant que chercheuse dans une observation participante, comme concernant les questions sur la transidentité, je suis par défaut experte et personne-ressource pour les réalisateurs, comme pour les comédien·ne·s. Mes connaissances universitaires sur le milieu LGBT, ainsi

[96] Carnet de terrain, entrée du 1er mars 2017.
[97] Carnet de terrain, entrée du 18 mars 2017.

que mon identité de personne bisexuelle m'apportent une légitimité aux yeux des comédiens et comédiennes pour parler de ces questions.

De même, dans le scénario, le comédien Ali Guerrouj est sensé dire « Je suis normal » et « j'ai envie d'être normal ». Et par deux fois, ce sont des phrases qu'il aura du mal à interpréter. Ainsi, lors du tournage du 22 février 2016, Ali Guerrouj vient poser des questions à Thomas Collaro à propos de cette scène :

« 214 **EXT. POINT G - JOUR**

Hicham et Thibaut, qui porte toujours son pull jaune canari, marchent vers le Point G. […] Soudain, Claude fait irruption sur le perron, traveloté : bas résilles, perruque, maquillage de voiture volée. Hicham s'arrête de marcher.

CLAUDE (à Thibaut) : Ah chérie, tu es là !

Hicham est vraiment mal à l'aise devant cette créature.

THIBAUT : Ben ouais, tu vois, j'arrive.

CLAUDE : Qu'est-ce qu'il a, ton pote ?

Hicham est en train de faire quelques pas à reculons, le regard sur Claude.

HICHAM : Nan j'suis désolé mais… J'suis normal, moi.

CLAUDE : Qu'est-ce t'as dit, p'tit con !

THIBAUT : Attends, Claude… Hicham…

Mais Hicham se retourne et s'éloigne d'un pas rapide. »

Concernant cette scène, Ali Guerrouj se demande s'il ne devrait pas plutôt dire: « C'est quoi ? » en regardant Claude. Il n'est pas à l'aise avec la formulation « normal ». Il ne comprend pas pourquoi il devrait partir en courant. Thomas Collaro s'efforce de le rassurer en faisant des blagues, des propositions de dialogues : « C'est ton futur, grr. »[98]

Plus tard dans le tournage, une autre scène lui demande d'employer les mêmes mots. Hicham est au sauna avec Bastien, en train de boire un verre, après avoir refusé une relation sexuelle avec lui :

« 711 **INT. SAUNA LE SUN - NUIT - UN MOMENT PLUS TARD**
[…]
HICHAM : Ma mère, elle pense que tous les homos sont des dépravés qui font des

[98] Carnet de terrain, entrée du 22 février 2016.

partouzes. Moi, j'ai envie d'être normal.

BASTIEN : J'suis normal, hein.

HICHAM : Je sais, pardon, faut qu'j'arrête de dire ça. Juste ma première fois, j'voudrais que ce soit un peu beau. Ici, j'trouve ça glauque. »

Pour préparer cette scène, Mathieu Potier invite Ali Guerrouj et Octavius Silène à venir dans son appartement la veille du tournage. Je suis présente, ainsi que Marc Puget et le directeur de la photographie. Ils partagent tous les trois le même logement. Nous sommes alors assis autour de la table de la salle à manger. En première lecture, Ali Guerrouj n'arrive pas à dire « J'ai envie d'être normal ». Octavius Silène le rassure : « C'est un problème dans le milieu gay, de parler de normalité ». Il explique alors que certains gays ont par exemple des soucis avec les folles. Mathieu Potier ramène la scène à des expériences qu'Ali Guerrouj pourrait avoir vécues. Il décrypte le texte et les intentions de jeu qu'il attend : « Hicham a honte de dire que c'est sa première fois. C'est la même chose qu'avec une fille, faut-il le dire ou non ? ».[99] C'est une universalité du désir et de son expression que Mathieu Potier va essayer de traduire dans un endroit homoérotique, le sauna, tout en le rapprochant de situations auxquelles le comédien pourrait se raccrocher. Comme l'explique le metteur en scène Constantin Stanislavski, dans son ouvrage destiné aux comédiens, *La formation de l'acteur :* « Il faut toujours vous placer dans une situation analogue à celle de votre personnage. Si c'est nécessaire, ajoutez de nouvelles suppositions. Essayez de vous rappeler un cas personnel semblable à celui-ci, et comment vous avez réagi. » (2015, p. 342) Mathieu Potier s'inspire de la méthode de ce metteur en scène, pour aider le comédien à trouver l'inspiration pour incarner son personnage : il rapproche les situations vécues par la personne à celles vécues par le rôle.

En entretien, avant même le tournage, cette phrase est fortement défendue par le scénariste (b) : **«** Cet espèce de truc quand il dit : " moi, je veux être normal ", c'est assez fort, c'est très vrai, c'est quelque chose que tu peux réellement ressentir quand tu es un gamin. ». Or :

> « Considérez toutefois que la normativité a cette double signification. D'un côté, elle se réfère aux objectifs et aux aspirations qui nous guident, aux préceptes par lesquels nous sommes obligés d'agir ou de nous parler, aux présuppositions communément acceptées qui nous orientent et donnent une direction à nos actions. De l'autre, la normativité se réfère aux processus de normalisation, à la façon dont certaines normes, certaines idées ou certains idéaux dominent la vie faite corps, fournissant des critères coercitifs quand à ce que sont les " hommes " et les " femmes " normaux. » (Butler, 2016, p.287-288)

[99] Carnet de terrain, entrée du 18 mars 2017.

C’est bien ce processus que remet en question le comédien. Réalisateurs comme comédiens sont tout à fait conscients du fait qu’ils incarnent une minorité à laquelle ils n’appartiennent pas. Si Stanley Keravec est capable d’entendre et d’utiliser le terme « normal », c’est avant tout parce que cela a été une « aspiration », même si cette aspiration est coercitive. Le comédien questionne alors le poids de sa propre représentation de cette norme et de cette cœrcition. Comme dans le cas précédent, Ali Guerrouj craint que sa propre hétérosexualité et sa méconnaissance d’un milieu n’entravent sa performance et renforcent un message oppressif.

Dans ces questionnements, la parole est majoritairement donnée aux hommes, comédiens ou techniciens, aux réalisateurs et au scénariste. Les femmes sont pourtant présentes sur le plateau, notamment dans le processus de production, mais leur rôle est beaucoup moins audible : elles restent au second plan.

2.2. Les femmes sur un plateau

Dans la diégèse des *Engagés*, un seul personnage est ouvertement lesbien. Il s’agit de Murielle. Deux autres femmes apparaissent et parlent dans la série, une femme hétérosexuelle et d’origine maghrébine, Nadjet, et la journaliste Rose, dont l’audience ne connaît pas l’identité sexuelle. La présence des femmes sur le plateau reste particulièrement visible, notamment parmi les personnels de renfort (Becker, 1988, 2010) au moment du tournage.

2.2.1. Des rôles (cruciaux) de second plan

L’une des premières observations lorsqu’on arrive sur un plateau de tournage, est qu’il existe une division très genrée du travail. Selon les chiffres du CNC de décembre 2013, concernant la place des femmes dans l’industrie cinématographique et audiovisuelle, dans les entreprises de production audiovisuelle, il n’y a que 38,3 % de femmes pour 61,7 % d’hommes dans la masse salariale. 95,3 % des scriptes sont des femmes, 88,4 % des costumier·ère·s et des habilleur·euse·s aussi, tout comme 48,9% des assistant·e·s réalisateur·rice·s. Du côté des réalisateur·rice·s, 71,6 % sont des hommes. Dans les métiers manuels, comme responsables son, électricien·ne·s et machinistes, plus de 90% sont des hommes. Cette répartition est visible aussi dans *Les Engagés :* les scriptes sont des femmes,

comme les maquilleuses-coiffeuses, et les habilleuses. Les réalisateurs et le scénariste sont des hommes, comme les électriciens et machinistes. L'assistante maquilleuse, stagiaire, en plaisante : « Non, mais ca va, non seulement je suis maquilleuse mais en plus je suis blonde. Quand j'en parle, les gens croient que je suis esthéticienne.[100] » Si la maquilleuse stagiaire lance sur le ton de la boutade qu'on la prend souvent pour une « esthéticienne », cela révèle le statut de son travail : il est si méconnu qu'on le confond avec un autre, qui est un métier peu reconnu socialement et majoritairement féminin.

De plus, là où les corps de métiers sont mixtes, le poste du responsable est tenu par un homme : à la régie, la décoration, chez les assistant·e·s réalisateur·rice·s. Du côté de l'image, nous avons un directeur de la photographie, un cadreur mais une première assistante opérateur caméra 1. Les ingénieurs du son sont des hommes à l'exception d'une stagiaire, dont le stage sera interrompu suite à une décision des réalisateurs. Les métiers prestigieux, réalisateur, scénariste, directeur de la photographie, sont tenus par des hommes. Il y a donc une double ségrégation, verticale et horizontale, où les métiers les moins reconnus sont tenus par des femmes.

Cette division genrée du travail a été aussi observée par Muriel Mille (2013, p.167), sur le plateau de tournage de *Plus belle la vie :*

> « Sur notre terrain, les techniciens sont majoritairement des hommes pour les postes des lumières, du son et du cadrage. Une femme est dans l'équipe son, mais elle est le plus souvent chargée de poser les micros H/F sur les comédiens et n'est pas « perchman ». Lors d'un tournage en extérieur, l'opérateur de la *steadicam* est une femme, et des techniciens remarquent entre eux que cela est rare. Les postes sur le tournage sont bien distribués selon le genre : toutes les scriptes sont des femmes, et il y a des maquilleuses, des habilleuses, des costumières et des coiffeuses (et un coiffeur). […] Les postes de réalisateurs et d'assistants réalisateurs sont aussi en grande majorité occupés par des hommes. Lors de mes observations, j'ai pu rencontrer deux réalisatrices pour dix hommes. Les assistants réalisateurs étaient un peu plus mixtes, mais les femmes premières assistantes se caractérisaient par un mode d'habillement assez " unisexe ", endossant pour une partie d'entre elles ce qui semble être l'uniforme de l'assistant réalisateur (jean, t-shirt, basket). […] Dans l'ensemble, le monde du tournage est apparu comme mettant plus explicitement en œuvre une répartition sexuée des tâches et des rôles qui correspond aussi à une hiérarchisation des positions. Une certaine division du travail est ainsi perceptible tout au long de la chaîne de fabrication. »

Même si nous sommes dans une websérie, et non pas une série, cette division se retrouve ici aussi. En quatre ans, les choses n'ont pas beaucoup changé, d'autant plus que ce personnel de renfort est le même quand sont filmées une websérie, une série, une publicité. Certains membres de ce personnel de renfort échangent sur leurs expériences passées pour ces

[100] Carnet de terrain, entrée du 21 février 2017.

différents médias, télévision ou Internet. Ainsi, le responsable électricien-machiniste et la maquilleuse-coiffeuse parlent du le tournage de leur prochain travail, une publicité web. Iels discutent notamment le fait que ce genre de publicité, pour Internet, a fait baisser les tarifs : la syndication ne concerne que les produits destinés à la télévision[101]. Les mêmes personnes travaillent pour différents médias, et cette division genrée du travail se retrouve d'une production à une autre.

Si les femmes premières assistantes sont, dans le cas décrit ci-dessus, habillées de manière « unisexe », la seconde assistante réalisatrice des *Engagés*, n'a pas forcément un mode d'habillement empruntant aux codes du masculin ou de l'unisexe. Aux jeans, elle préfère les toiles plus légères avec des imprimés. C'est dans son comportement, plus agressif que celui de son supérieur, que l'on retrouve certains traits du registre masculin. Elle est très directive, cassante avec moi comme avec les figurant·e·s dont elle a la charge. C'est la seule femme rémunérée à être en poste dans la mise en scène et peut-être a-t-elle le sentiment de devoir s'imposer d'autant plus en recouvrant à des modes de faire réputées masculines. C'est aussi peut-être la raison pour laquelle elle reste tant décriée après le tournage par les réalisateurs : elle contrevenait à ce qui était supposé correspondre à son Genre.

Comme sur le plateau de *Plus Belle la Vie,* le métier de scripte est tenu par une femme, qui est accompagnée de deux autres femmes stagiaires. Malgré le fait qu'elle est totalement dans l'ombre des réalisateurs, la scripte est un personnage de premier plan, même dans la réalisation de la websérie. Personnel de renfort, elle devient parfois personnel artistique.

2.2.2. La scripte, conseillère de l'ombre

La scripte de la websérie est accompagnée pendant le tournage par deux stagiaires femmes qui alterneront à ses côtés. Elle reste positionnée à côté des réalisateurs lors des journées de tournages, derrière le combo[102]. C'est la place essentielle du tournage, le carré réservé des responsables de l'image, des réalisateurs et de la scripte.

Mathieu Potier a l'expérience des plateaux de tournage, il ne sera pas là tous les jours. C'est en revanche la première fois que Marc Puget se retrouve sur un plateau, à travailler avec

[101] Carnet de terrain, entrée du 9 mars 2017.
[102] Le combo est le petit écran sur lequel les réalisateurs peuvent voir l'image filmée par la caméra. Annexe 6.

une société de production. De plus, les deux réalisateurs ont chacun la responsabilité de certaines scènes, certains épisodes. Le choix de filmer des moments de la diégèse, les manières de le faire, ont été réparties entre eux en amont. La seule à avoir une vision en continu de tout le processus, à voir ce qu'est l'image et le rendu pendant les 20 jours de tournage, est donc la scripte.

Cette scripte a l'expérience du plateau : elle travaille depuis plus de dix ans à ce poste. Etant présente tous les jours, elle est aussi la « gestionnaire de la continuité », comme elle me l'explique[103]. En tant que scripte, il est de sa responsabilité non seulement de faire le lien d'un réalisateur à l'autre, mais aussi de prendre en note les informations données par le directeur de la photographie, de vérifier que les habillements, la coiffure, sont les mêmes dans les scènes qui se suivent dans la diégèse mais pas forcément pendant le tournage… Comme me l'explique Marc Puget, elle chronomètre les temps de tournage et elle « cercle » les prises qui sont en priorité à être utilisées par les monteurs[104] : elle doit écrire sur un carnet spécifique le numéro de la prise que préférent les réalisateurs et fait un cercle autour de ce numéro. Les monteur·euse·s recevront tous les rushs, donc les données brutes des caméras, mais sauront qu'iels doivent d'abord faire des essais de montage avec ces prises « cerclées ». Même si, insiste Marc Puget, « on va parfois fouiller alors », affirmant ainsi la hiérarchie entre leurs deux rôles : les réalisateurs ont préséance sur le travail de la scripte.

La scripte a en effet un rôle qui peut parfois empiéter sur celui du réalisateur. Cette responsabilité de « cerclage » permet d'avoir son mot à dire lorsque les réalisateurs n'ont pas la même vision d'une scène et d'être écoutée. Ainsi, lors du tournage d'un tête-à-tête entre les personnages de Murielle et d'Hicham, Marc Puget et Mathieu Potier sont en désaccord. Face au combo, iels discutent. Comme il s'agit du jour de tournage de Marc Puget, Mathieu Potier lui dit « Je ne suis pas forcément satisfait, mais si c'est ton idée forte… ». La scripte étant auprès des deux réalisateurs, elle n'hésite pas à intervenir : elle soutient l'idée de Marc Puget qui se retrouve rassuré.[105] Il n'y aura pas de nouvelle prise : sa voix est donc autorisée et prise en compte. Elle peut donner son avis sur une scène, sur la façon dont elle est filmée et pensée par les réalisateurs. La scripte a un rôle de conseil et peut aussi être force de proposition.

[103] Carnet de terrain, entrée du 7 février 2017.
[104] Carnet de terrain, entrée du 25 juin 2017.
[105] Carnet de terrain, entrée du 22 février 2017.

En effet, lors d'une journée de tournage en l'absence de Mathieu Potier, Marc Puget demande à prendre des images à la volée des figurant·e·s. Il y a beaucoup de bruit, des camions passent dans la rue devant le lieu de tournage, ce qui gêne la prise de son pour la scène qui devait être tournée. En attendant que ces bruits se calment, Marc Puget demande notamment aux comédiens interprétant Liao et Mickael de s'embrasser plusieurs fois. Ces images sont une idée suggérée par la scripte, suite à un « Action » qui n'a pu se concrétiser à cause du bruit de la rue. La scripte a murmuré cette proposition à l'oreille de Marc Puget qui l'a alors répétée à voix haute en plateau. L'argument est que faire des plans de figurant·e·s permettra d'intégrer dans la websérie des plans de coupe pendant le montage[106]. La scripte n'a pas un rôle de premier plan, dans le sens où elle n'a pas le droit de dire « action » par exemple, ou de donner des directives aux comédien·ne·s. Mais elle peut lancer, enclencher, ce moment. Le fait de dire « action » est en effet lié à des conditions d'énonciation particulières : il ne peut avoir lieu qu'après le clap, et n'être donné que par un·e réalisateur·rice, après un moment de silence. Il y a des conventions, qui donnent la responsabilité de ce mot aux réalisateur·rice·s, et relèvent de leur autorité. En effet :

> « […] c'est l'organisation historiquement donnée d'une société selon des règles et des normes, des titres et des statuts, des codes et des procédures, des institutions et des rituels, des instruments de prestige et des modes de légitimité, qui définit les cadres de l'efficacité des énoncés. » (Krieg-Planque, 2012, p. 62)

C'est le type même d'énoncé performatif qui fonctionne au sens que lui donne John Langshaw Austin (1970, p. 49) :

> « (A.1.) Il doit exister une procédure, reconnue par convention, dotée par convention d'un certain effet, et comprennent l'énoncé de certains mots par certaines personnes dans de certaines circonstances. De plus,
> (A.2) il faut que, dans chaque cas, les personnes et circonstances particulières soient celles qui conviennent pour qu'on puisse invoquer la procédure en question.
> (B.1) La procédure doit être exécutée par tous les participants à la fois correctement et
> (B.2.) intégralement. »

Le mot « action » peut permettre le lancement du tournage d'une scène. La procédure (B.1 et B.2.) inclus par exemple les mouvements des comédien·ne·s qui doivent aussi dire leur texte, les mouvements des caméras, des machinistes, des preneurs de son. Cette procédure repose sur des circonstances particulières (A.1.), être sur un plateau de tournage, et ce mot ne peut être prononcé que par une personne particulière (A.2), le réalisateur ou la réalisatrice. Ces conventions sont comprises par l'ensemble des acteur·rice·s travaillant sur le plateau. Mais,

[106] Carnet de terrain, entrée du 2 mars 2017.

ici, derrière un homme, le réalisateur, qui a légitimement le droit de dire « action », c'est une femme occultée, la scripte, qui a enclenché toutes les actions qui mènent à la formulation de ce mot.

La scripte ne joue pas un rôle particulier lié au fait qu'il s'agit d'une websérie. Ce rôle est attendu, encouragé par les réalisateurs. Nous pouvons supposer que c'est le rôle joué par tous·tes les scriptes, et ce qui est entendu derrière l'expression « gestionnaire » ou « garante » de la continuité. Son rôle est bien celui d'un personnel de renfort. Mais par ces échanges avec les réalisateurs et ses propositions, elle a un rôle à jouer en tant que personnel artistique. Elle est à cheval entre les deux positions.

Ces rôles dans la production sont visibles dans tous types de productions : websérie ou série télévisée. C'est le même travail qui y est effectué, et la distribution genrée des rôles est la même dans toutes ces productions : les femmes y jouent un rôle mineur, qu'elles travaillent pour la télévision ou pour le web. Ce sont les mêmes industries culturelles qui réalisent des productions pour différents médias, et donc les mêmes divisions du travail, les mêmes hiérarchies, se retrouvent sur le plateau de tournage.

3. « Race » et agentivité des comédien·ne·s

La question de la « race » est particulièrement intéressante dans *Les Engagés*, pour l'analyse des personnages d'Hicham et de Nadjet Alaoui. Hicham est le personnage principal de la websérie, et Nadjet est sa sœur, un personnage lui aussi d'origine maghrébine, mais qui en plus porte le voile. L'un est gay, arabe, de banlieue, la seconde et une femme voilée, arabe et de banlieue. Aucun autre personnage de la websérie n'est issu d'une minorité, à l'exception de Liao, un personnage secondaire d'origine asiatique sur lequel nous reviendrons plus loin.

À la suite d'Eve Kosofsky-Sedgwick, c'est la représentation de différentes formes d'oppressions qui est ici intéressante :

> « La comparaison des différents axes d'oppression est donc une tâche cruciale, non car elle permettrait de hiérarchiser les oppressions, mais au contraire, car la relation que chaque oppression entretient avec d'autres articulations particulières de l'organisation culturelle pourrait être singulièrement révélatrice. » (Kosofsky-Sedgwick, 2008, p. 54)

Nous utilisons ici le terme d'intersectionnalité :

> « Parce que le genre est une manière de structurer la pratique sociale en général et non un type de pratique sociale en particulier, il compose inévitablement avec d'autres structures

> sociales. On parle aujourd'hui souvent d'intersectionnalité ou, mieux encore, d'interaction de genre avec la race et la classe. » (Connell, 2014, p. 71)

Que révèlent le scénariste, les réalisateurs et la manière de filmer ces interactions entre genre et race ? Car il ne s'agit pas seulement d'un regard (Mulvey, 2017), d'une caméra masculine sur des corps sensés incarner des affects LGBT, mais aussi du regard de deux réalisateurs « blancs », et d'un scénariste « blanc » sur deux personnages et comédien·ne·s d'origine maghrébine, l'un sensé être gay, l'autre étant une femme. Nous parlons ici d'acteur·rice·s « blanc·he·s » car si il existe des personnages et des personnes racisées, il existe aussi des personnes perçues comme « blanches ». Le concept de la blanchité a :

> « […] émergé à la fin des années 1980, d'abord en Grande-Bretagne puis aux Etats-Unis, [il] désigne l'hégémonie sociale, culturelle et politique blanche à laquelle sont confrontées les minorités ethnoraciales. […] La blanchité est vue comme servant de support implicite à la production d'un discours constituant les " non-blancs " en tant que marqués par un trait visible et particularisant » (Cervulle, 2013, p. 15-16)

Le choix de faire appel à des comédien·ne·s et de mettre en scène des personnages d'origine maghrébine n'est pas anodin :

> « *Cela* n'existe pas. *Cela* pourtant produit des morts. Produit des morts et continue à assurer l'armature des systèmes de domination féroces. Et, ici, aujourd'hui, *cela* ressurgit. Non dans les interstices honteux de notre société mais sous l'honorable masque des " opinions " et des " idées ". Entendons-nous. L'idée de race, cette notion, est un engin de meurtre. Et son efficacité est prouvée. Elle est un moyen de rationaliser et d'organiser la violence meurtrière et la domination de groupes sociaux puissants sur d'autres groupes sociaux réduits à l'impuissance. […]
> Non, la race n'existe pas. Si la race existe. Non certes, elle n'est pas ce qu'on dit qu'elle est, *mais* elle est néanmoins la plus tangible, réelle, brutale, des réalités. » (Guillaumin, 2016, p. 211.)

Si « l'idée de race » est un « engin de meurtre » comment s'incarne-t-il dans une websérie militante ? Même s'il existe des points de vue, dans la partie précédente, nous avons montré qu'il existe aussi une « part des comédien·ne·s ». Cette part est celle de Malou Andrew qui incarne Nadjet ou encore d'Ali Guerrouj, qui représente Hicham. Ces comédien·ne·s doivent pourtant suivre les directives données par le scénario et par Marc Puget ou Mathieu Potier. Ces deux comédien·ne·s sont avant tout des corps médiatisés par les réalisateurs :

> « Le corps implique mortalité, vulnérabilité et puissance d'agir [agency] : la peau et la chair nous exposent autant au regard de l'autre qu'au contact et à la violence. Le corps peut être l'instrument de la puissance d'agir aussi bien que de tout cela, il peut être le lieu où le " faire " et l' " être fait pour " deviennent équivoques. Alors que nous luttons pour obtenir des droits sur notre propre corps, ces corps pour lesquels nous luttons ne sont presque jamais exclusivement les nôtres. Le corps a toujours une dimension publique ;

> constitué comme un phénomène social dans la sphère publique, mon corps est et n'est pas le mien. » (Butler, 2016, p.38)

Ce terme, puissance d'agir, *agency*, est d'autant plus important ici, concernant le corps des comédien·ne·s, que le moindre mouvement, la parole, les accents, peuvent être chargés de sens, et sont surtout enregistrés sur pellicule par la caméra, médiés par le regard du réalisateur. Les comédien·ne·s peuvent faire preuve d'*agency* :

> « […] ce terme a été conceptualisé comme une notion alternative à celle de maitrise ou de " liberté " (au sens de libre arbitre), et en est venu à désigner une action qui n'a pas pour origine un sujet " souverain ". L'*agency*, c'est la puissance d'agir que nous pouvons tirer de notre dépendance fondamentale à l'Autre, au langage ; c'est aussi la résistance que produit nécessairement le pouvoir. » (Nordmann et Vidal, 2008, p. 15.)

Pour pouvoir étudier cette question de l'agentivité des comédien·ne·s, nous allons nous pencher sur les personnages de Nadjet et d'Hicham, en étudiant d'abord la représentation de l'Arabe-de-banlieue, puis celle de la-femme-voilée. Si les deux personnages peuvent être analysés conjointement, dans une recherche concernant la représentation des personnages arabes dans la société française, séparer les deux analyses permet de voir comment chaque personnage est aussi traversé par des questionnements spécifiques, liés pour l'un à sa sexualité, pour l'autre à son genre.

3.1. L'Arabe-de-banlieue

Dans *Les Engagés*, le sujet érotique sur lequel les regards sont invités à se pencher est Hicham, un personnage d'origine maghrébine. C'est le premier personnage que l'on voit dans la websérie, celui qui va lancer le récit et dont le monologue clôt l'histoire.

Dans le scénario, il est sensé être mince, assez fluet et admirer la musculature de Thibaut. Il pourrait alors être assujetti au féminin, en tant qu'objet de désir (Mulvey, 2017). Ainsi, dans un mail envoyé à Mathieu Potier que Stanley Keravec m'a fait suivre le 3 décembre 2016, il décrit ainsi le style vestimentaire d'Hicham :

> « Quand on le rencontre, Hicham cherche avant tout à être invisible et à surtout, surtout, pas faire pédé. Il y a des tas de fringues de mecs de cité que lui aurait jamais portées juste par obsession que ça fasse pédé chez lui. Il ne faut pas aller non plus dans le cliché du survêt'. Il est donc habillé de façon très neutre -- jean coupe totalement droite, sans effet de délavage particulier, t-shirt et sweat. Une mode sportswear assez ennuyeuse et portée large. Rien de près du corps, limite toujours une taille trop grand, il n'y a que son visage qui sort de la masse. J'imagine des couleurs terriennes : gris, bruns, bleus marine.

> Par la suite, les vêtements vont se resserrer, le mettre davantage en valeur, sa silhouette va se dessiner. Il n'a pas un gros budget, et il faut qu'on se garde encore des marges d'évolution pour la suite mais basiquement, on peut imaginer passer à des pièces plus fashion et moins sportswear de chez H&M. Il y aura aussi plus d'accessoires : on va voir apparaitre ceintures et bracelets qui étaient totalement absents au début. On peut aussi regarder du coté de la marque Delaveine, qui propose une mode urbaine avec du caractère. Une piste possible, parce que ça réunit une certaine esthétique Cité et gay, serait d'aller vers des choses un peu bling bling, type t-shirt noir avec des strass, qui pourrait facilement être ce qu'il porte à la fin de l'épisode 10. »

Le personnage d'Hicham doit, selon le scénariste, passer d'un style neutre à un style qui va donner à voir son corps. Hicham va donc se transformer en objet de désir.

Certes, le scénario peut aussi avoir pour but de définir de nouvelles masculinités, des façons d'être un-homme-arabe-et-gay dans la réappropriation de certaines injures, de certaines représentations racistes et homophobes. Car si le personnage d'Hicham se construit comme objet de désir pour les hommes gays, il est aussi celui qui dans le scénario termine la série heureux et il déclame son bonheur dans le monologue final. Nous pouvons nous demander alors si le scénario subvertit le cliché de l'homme gay qui doit finir sa vie malheureux ou mort dans les séries télévisées, ou si au contraire, il renforce certains clichés et stéréotypes.

3.1.1. La représentation de la banlieue

Les *Engagés* commencent par un plan d'Hicham, de dos, qui traverse un parking pour arriver dans une cage d'escalier :

> **« INT. CAGE D'ESCALIER – JOUR**
> *Le point se fait peu à peu sur un jeune homme à l'extérieur qui s'approche de la cage d'escalier en se déplaçant de droite à gauche. En amorce, deux JEUNES GARÇONS sont regroupés là et discutent. Le son monte progressivement au milieu de leur conversation.*
>
> JEUNE GARÇON #1 : C'est clair y'a pas l'choix, quoi.
>
> JEUNE GARÇON #2 : Tu veux t'faire sucer, c'est toujours les trois mêmes.
>
> *On découvre celui qui approche. HICHAM (22 ans), jean simple et sweat sous son manteau, sac à dos sur l'épaule.*
>
> JEUNE GARÇON #1 : Hey Hicham, t'aurais pas des meufs en réseverve, là où tu vas, des fois ?
>
> HICHAM (souriant) : Nan mais j'partage pas, moi.
>
> *Hicham se dirige à gauche, vers la montée d'escalier.*

JEUNE GARÇON #1 : Ouais ben c'est dommage parce que…

HICHAM : On a dit, pas la famille !

JEUNE GARÇON #1 : Ok, ok, pas la famille...

Hicham disparaît dans les escaliers. »

Peu de temps après, on comprend qu'Hicham est gay, alors qu'il se masturbe devant une vidéo pornographique où deux hommes sont montrés en action. Le fait qu'il soit dans le placard est aussi accentué au moment où il échange avec sa sœur sur le célibat d'une star :

«**INT. APPARTEMENT ALAOUI - CHAMBRE HICHAM – JOUR**

Hicham est allongé, un livre de la bibliothèque entamé posé à l'envers près de lui sur le lit. Sa sœur NADJET (28 ans), qui porte un foulard léger et coloré, est assise à côté. Elle tient un magazine people. Elle en montre une page à Hicham.

NADJET : Tu vois, elle est célibataire maintenant.

HICHAM : (jette un œil) Parfait. J'suis sûr que j'aurai aucun mal à choper son 06.

Nadjet sourit et se lève. Hicham la regarde sortir, un air de culpabilité sur le visage. »

Peu de temps après, Hicham quitte l'appartement qu'il partage avec sa famille, pour rejoindre Lyon. Cette fiction a été écrite par Stanley Keravec, un homme blanc, qui n'a pas vécu dans la banlieue décrite dans la websérie, qui serait la Cité Baudelaire à Saint-Etienne. Il vient quant à lui de la banlieue de Lorient et comme il le raconte en entretien, il a grandi dans une famille de militant·e·s du Front National :

« **Stanley Keravec :** En fait, moi, j'ai su que j'étais homo très, très jeune. Je l'ai su genre à onze ans. Enfin, mais je l'ai admis et vécu très, très tard. Heu, parce que du coup l'espèce de *gap* était très compliqué. Et, et du coup y a eu une espèce de rupture avec ma famille. […] et j'ai commencé à bosser à McDo. Et j'ai bossé deux ans, plus que deux ans même. […] Du coup, j'ai pris mon premier appart. Et c'est le moment où j'ai arrêté de voir mes parents, en fait. Donc depuis 2002, j'ai plus de rapports avec eux. Je leur parle plus du tout.

Déborah Gay : Parce qu'ils ont pas du tout accepté ?

Stanley Keravec : C'est compliqué à dire, parce que d'une certaine manière, on n'en a jamais vraiment parlé, en fait. Du coup voilà, il y a juste eu une rupture totale. Mais tu vois, c'est un espèce de truc bizarre, parce que j'habitais à 30 km de chez eux, s'ils avaient envie de savoir ce qui se passait, c'était pas très compliqué, si tu veux. Ils pouvaient faire la démarche et ils ne l'ont jamais faite.

> […] Puis je savais que c'était très, très homophobe. Enfin, il n'y avait aucun doute si tu veux. J'avais entendu deux milliards de remarques, à chaque Gay Pride, c'était le festival et tout, donc… […] Et vers la fin de mes deux ans chez McDo, je suis allé voir un pote en fait, qui habitait à Lyon, en vacances … […] Et voilà, et du coup je suis arrivé à Lyon, c'était un 31 janvier 2003, pour les vacances. J'ai adoré cette ville, au-delà, vraiment la ville en elle-même j'adore. […] Et à ce moment-là, j'étais vraiment au bout de la corde chez McDo, parce que deux ans chez McDo ça t'essore quoi. (*pause*) Et j'ai décidé tout de suite d'aller m'installer à Lyon en fait. Donc j'ai démissionné et… Je suis revenu de vacances mi-février et mi-avril, je suis arrivé avec mes valises à Lyon. Pour m'installer là-bas. »

C'est donc sa propre histoire qu'il transpose, en passant par Hicham :

> « **Stanley Keravec :** La façon dont Hicham arrive dans la ville, effectivement ça se rapproche de moi. Alors lui, il est musulman et moi j'ai mes parents au Front National, mais (*rires*)…
>
> **Déborah Gay (rires) : Tu trouves un point commun ?**
>
> **Stanley Keravec :** Ben, c'est une inversion, mais c'est la même chose en fait. Du côté de ses parents. C'est le même conservatisme et le même rapport à l'homosexualité. Hum, donc euh, donc fondamentalement c'est la même chose. Enfin évidemment qu'il y a des différences. Mais en tous cas, intimement et émotionnellement, c'est la même chose. Thibaut et Hicham, c'est moi, tous les deux, alors qu'ils sont tous les deux très différents mais… Ils me servent à articuler un débat intérieur en fait. »

Stanley Keravec ne s'inspire pas seulement dans sa websérie de ses années de militance, mais aussi de sa propre histoire qu'il recrée avec le personnage d'Hicham. Il réinvente sa propre fuite vers Lyon, par le biais d'un personnage maghrébin.

> « Cette construction d'une fiction vraisemblable à partir de leurs propres catégories de perception de la réalité sociale et de celles qu'ils prêtent à tout le monde, et en particulier aux téléspectateurs, amène à reproduire ou à véhiculer un certain nombre de stéréotypes malgré la volonté affichée des fabricants de s'affranchir des clichés et lieux communs. » (Mille, 2013, p. 444)

La perception de la réalité sociale qu'a Stanley Keravec est celle d'un homme blanc, élevé dans une famille d'extrême-droite, qui a été scolarisé dans un lycée catholique. Certes, il vient d'une banlieue populaire, mais d'une banlieue où sa famille avait une maison. Nous sommes donc loin de la représentation de la famille Alaoui, arabe, musulmane et qui vit dans des immeubles de banlieue. C'est pourtant une transposition presque en miroir, que souhaite réaliser le scénariste. Le personnage d'Hicham lui permet d'amener un peu de diversité au sein de la production, et de poser la question des femmes en banlieue comme nous le verrons ensuite. La banlieue est alors présentée comme une entrave par le scénariste, qui permettrait

d'ajouter du poids à Hicham[107]. C'est une manière de rajouter une épreuve pour son personnage, comme si cette représentation de la banlieue allait de soi, comme si elle était évidemment un frein. Or cette représentation stéréotypée interroge aussi le comédien, Ali Guerrouj, qui vit lui-même avec sa famille en banlieue parisienne, en Seine-Saint-Denis, à Noisy-le-Sec.

En début de tournage, le comédien m'explique lors d'une pause que ce qui lui pose problème, c'est le traitement de sa famille, du coup de poing et la banlieue. Le comédien pense que la scène de banlieue, en début du premier épisode, est caricaturale. Il échange aussi avec Florent Oise, qui incarne Thibaut. En effet, il ne pense pas qu'Hicham aurait pu mettre son poing « sur la gueule » de Thibaut quand ce dernier a essayé de l'embrasser, avant le début de la série. Florent Oise pense qu'il ne l'a pas frappé mais qu'il a repoussé violemment le visage de Thibaut. Il le montre en lui mimant la scène, et le prévient tout de même : « Je vais toucher ton visage, attention. ». Ils refont la scène, plusieurs fois. Ali Guerrouj n'est toujours pas convaincu. [108]

Mathieu Potier, le réalisateur est aussi un peu gêné par la représentation d'une banlieue hyper sexualisée, où l'on cherche les filles qui vont « sucer » et me l'explique pendant la post-production : « Je n'aime pas la première phrase, c'est trop caricatural. On va masquer les dialogues avec la musique, on les a un peu modifiés mais ce n'est pas satisfaisant. » Cette hypersexualisation a notamment été analysée par Maxime Cervulle et Nick Rees-Robert (2010, p.17) :

> « D'inspiration coloniale et empruntant ses figures génériques au récit du voyage, cette pornographie reconstruit l'exotisme de l'ailleurs des anciennes colonies – en particulier du Maghreb – dans l'ici des périphéries urbaines. Cette production pornographique fait des banlieues et de ses habitants de nouveaux indigènes hypersexualisés. »

Si Maxime Cervulle et Nick Rees-Roberts parlent ici plus précisément de la production pornographique, il existe pourtant dans cette scène d'ouverture de la websérie une conformité au stéréotype des « indigènes » hypersexualisés. De plus, cette scène est directement suivie par l'arrivée d'Hicham dans sa chambre, qui se masturbe devant un porno gay. Or la représentation d'une sexualité exacerbée dans la banlieue est aussi accentuée ici par le fait qu'Hicham est d'origine maghrébine. Comme le rappelle Elsa Dorlin (2008, p.101). :

> « Les systèmes répressifs esclavagistes ou colonialistes ont largement exploité la symbolique du genre pour asservir ou déshumaniser les esclaves ou les indigènes. Depuis le XVIIIe siècle, médecins, administrateurs et idéologues aux colonies, ont produit un

[107] Carnet de terrain, entrée du 8 février 2017.
[108] Carnet de terrain, entrée du 22 février 2017.

arsenal rhétorique à double face. Les " Noirs " et de façon relativement comparable les " Arabes " au XIXe siècle, sont simultanément infantilisés, efféminés et bestialisés. La médecine esclavagiste et coloniale a contribué à produire une mythologie sur les corps serviles ou indigènes qui les exclut doublement de la masculinité blanche dominante : d'une norme de masculinité policée et éclairée. »

Juste après cette scène d'onanisme et le générique de la websérie, le ou la spectateur·rice voit Thibaut se promener dans un sauna gay. Il y a donc deux représentations de deux sexualités gays qui sont proposées dans la série : une sexualité de banlieue avec une homosexualité dans un placard, vouée à regarder des pornos dans sa chambre, et une hypersexualisation hétérosexuelle. En opposition, il y aurait une sexualité de grande ville, plus tolérante et libre. L'une est représentée par un jeune homme maghrébin, l'autre par un homme blanc et ce dernier représente cette norme de la masculinité éclairée. La sexualité de banlieue se transforme alors en donnée exotique :

« […] the making of " the Orient " is an exercice of power : the Orient is made oriental as a submission to the authority of the Occident. To become oriental is both to be given an orientation and to be shaped by the orientation of that gift. […] In a way, orientalism involves the transformation of " farness " as a spatial marker of distance into a property of people and places. " They " embody what is far away. […] The far often slides into the exotic after all. [109]» (Ahmed, 2006, p. 114)

Dans *Queer Phenomenology*, l'universitaire revient sur la manière dont le corps vu comme différent, gay, lesbien, et ici « oriental », est formaté selon les regards et les attentes d'une société qui se considère comme appartenant à la norme : l'Occident hétérosexuel. Cet Occident a toute autorité et tout pouvoir sur les corps. N'est différent que ce qui est considéré comme tel au regard de l'Occident. En cela, les regards portés sur le corps d'Hicham sont effectivement le produit d'un regard occidental. Hicham ne vit pas au Maghreb, mais la banlieue prend la place de cette zone « d'exotisation ». Il n'appartient pas au même milieu que celui des autres personnages de la websérie, qui vivent au centre de Lyon. Son corps, sa couleur de peau et son nom orientent alors le regard de la caméra, des réalisateurs, de l'audience. Il devient un sujet différencié : « The Orient here would be the object toward

[109] « […] la création de " l'Orient " est un exercice de pouvoir : l'Orient est pensé comme oriental car il est soumis à l'autorité de l'Occident. Être oriental, c'est à la fois être dirigé dans une certaine direction, et être formé selon la forme de cette direction. […] Dans un sens, l'orientalisme sous-entend la transformation de " ce qui est lointain " comme marqueur de distance en une définition de personnes et d'endroits. " Ils " représentent ce qui est au loin. […] Le lointain glisse souvent sur la pente de l'exotisme, après tout. » Traduction par Déborah Gay

which we are directed as an object of desire.[110]» (Ahmed, 2006, p.116). Hicham se transforme en objet de désir homosexuel, sous les yeux d'un regard occidental.

Les comédien·ne·s ont un rôle important à jouer dans la représentation de cet « ailleurs » de banlieue. En effet, Malou Andrew, l'interprète de Nadjet déclare :

> « En tous cas, je sais qu'ils ont très bien fait leur casting. Ils ont fait très attention à qui ils prenaient. […] Quand je dis qu'ils ont bien fait leur casting, c'est pas par rapport à : " Super, ils m'ont choisie, c'est moi ". Ce que je veux dire, c'est qu'ils ont pris des gens qui sont dans la recherche. »

C'est ce qu'explique aussi Constantin Stanislasvski, lorsqu'il écrit aux comédiens, qu'il nomme ici « acteurs » :

> « Vous croyez peut-être que l'auteur fournit aux acteurs tout ce qu'ils doivent savoir de la pièce ? Peut-on, en une centaine de pages, donner un compte-rendu complet de la vie d'un personnage ? L'auteur vous donne-t-il des détails suffisants sur ce qui s'est passé avant que la pièce commence ? Vous explique-t-il ce qui va arriver après la fin, ou ce qui se passe derrière la scène ? […] Non, tout cela doit être rempli et approfondi par l'acteur. C'est dans cette opération de création que l'imagination le conduit. » (2015, p.77)

Cette recherche, cet approfondissement du rôle par les comédien·ne·s, se retrouve dans le travail effectué par Malou Andrew et Ali Guerrouj sur l'accent : iels prennent la décision ensemble d'incarner des personnages d'une famille originaire du Maroc, sans qu'aucune précision ne soit donnée dans le scénario :

> « **Malou Andrew :** On les a choisis Marocains, mais en théorie, je pense que vu le nom, ils sont sensés plutôt être Algériens. Alaoui, c'est plutôt un nom… je pense, j'espère ne pas dire de bêtise mais c'est plus un nom algérien que marocain. Mais Ali étant Marocain, on a choisi le Maroc, plutôt.
>
> **Déborah Gay : Donc vous en avez parlé avec Ali en fait ?**
>
> **Malou Andrew :** Oui, oui. Avec Ali, on était d'accord là-dessus. Sur le fait, effectivement c'était un héritage marocain.
>
> **Déborah Gay : C'était important de donner comme ça une histoire liée à l'immigration des personnages, d'être d'accord… ?**
>
> **Malou Andrew :** Oui, oui, oui. Eux-mêmes sont Français. Dans notre idée, ça parlait arabe à la maison, marocain, d'ailleurs pour être précis et, et… et du coup notre accent venait de là. Du fait que nos parents parlaient arabe à la maison, c'était notre idée, ouais.
> […] J'avais déjà remarqué dans le passé, par le passé, déjà avec mon père… Les gens qui sont, hum, réellement du Maroc, peuvent prendre plusieurs accents. C'est-à-dire que quand ils parlent avec un Marocain, ils vont prendre plus d'accent que quand ils parlent

[110] « L'Orient ici serait l'objet sur lequel nos regards sont dirigés comme un objet de désir. » Traduction par Déborah Gay

> avec un Français. Donc, ça c'est pareil, j'ai essayé de le garder, il y a des petites choses comme ça, que j'avais essayé de garder, de quand elle parle à son frère, qu'elle ait un accent un peu plus marqué.
> […]
> C'était important pour moi, parce que Ali est Marocain, par ses deux parents, et a grandi en Italie, donc Ali a aussi un petit accent marocain qui est légèrement présent mais c'était important pour moi aussi que du coup je ne porte pas une voix parisienne, comme ça… classe moyenne parisienne parce que c'est important qu'on puisse être frères. Frère et sœur. Lui et moi, et que ce soit crédible. […]
> Donc, j'ai notamment regardé des reportages qui se passaient en banlieue lyonnaise. Parce que c'est pareil, je trouve ça toujours un peu dérangeant, moi, quand on représente quelqu'un de banlieue, dans, dans une ville qui n'est pas Paris, qui est par exemple à Lyon ou à Marseille, et qu'on se retrouve avec quelqu'un qui parle avec un accent du 9-3. Je trouve ça toujours un peu dérangeant, parce que y a des accents de banlieues, mais ils sont différents d'une banlieue à l'autre. Ou d'une région à l'autre. »

Sur le tournage, j'avais pu déjà remarquer que lorsque Malou Andrew joue Nadjet, elle avait un accent plus ou moins développé selon ses scènes[111], selon qu'elle échange avec Hicham ou avec des personnages « blancs ». Sa recherche d'une crédibilité dans la websérie n'est donc pas seulement la recherche d'une crédibilité liée à la problématique LGBT mais aussi dans sa représentation de personnages sensés être d'origine maghrébine, et vivant à Saint-Etienne. Le choix de les rendre Marocains permet de jouer sur un accent que possède déjà Ali Guerrouj, l'ayant entendu dans sa famille. Cette recherche, pour la comédienne, est d'autant plus importante qu'elle sait très bien qu'Ali Guerrouj et elle-même sont les seul·e·s ayant des origines maghrébines:

> « En fait, c'est à dire que personne dans la série n'était de l'héritage dont sont supposés être Nadjet et Hicham, puisqu'ils sont tous les deux sensés être de banlieue, de Saint-Etienne. Je crois que c'était ça, qui était ma grosse appréhension… Dans une série qui est quand même très citadine et très classe moyenne, représenter une migration de deuxième génération et un environnement populaire, comment porter ça ? C'était ça qui m'angoissait le plus je pense. D'essayer d'être le plus juste possible, dans la représentation de ça. »

Il y a donc une double contrainte pour la comédienne : jouer dans une langue et avec un accent qu'elle ne maîtrise pas, et incarner un personnage d'une classe populaire de province. Cette difficulté est d'autant plus grande que personne, à part Ali Guerrouj, n'est bilingue en arabe marocain et certains éléments sont marqués dans le scénario comme étant dits « en arabe » sans être traduits :

[111] Carnet de terrain, entrée du carnet du 27 et 28 février 2017.

« 707 **INT. BAR LE CAP OPERA – NUIT – UN MOMENT PLUS TARD**

[…]

NADJET : Hicham…

HICHAM : S'il te plaît….

NADJET : (*En arabe)* Hicham, c'est un prostitué…

HICHAM : (*En arabe*) Arrête de te prendre pour ma mère. »

Cette traduction doit être faite par les comédien·ne·s. Si Ali Guerrouj parlait arabe avec ses parents, ce n'est pas le cas de Malou Andrew :

> « J'apprends l'arabe depuis deux ans. Parce qu'on me le demande souvent. Et donc, pour ces phrases-là, ça a été très compliqué, parce que, oui, effectivement, y avait une phrase où je disais d'un homme, qu'il est un prostitué. Et le mot, " un prostitué " en arabe existe. Il existe de manière littéraire. Mais n'est pas usité en fait. Il n'est pas du tout utilisé. Et j'avais la chance, en fait, dans ma préparation avant le tournage et entre deux journées de tournage aussi, d'avoir fait quelques aller-retour sur Paris, et je prenais des cours, en fait. D'arabe. Avec des gens qui sont plutôt de culture algérienne. Et donc j'ai pu demander, à la fois, à mon professeur d'arabe qui lui est à la fois Algérien et en même temps, très littéraire, puisqu'il est professeur d'arabe, et aussi à mes collègues. Et ce qui est génial, c'est que j'avais à la fois plein de points de vue, puisque j'avais une dame plus âgée que moi, une jeune fille plus jeune que moi, et un professeur, donc homme, qui avait lui à peu près mon âge, donc voilà, trois visions différentes sur comment on peut traduire " c'est un prostitué ". Et donc, du coup, en y réfléchissant, parce qu'eux-mêmes ne savaient pas trop comment le dire, donc ils ont été obligés d'aller chercher, etc. Donc, je me suis dit, dans la scène, il faut que ça puisse sortir, comme ça. [Nadjet] va pas aller chercher un dictionnaire pour aller dire à son frère " c'est un prostitué ", donc faut que ce soit un mot, avec le peu d'arabe qu'elle a, parce qu'en plus elle n'a pas grandi, en Algérie ou au Maroc, elle a grandi en banlieue, donc avec l'arabe qu'elle connaît, quel mot elle utiliserait ? Donc, du coup, j'ai choisi ce mot, qui n'est pas un mot masculin, qui est un mot féminin, qui normalement n'est utilisé que pour les femmes, qui est de dire " c'est une pute ". Voilà. »

Il ne s'agit que d'une phrase dans le scénario, mais qui a une importance pour les comédien·ne·s, sur qui le scénariste fait porter la responsabilité de la traduction. Cette traduction s'avère a priori plus compliquée que ce qui était prévu par Stanley Keravec, porteur d'une vision occidentale qui unifie « l'Arabe » et la langue arabe. La question de la vraisemblance que pose la comédienne est liée à un travail personnel de déconstruction de l'unification d'une entité arabe faire par le scénariste. Ainsi se posent les questions d'accent et des mots utilisés.

Pour la comédienne, ce travail de traduction, mais aussi la question des noms de famille, auraient dû être réalisé par un dialoguiste. Elle sait que cela est impossible, vu le peu de moyens investis dans une websérie :

> « Mais en théorie, on a un scénariste, on a un dialoguiste, voilà, en théorie, on a les moyens pour pouvoir avoir le temps de faire toutes ces recherches-là. Idéalement, on aurait même des consultants. Ça, dans un film, quand on peut avoir un consultant, c'est génial, c'est-à-dire un expert en la chose, donc quelqu'un qui n'est ni scénariste, ni dialoguiste, ni réalisateur, ni acteur, ni rien. Parce que lui, il connaît ce milieu-là. Quelqu'un qu'on a embauché juste pour ce cas-là, ça se fait beaucoup dans des films à l'étranger. […] L'avantage quand tu as un expert, c'est que sa parole est d'or. Donc au final, c'est sa parole à lui, qui est écoutée. Parce que sinon, on peut toujours se retrouver tel comédien préfère faire ce travail-là, alors du coup, il va faire ça, et tel autre préfère faire ce travail là… Donc soit c'est écrit par le scénariste dès le début qui a fait sa recherche. Soit, c'est ouvert à discussion auprès des comédiens mais dans ce cas-là, on risque que ce ne soit pas la même vision qui soit défendue et donc ça, c'est un peu dangereux. »

Malou Andrew a poussé loin cette réflexion. Elle est une comédienne ayant mené des études longues, au contraire de Florent Oise, d'Ali Guerrouj ou de Stanley Keravec qui n'ont pas suivi de cursus universitaire. Elle a fait des études d'ingénieur, à l'École des Mines de Paris et son frère est professeur et chercheur en histoire économique du XIXe. Si elle avait fait du théâtre au lycée, elle a dû arrêter lors de ses classes préparatoires avant de reprendre en première année à l'École des Mines, et de s'inscrire dès la deuxième année aux cours du soir de l'école Florent et d'intégrer par la suite le conservatoire Guildhall de Londres, en Angleterre. Parmi les personnes que j'ai interviewées, elle a manifesté la plus grande réflexion critique sur son travail et sur son métier : peut-être tout simplement parce qu'elle était aussi celle à savoir précisément ce que j'entendais par mes questions et à posséder le savoir académique pour comprendre les attentes liées à un travail de thèse. Cela pouvait être un point positif : elle réfléchissait beaucoup à ses réponses avant de les donner et répondait parfois au-delà des attentes liées à mes interrogations. Cela pouvait aussi être un point négatif : il y avait peut-être moins de spontanéité dans ses réponses, qui étaient plus travaillées et réfléchies, et pensées suite aux attentes qu'elle présumait dans mes questions.

Cette réflexion sur les accents, de banlieue et arabe, va de paire avec sa vision du métier :

> « Je trouve qu'il n'y a rien de pire que quand on est capable d'entendre un comédien qui fait et qui fait mal. Autant on peut aimer la performance, autant si c'est mal fait… c'est terrible et c'est presque insultant en fait pour le spectateur en fait, je pense. Parce que c'est nier leur intelligence, en fait. »

Ali Guerrouj a une vision plus pragmatique dans cette notion d'accent. En effet, si sa famille est d'origine marocaine, il a vécu, lui, dans la banlieue de Trévise, en Italie, avant de déménager en France pour poursuivre ce rêve d'être comédien :

> « C'était une des premières réflexions que je me suis faites. Je n'aurai jamais de rôle en France avec un accent italien. Avec une tête de rebeu. J'en étais sûr. Je le savais. Et du coup, il fallait que je fasse quelque chose, je sais pas comment j'ai fait, ça s'est perdu assez vite. Mais je savais. »

La réalité est donc plus complexe que la fiction, un Français d'origine marocaine peut parler le français couramment avec un accent italien, mais ce n'est pas le cas dans la diégèse, pour des raisons de vraisemblance. Ce que Malou Andrew défend, lorsqu'elle explique que la production « a bien fait son casting », c'est que les membres de ce casting sont capables de réfléchir à des notions de représentations, et de prendre en charge un travail pour lequel iels ne sont pas rémunéré·e·s. Ces comédien·ne·s luttent pour un plus grand réalisme de la diversité qui existe au sein des populations « arabes », comme l'explique Stuart Hall, quand il parle des populations « noires » (2017, p. 403) :

> « Ce qui est en cause, ici, c'est la reconnaissance de l'extraordinaire diversité des positions subjectives, des expériences sociales et des identités culturelles qui composent la catégorie " noire " ; c'est-à-dire la reconnaissance que le terme " noir " est essentiellement une catégorie politique et culturelle construite, qui ne peut se fonder sur un ensemble de catégories transculturelles ou transraciales fixes, et, par conséquent, n'est pas garantie par nature. Ce que cela met en jeu, c'est la reconnaissance de l'immense diversité et différenciation de l'expérience historique et politique des sujets noirs. »

Si Stuart Hall parle ici de la « catégorie " noire " », nous pouvons supposer que son raisonnement sur les « positions subjectives » s'applique aussi à d'autres positions minoritaires, comme celle de la catégorie « arabe ». Les actions que peuvent mener Malou Andrew ou Ali Guerrouj restent pourtant limitées. Iels peuvent agir sur des dialogues et des accents, qui représentent une partie de la diversité existante sous le mot « arabe ». La production fait porter sur les comédien·ne·s d'origine maghrébine la responsabilité de la représentation d'une langue et de tout ce qu'elle possède en termes de sens, de diversité, personne d'autre qu'elle et lui ne la parlant : dans ce cas, il s'agit d'une culture marocaine, au sein de la banlieue de Saint-Etienne. Ces représentations peuvent alors échapper à la volonté des réalisateurs et du scénariste. Le sens du langage est créé et porté par les comédien·ne·s, indépendamment de la production.

3.1.2. La fuite vers la ville et le *coming out*

Le personnage d'Hicham Alaoui n'est pas seulement un personnage d'origine arabe. C'est aussi un jeune gay qui ne peut s'assumer qu'après avoir quitté sa banlieue et être arrivé à Lyon. Ce qui, selon Didier Eribon (1999, p. 34), fait partie d'une certaine vie gay :

« […] la vie des gays n'est-elle pas entièrement définie par un " harcèlement moral " permanent, direct ou indirect, un harcèlement présent dans toutes les situations de leur existence, un harcèlement social ? Et la personnalité qu'ils construisent, l'identité qu'ils façonnent, ne sont-elles pas déterminées par les conséquences psychologiques de cette position sociale de " harcelés " dans la vie quotidienne (par l'injure, la moquerie, l'agression, l'hostilité ambiante) ? On conçoit que l'un des principes structurants des subjectivités gays et lesbiennes consiste à chercher les moyens de fuir l'injure et la violence, que cela passe souvent par la dissimulation de soi-même ou par l'émigration vers des lieux plus cléments.
C'est pourquoi les vies gays regardent vers la ville et ses réseaux de sociabilité. Nombreux sont ceux qui cherchent à quitter les endroits où ils sont nés et où ils ont passé leur enfance pour venir s'installer dans des villes plus accueillantes. »

Ce « harcèlement moral indirect » est représenté dans la websérie au début par les deux phrases prononcées par les amis d'Hicham, la recherche de fille pour « être sucé », et par la sœur, Nadjet, qui montre à son petit frère une star dans un magazine. Peu de temps après, il prépare son sac et part pour Lyon.

Le départ d'Hicham pour Lyon illustre ce qu'écrit Denis Provencher (2017, p.14), ces :

« […] impressionistic examples of the " coming out " performances of " good sexual citizens " who must leaves once and for all the darkness and telos of *la banlieue* or even *le bled* and their traditionnal Muslim families, which are often associated with " conservative Islam ". According to these " narrative of arrival " in the city, theses faceless individuals find their voices and identities when they integrate and " s'assumer " [comme out in good faith] in the French urban center as full-fledged neoliberal citizen who embrace " sexual democracy ".[112] »

Récit « d'arrivée dans la ville » pour Denis Provencher ou de « fuite vers la ville » pour Didier Eribon, nous voyons qu'un tel récit est montré comme universel, aussi bien pour les gays d'origine arabe, de famille musulmane, que pour les gays blancs, de famille catholique. Mais cette fuite vers les centres-villes comme un espace où l'individu pourrait enfin revendiquer son identité sexuelle crée aussi un ailleurs où il est impossible de se réaliser comme citoyen homosexuel : les banlieues.

« Cette construction d'un " ailleurs " de l'homophobie – celui des " banlieues " et " cités " françaises, de l'Afrique et du Moyen-Orient – tend à affirmer l'idée d'un " choc des civilisations " où Islam et cultures arabes sont notamment constituées en symboles du traditionalisme et de l'aliénation des libertés individuelles. Il s'agit ainsi, hormis quelques

[112] « […] exemples impressionistes de performances de " coming out " provenant de " bons citoyens sexualisés " qui doivent quitter une fois pour toutes les noirceurs et le télos de *la banlieue* ou même *le bled* et leurs traditionnelles familles musulmanes, qui sont souvent associées à " l'islam conservateur ". Suivent ces " récits d'arrivée " dans la ville, ces individus sans visages trouvent enfin leurs voix et leurs identités quand ils s'intégrent et " s'assument " dans les centres urbains français, en tant que citoyens néo-libéraux à part entière qui embrassent la " démocratie sexuelle ". » Traduction par Déborah Gay

zones où la lumière républicaine n'aurait pas pénétré, de peaufiner l'image d'une France " éclairée " à l'heure où la reconnaissance des minorités sexuelles et des femmes constitue un indicateur de modernité. Cette indexation de la " modernité " sur les droits des minorités sexuelles et des femmes vise à l'instauration d'une cartographie du moderne constituant certains territoires en " espace anachronique ", hors de la marche de l'Histoire et du Progrès. » (Cervulle et Rees-Robert, 2010, p. 142)

Si d'une part nous assistons à la construction de la banlieue comme espace « exotique », hors de la modernité, hypersexualisée et homophobe, nous sommes aussi dans un récit culturel qui oblige Hicham à s'enfuir pour se réaliser. Dans la diégèse, le déclic de ce départ est une interview de Thibaut, qu'il voit sur Internet :

« 111 **INT. APPARTEMENT ALAOUI - CHAMBRE HICHAM - JOUR**
[…]
THIBAUT (VIDEO) **:** L'homophobie, elle revient en force aujourd'hui. En 2017, il y a encore six fois plus de suicides chez les homos et plus d'un quart des SDF sont des gays. Alors maintenant faut rien lâcher, alors j'compte sur vous ! »

L'injonction à l'engagement politique est alors aussi engagement à la visibilité. Comme l'explique Denis Provencher (2017, p.38) :

« In France, this process [coming out stories] is less about a narrative of the closet or death of a heterosexual self and more about one that involves the death of the inauthentic (existentialist) and rebirth of an authentic self, the " good sexual citizen " in relation to the larger social group (i.e., France), and living in good faith in an integrated society that does not celebrate multiculturalism.[113]»

En France, il faudrait donc selon les récits culturels dominants, être capable de faire son *coming out*, et de s'intégrer dans une société, en dévoilant son identité, et en interagissant avec la société, en s'engageant dans les débats. Hicham se dévoile loin de sa famille, dans sa fuite vers la ville, où, en « bon citoyen », il peut défendre ses droits grâce à un combat au sein d'une association : le Point G.

Au cours de la première saison, le personnage d'Hicham est parvenu à faire son *coming out*, et aussi à s'assumer dans un monologue final. Il s'agit d'un monologue de reprise en main de son destin, de fierté. Pour Stanley Keravec, c'était l'occasion de faire d'un discours de *coming out* quelque chose de joyeux. Mais en procédant ainsi, il s'inscrit aussi

[113] « En France, ce procédé [ces histoires de coming out] sont moins des histoires de sortie du placard ou la mort d'un soi hétérosexuel et plus le sujet de la mort d'un soi inauthentique (existentialiste) et la renaissance d'un soi authentique, le " bon citoyen sexualisé ", qui interagit avec le plus grand groupe (i.e. la France) et vivant de bonne foi dans une société intégrée qui ne célèbre pas le multiculturalisme. » Traduction par Déborah Gay.

dans une idéologie homonormative. Ce *coming out* est un moment important. Dans la websérie, c'est suite à une question du personnage de Claude, qu'Hicham exprime le fait qu'il aime les hommes. Thibaut lui sourit en approuvant de la tête et Claude le prend dans ses bras. Cette séquence est suivie de divers portraits, qui montrent Hicham souriant et des hommes et une femme[114], des figurant·e·s, qui regardent la caméra :

> « Le coming out, rite de passage, organise la vie homosexuelle sur le modèle binaire d'un " avant " et d'un " après " : le découpage spatial a pour équivalent une coupure chronologique dans les biographies. […]
> Cette expérience personnelle renvoie en même temps à une découverte commune. Le coming out, c'est l'expérience d'une époque et d'une génération, qui met au jour l'homosexualité : les gays et les lesbiennes sont désormais dans la rue, ils s'affichent au lieu de se cacher, avec fierté et non pas dans la honte, et cette aventure collective fait circuler comme un souffle d'air frais dans les placards individuels. C'est ici que la révélation psychologique rejoint la manifestation politique : se dire et se montrer, c'est faire une démonstration de force qui permet de refuser la règle du silence et de la discrétion, autrement dit, l'ordre symbolique qui fonde l'inégalité légitimité des sexualités, et assigne l'homosexualité au renfermement de la haine de soi. » (Fassin, 2008, p.91-92)

La naissance au regard des autres est représentée par les regards caméras des figurant·e·s, alors que cette volonté de fierté et de manifestation politique se retrouve aussi dans le combat associatif. Nous sommes ici dans un énoncé performatif. Si ce *coming out* libère Hicham, c'est qu'il est fait dans certaines conditions qui lui permettent d'être heureux : dans une communauté LGBT, où il est adoubé, pris dans les bras, par des membres de cette même communauté.

Le *coming out* est un acte qui se répète, il est « sans cesse réactualisé au présent » (Fassin, 2008, p. 94). En effet, dans l'épisode 5, Nadjet retrouve son frère :

> « 506 **INT. STUDIO THIBAUT - JOUR**
> […]
> NADJET : T'es vraiment pas gêné. Ça fait quinze jours. T'aurais pas pu m'envoyer un texto ? Juste à moi.
>
> HICHAM : Pour te dire quoi ?
>
> *Ils se regardent en silence*
>
> NADJET : La vérité Hicham. Juste ça.

[114] Le visage de cette femme est le mien. Suite à ce que j'ai expliqué en introduction, Mathieu Potier m'a demandé de regarder sérieusement la caméra pendant qu'il me filmait. J'ai été incapable de suivre ses instructions et ai souri. N'ayant que très peu de visages souriants dans ses rushs, il m'a expliqué avoir alors choisi ce plan pour illustrer un moment qui se veut joyeux.

HICHAM : T’es sûre de ça ?

NADJET : J’peux tout entendre

HICHAM : Ha ouais ?

NADJET : Bien sûr.

HICHAM : Hier soir, Thibaut a ramené deux mecs du sauna. On a couché ensemble tous les quatre, juste là, là, sur le canapé. Ouais, j’kiffe ça, de baiser à plusieurs. Y avait un grand barbu, un peu maigre, mais putain sa bite, elle était tellement bonne. Ha ouais, j’ai adoré. C’était mon meilleur plan depuis que j’suis arrivé. Parce que ouais, tu sais quoi ? Je suis une grosse pédale, et c’est ça que j’aime en fait. J’aime les bites, j’aime les grosses bites. Et tu sais quoi, y a un pote de Thibaut qui veut m’apprendre le fist. Tu connais ça le fist, non ? Le truc comme ça, tu connais ? *(Il mime)* Il est un peu vieux, genre 70 ans, mais c’est bien non ? Il a de l’expérience. Je vais te raconter tous les détails, c’est ce que tu veux non ? »

Ainsi, face à sa sœur, Hicham ne dit pas qu’il est gay : il lui raconte des pratiques. Ici, la performativité du *coming out* se heurte à la menace de l’injure. Nadjet pourrait très bien repousser Hicham. Au lieu d’assumer une identité, ce dernier se referme, rejette sa sœur, et décrit sa sexualité en termes de pratiques plutôt qu’en termes d’identité. Là où se dire gay aurait permis « à sa sexualité de se déclarer socialement, en tant qu’identité plutôt que comme subjectivité érotique ou comportement sexuel » (Halperin, 2015, p.127), Hicham, et Stanley Keravec derrière les mots, préfèrent utiliser le mot « pédale », et décrire ces pratiques. La crainte du rejet, paradoxalement, nourrit le discours. En effet, Hicham récupère l’injure que la présence de sa sœur induit comme risque et ainsi :

> « Le mot injurieux devient un instrument de résistance au sein d’un redéploiement qui détruit le territoire dans lequel il opérait auparavant. Réaliser un tel redéploiement implique de prononcer des mots sans y être auparavant autorisé et de mettre en danger notre vie linguistique, le sens de notre place dans le langage, et le fait que nos mots fassent ce que nous disons. Mais ce risque, le langage injurieux nous le fait déjà courir, puisqu’il met en question la survie linguistique de celui à qui il s’adresse. Le discours insurrectionnel devient ainsi la réponse nécessaire au langage injurieux, un risque que nous prenons en réponse au risque qu’on nous fait courir, une répétition dans le langage qui impose le changement. » (Butler, 2004, p. 214)

Lorsque Nadjet déclare « J’peux tout entendre », elle autorise Hicham à reprendre sa place dans le langage. Ce dernier préfère alors se présenter comme un être sexualisé, plutôt que d’utiliser une politique identitaire, pour « détruire le territoire » donc désarmorcer la possibilité de l’injure. Ce *coming out*, entre un frère et une sœur d’origine arabe, reste idéologiquement marqué.

> « On pourrait critiquer la linéarité et la téléologie typiquement moderne du récit clé de la culture gay qui rêve sa marche inexorable vers le " progrès " occidental ; tout comme on pourrait relever que cette historicisation du mouvement gay et lesbien qui place Stonewall comme point d'origine efface de nombreux récit lesbiens antérieurs et qui puisent leur racines dans les liens étroits entre l'histoire du féminisme et du lesbianisme. Ainsi, cette narration gay fait de ses deux extrémités, Stonewall et " l'égalité des droits ", les points alpha et omega pour toutes les personnes ayant des relations sexuelles avec un partenaire de même sexe, plaçant les émeutes de New York et l'agenda politique identitaire gay états-unien au cœur de l'histoire de l'homosexualité moderne. Cette histoire tend ainsi à effacer de nombreux récits locaux, féministes et non nécessairement occidentaux, en faveur d'un impérialisme culturel eurocentriste qui tend à s'imposer jusque dans la sphère des sexualités minoritaires. » (Cervulle et Rees-Robert, 2017, p. 36).

Pour Ali Guerrouj, le fait qu'Hicham parte de chez lui n'est pas forcément lié au fait que sa famille serait homophobe, contrairement à ce que sous-entend Stanley Keravec quand il établit une comparaison avec sa propre expérience d'une homophobie familiale. C'est tout simplement parce qu'Hicham n'a pas voulu en parler avec ses parents, sans connaître pour autant leur avis sur la question, qu'il serait parti, selon le comédien. Ce serait parce qu'Hicham avait besoin de faire le point. Le comédien effectue un parallèle entre la diégèse et sa propre vie : s'il avait été gay, il n'aurait pas forcément eu envie d'en parler avec son père et sa mère. Cela ne signifie pas pour autant que ces derniers sont homophobes. Le comédien relit le scénario à l'aune de sa propre expérience[115] Cette hypothèse est liée au vécu du comédien, qui ne parle pas de sexualité avec ses parents :

> **« Déborah Gay : Toi, tes propres parents, ça leur a fait peur quand tu leur as dit que tu allais jouer ça, ou ils l'ont accepté très bien ?**
>
> **Ali Guerrouj :** Alors, je ne l'ai pas vraiment dit. Voilà, je ne l'ai pas vraiment dit. Mon père m'a dit : " C'est quoi le rôle " et tout, et j'ai répondu " C'est un rôle d'un jeune mec, homosexuel, qui doit se découvrir ", et il fait : " Ha. " Tu vois, il y a eu une petite réaction, du genre : " ha ". Mais après, on en a reparlé. Rapidement, toujours, parce que comme justement, il avait réagi comme ça, j'en ai pas dit plus.
> En général, je ne parle jamais de sexualité avec mes parents. Donc, ce n'est pas que ce soit homosexuel, je pense, même si c'était une histoire de nanas. Même s'ils ont vu le *Secret d'Elise* où je péchottais des nanas (rires), mais tu vois, ils étaient devant la télé, ils étaient limites gênés, genre : " Han. Ha. " […]
>
> **Déborah Gay : Tu penses qu'ils vont regarder ?**
>
> **Ali Guerrouj :** Je ne sais pas, je ne pense pas. Je pense que je ne leur montrerai pas.
>
> **Déborah Gay : Parce qu'ils ont du mal avec la sexualité de leur enfant ?**

[115] Carnet de terrain, notes du 22 février.

Ali Guerrouj : Oui, non, la sexualité en général. Je pense. Même, dans d'autres courts-métrages, dès qu'il y avait de la sexualité, c'est pas parce qu'il est homosexuel ou quoi. Y a d'autres courts-métrages qu'ils n'ont jamais vus, mes parents. Parce que je n'ai pas envie de leur montrer. »

Il existe donc tout un langage, tout une manière de raconter des sexualités, des intimités dans la vie réelle. Si la sexualité est taboue entre parents et enfants, cela ne veut pas dire ou qu'iels soient homophobes ou qu'iels rejetteront leur fils. Dans la diégèse, Ali Guerrouj relit la famille fictive d'Hicham en opposition à la vision que s'en est faite Stanley Keravec, qui préfère utiliser un récit qui reflète le schéma culturel dominant de « l'arrivée dans la ville ».

Dans *Les Engagés,* deux visions se font donc face. Si le scénariste comme les réalisateurs ont la main sur les représentations, les comédien·ne·s ont aussi une responsabilité et une certaine latitude qui leur permettent de nuancer ces représentations. Face à une vision de la production des micros actions sont possibles pour les comédien·ne·s, comme va le prouver Malou Andrew dans son incarnation du personnage de Nadjet Alaoui, la sœur d'Hicham.

3.2. La femme-voilée

Le scénario de Stanley Keravec a été modifié à de nombreuses reprises avant le tournage. Dans sa version de novembre 2016, le seul personnage asiatique de la diégèse, Liao, était censé être élu au poste de comptable de l'association. En entretien (b) :

« Déborah Gay : Pourquoi tu as fait de Liao le comptable ?

Stanley Keravec : Ah ! Tu trouves que c'est un stéréotype ? Ce n'est pas faux.
[…] J'avais envie d'avoir un asiatique, un Chinois, précisément, parce qu'il y en a beaucoup dans le milieu LGBT au sens large, même autour des assos, 'fin, les Chinois sont dans la situation démographique qu'ils sont, et donc du coup, ils envoient beaucoup, beaucoup d'étudiants à l'étranger. Et donc du coup, les homos se saisissent énormément de cette chance. Parce que c'est le moyen de sortir quoi, et donc, souvent, ils s'en vont et ils font partie des gens qui ne rentrent pas après leurs études. Donc c'est quelque chose que dans le milieu LGBT, c'est que des mecs, je n'ai vu que des mecs. Moi, je ne sais pas… Par définition, j'ai peu fréquenté les milieux lesbiens, donc je ne sais pas si il y a des petites chinoises, lesbiennes, qui s'exportent aussi comme ça… En tous cas, chez les mecs, c'est vraiment un truc que j'ai vu fréquemment. Donc j'avais envie de mettre ça dans la série… Dans cette espèce d'envie de mettre un peu de diversité dans une réalité qui, moi, était très, très blanche dans ce que moi, j'ai vécu. Il n'y avait pas de rebeu, vaguement un, enfin voilà… Mais très peu, mais du coup, des asiatiques, plusieurs fois, il y en a eu… Mais il y en a eu en tant qu'usagers, mais il n'y en a jamais eu qui ont pris de postes de responsabilité dans l'association. Voilà. Donc du coup, le truc, c'est que… Parce que en fait, dans la dernière élection, Thibaut est élu président, et Liao, trésorier ?

Déborah Gay : Trésorier, oui.

Stanley Keravec : Et c'est qui le secrétaire ? C'est Murielle ?

Déborah Gay : Oui.

Stanley Keravec : Ouais, alors, tu vois, ça… Je n'ai pas du tout pris ça en compte, je n'ai pas réfléchi au stéréotype. Thibaut, il est président parce qu'il est président, que Murielle, je ne la voyais pas faire des chiffres. Elle est journaliste, donc elle écrit, donc du coup, elle est secrétaire. Et du coup, comme j'avais envie… dans le bureau d'avant, il y avait Mickael, et du coup, là, ils se sont échangé, et ils ont dit " cette fois-ci, c'est Liao qui y va " et comme j'ai simplifié, et c'est un bureau à trois, et pas un bureau à six, et du coup, il a pris le spot qui restait, et en fait, je m'enfonce peut-être dans un cliché. Heu… Heu… Voilà. […]
Non, ce n'est pas faux. C'est intéressant, tu as bien fait de me le dire. Parce que j'y réfléchirai.

Déborah Gay : Après, ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas de Chinois comptable.

Stanley Keravec : Non, non, mais bien sur que non. Mais c'est chiant que tous les Chinois soient comptables. »

Dans la version du scénario que les comédien·ne·s ont au moment du tournage, Liao est transformé en secrétaire. Mais quand je lui demande pourquoi avoir fait de Nadjet, la seule femme arabe de la websérie, une femme voilée et mariée de force, il répond :

> « Dans le même temps, je trouve ça important, de diversifier les représentations, etc. C'est essentiel. Mais, aussi, je refuse… C'est aussi horripilant pour moi de mettre la tête dans le sable et d'éluder la vérité. Et je veux dire, c'est un phénomène qui existe, qui est fort, les nanas, les mecs qui vont se chercher des filles au Bled pour marier ou des mariages un peu communautaires, arrangés, etc., c'est aussi une réalité qui existe, quoi. Et à un moment donné, si à trop vouloir diversifier les représentations, tu te détournes de la réalité et tu inventes un monde de pure fiction, tu deviens contre-productif. Il faut garder, il faut garder les deux jambes, quoi. Il faut que tu te bases du monde réel […]. Puis, cette fille, oui, elle s'est retrouvée dans un mariage arrangé, par chance, son mari a voulu divorcer, mais là, regardez, elle va réinventer sa vie, elle va devenir libre, elle est indépendante. Et c'est dix fois plus fort comme ça que si elle l'avait toujours été. »

Dans le scénario, Nadjet a donc fait un mariage arrangé, n'a pas eu d'enfant, porte le voile et soutient son frère gay. Comme l'expliquent Jane Friedman et Carrie Tarr (2000, p. 2-3) :

> « These stereotyped representations, which protray women of immigrant origins as wives, mothers, or daughters, supports for the process of 'integration' of immigrant communities into France, or 'victims' of patriarchal Muslims cultures, are clearly obstacles to the full understanding of the heterogeneity of identities and representations and the multiple dimensions of problems and difficulties that touch these women's lives. [116]»

[116] « Ces représentations stéréotypées, qui représentent les femmes d'origine immigrée comme des épouses, des mères, ou des filles, comme des soutiens au processus 'd'intégration' des communautés

Dans cette diégèse, Nadjet est effectivement en soutien de son frère, même si ce frère est gay, et a donc du mal à échapper à une « représentation stéréotypée » : celle de la femme voilée qui doit échapper à la banlieue.

3.2.1. La question du voile

Dans *Les Engagés,* Nadjet est sensée porter « un foulard léger et coloré », tel qu'il est décrit dans le scénario, en scène 111. Le choix de ce voile est déjà compliqué, et c'est l'actrice qui défendra sa version de ce dernier :

> « Je sais que je me suis battue pour avoir un voile, parce qu'au début Mathieu, n'étant pas heureux du fait qu'il y ait un voile, ça les branchait pas hyper qu'il y ait un voile, mais bon, il en fallait un, parce qu'il y avait cette scène avec le voile, (*rires*) avait demandé que je le porte un peu, ce que j'appelle " à l'iranienne ", c'est-à-dire un voile léger, posé au-dessus de la tête, voilà… Et puis, je suis venue les voir et je leur ai dit : " Vous savez, je vois pas beaucoup de femmes en France, qui portent des voiles légers, comme ça, à l'iranienne ". J'imagine qu'il y en a. Mais le fait est que les Iraniennes, si elles portent le voile léger, comme ça, qui est posé quasiment comme une écharpe au-dessus de la tête, c'est parce qu'en fait, elles sont obligées de porter le voile. Toutes. En France, ce n'est pas une obligation de porter le voile. Donc si on le porte, on le porte vraiment en fait. Donc j'ai eu des discussions avec eux, en fait. Je voulais vraiment que ce soit un voile. Je leur ai dit : " Mais ne vous inquiétez pas, ce sera joli. " Et donc, du coup, voilà, j'ai fait mes recherches là-dessus, […]. »

La manière de porter le voile relève de la responsabilité de la comédienne qui ne le porte pourtant pas et n'a pas appris à le porter dans sa famille. Elle a parfois des difficultés à le remettre, et ce n'est pas l'habilleuse qui l'aide, car cette dernière ne sait pas comment faire. Cela relève pourtant de son travail, mais l'habilleuse n'a aucune notion du voile, étant elle même blanche et sans culture musulmane.

La comédienne ne s'en plaint pourtant pas, un voile serait plus facile à mettre soi-même selon elle : « C'est plus ou moins comme une cravate »[117]. En entretien, elle explique qu'une autre comédienne, lors du tournage d'une autre série dans laquelle elle a joué, *Cannabis,* lui a expliqué qu'elle le portait « à l'étudiante ». Elle ne le savait pas et n'en avait jamais eu conscience. Le voile a aussi plusieurs significations, aussi bien dans sa façon d'être porté, que dans les raisons qui poussent une femme à le revêtir. Même ayant fait des

---

d'immigrés dans la société française ou comme 'victimes' des cultures patriarcales musulmanes, sont clairement des obstacles pour complétement comprendre l'hétérogénéité des identités et des représentations et l'aspect pluridimensionnel des problèmes et des difficultés qui touchent la vie de ces femmes. » Traduction de Déborah Gay.

[117] Carnet de terrain, entrée du 27 février 2017.

recherches sur la façon d'attacher son voile et de « le rendre joli », Malou Andrew se rend compte a posteriori qu'elle le portait d'une manière typée. En effet :

> « Women's headscarves are part of a complex vestimentary code and cannot be interpreted in an unequivocal manner. The headscarf has always been the object of different customs and permanent negotiations. It is certainly the mark of women's exclusion from the public spaces, but at the same time it is a way in which they are able to circulate within this public space. It is an instrument of social but also a manifestation of self-control. This interpretation has never been widely accepted in the West and especially in France where a post-colonial vision persists according to which women of dominated peoples can only be completely submissive and dominated figures. [118]» (Dayan-Herzbrun, 2000, p. 75)

Cette complexité ne peut être décrite dans une websérie de dix fois dix minutes dont ce n'est pas l'histoire principale. Mais une scène permet de dénoncer les stéréotypes liés au voile. Dans l'épisode 5, Nadjet retrouve son frère et va ensuite au Point G, pour rencontrer Thibaut. Elle entre dans les locaux de l'association. Thibaut est occupé.

> « 508 **INT. POINT G - JOUR**
> *[…]*
> *Mickaël a raccroché et s'approche de Nadjet. Il est sec avec elle.*
>
> MICKAËL (OFF) : Excusez-moi ? J'peux vous aider ?
>
> NADJET : Je voulais voir Thibaut. Mais je crois que ça va pas être possible. Tout de suite.
>
> MICKAËL : Ouais, il est en rendez-vous.
>
> *Nadjet regarde autour d'elle, ne sachant pas quoi faire. Mais cet endroit, c'est son seul lien avec Hicham.*
>
> MICKAËL : Si vous comptez rester ici, faudrait p't'être enlever ça.
>
> *Nadjet le regarde sans comprendre. Elle réalise soudain. Il parle du foulard léger qui couvre ses cheveux. Elle lève sa main vers le tissu, prête à s'excuser.*
>
> MURIELLE : Ça va pas la tête? Tu te prends pour qui?
>
> *Murielle s'est précipitée sur Mickaël, vraiment en colère. Thibaut et Bastien s'interrompent et se tournent vers eux.*
>
> NADJET : C'est rien, je—

[118] « Le voile des femmes fait partie d'un code vestimentaire complexe et ne peut pas être analysé de manière univoque. Le voile a toujours été l'objet de différentes coutumes et de négociations permanentes. C'est bien entendu la marque de l'exclusion des femmes de l'espace public et c'est en même temps un moyen pour elles de circuler dans cet espace public. C'est un instrument du social et une manifestation de retenue. Cette interprétation n'a jamais été largement acceptée à l'Ouest, et spécialement en France, où une vision postcoloniale persiste et décrit les femmes de peuples dominés comme des figures totalement soumises et dominées. » Traduction par Déborah Gay.

MURIELLE : Non, c'est pas rien. Il a pas à te demander ça.

MICKAËL : Ben excuses-moi, mais j'pensais que tu serais la première à pas—

MURIELLE : Tu devrais arrêter de penser, ça te réussit pas. Et évite aussi d'essayer de m'expliquer le féminisme, tu seras gentil.

Mickaël lève les mains – « c'est bon, j'me rends »- et s'éloigne.

MURIELLE : J'suis désolée, ils deviennent tous cinglés. Ca va ?

Nadjet ne sait pas comment répondre à cette question. Elle réprime un sanglot. Murielle la prend dans ses bras. »

Sur le plateau de tournage aussi se sont affrontées deux visions : celle des réalisateurs et celle de la comédienne. Alors que nous discutons sur le plateau, quelques jours après que la scène ait été tournée, Malou Andrew m'explique ne pas avoir été d'accord avec Mathieu Potier. Ce dernier voulait que suite à la demande de Mickaël de retirer son voile, Nadjet fasse le geste de quitter le Point G. Pour Malou Andrew, Nadjet aurait dû faire le geste d'enlever son voile, et pas de partir. Malou Andrew a en effet étudié le sujet, sur des forums dédiés, et de nombreuses femmes musulmanes racontent sur ces forums qu'elles n'osent pas porter le voile à cause du regard extérieur. Elles sont donc habituées aux personnes qui leur demandent de le retirer. De plus, pour Malou Andrew, Nadjet est encore fragile suite à l'altercation avec son frère, elle en souffre, elle est sonnée, et donc aurait pu retirer ce voile, par faiblesse. Mais le réalisateur a demandé à ce qu'elle fasse comme si elle sortait, ce qui n'était pas non plus la vision du scénariste, comme écrit dans le scénario. [119] Mathieu Potier souhaite donner plus d'agentivité au personnage, en lui offrant la possibilité de la défiance, là où la comédienne défend une vision qui serait plus proche d'une réalité qu'elle a étudiée.

Si Mickaël dénonce le port du voile par Nadjet, et pense que Murielle, féministe et lesbienne, le soutiendra, c'est que, comme l'explique Christine Delphy (2006) :

> « […] le foulard devient aussi le symbole de la violence sexiste. Pas de la violence sexiste en général : mais d'une violence sexiste propre aux " quartiers et banlieues " et aux populations qui y vivent. Le foulard est présenté comme le signe de l'existence en France d'une culture " autre " caractérisée par un sexisme également autre que le sexisme " ordinaire " (français) […] » (p. 86-87)
> « […] le débat a laissé supposer que là où apparaît le foulard, apparaîtront un peu plus tard, de façon nécessaire et inévitable, l'enfermement des femmes, les mariages forcés, la

[119] Carnet de terrain, entrée du 10 mars 2017.

lapidation, l'excision, l'amputation de la main des voleurs, etc. Le foulard des jeunes Française a donc été dénoncé non pour ce qu'il est ici et maintenant, mais pour ce qu'il pourrait annoncer. Il a été placé dans la situation de représenter non ce qu'il est pour les intéressées, mais l'ensemble de traits détestables que l'Occident choisit de mettre en exergue dans sa diabolisation des pays musulmans et de l'islam. » (p.92)

Mais Murielle au contraire défend Nadjet et dénonce le comportement de Mickaël. Cela permet de pointer du doigt des stéréotypes racistes entourant la question du voile, et qui existent aussi dans les milieux LGBT, ce qui plait énormément à la comédienne :

« **Malou Andrew :** Alors moi, la scène qui m'a scotchée, c'est la scène où Nadjet arrive au Point G pour la première fois et que le personnage de Mickaël lui demande d'enlever son voile. Et j'ai trouvé cette scène tellement intelligente. Ça m'a vraiment tout de suite conquise.

Déborah Gay : Pourquoi tu la trouves intelligente ?

Malou Andrew : Parce que c'est, c'est très intelligent de faire un film qui défend le milieu LGBT, qui défend le militantisme et tout ça, et de montrer qu'en étant comme ça le nez dans le guidon, dans son propre militantisme, on peut se retrouver à être un peu les bourreaux et les discriminateurs d'autres paroles. Voilà.
[…] Après, moi je suis hyper ravie, je l'ai redit à Stanley il n'y a pas très longtemps, je trouve ça super d'avoir une série qui est hyper citadine, qui est sur le milieu homosexuel et qu'il y ait une femme qui porte le voile. Je le porterai 15 fois le voile dans ces situations-là. Je trouve ça… Moi, c'est pareil, c'est vrai que c'est vrai, c'est un peu frustrant de dire " ah ouais, on va mettre une femme arabe, donc du coup elle aura un voile ", mais déjà d'une part ça existe, donc c'est important que ce soit représenté. D'autre part, si ce n'est pas le cliché entier, de voilà, elle est arabe, elle porte le voile, elle habite dans une cité, et c'est ça qu'on représente et ça s'arrête là, ce n'est pas intéressant. Là, elle porte le voile, mais elle vit en ville, voilà, ça parle féminisme, son frère est homosexuel, elle va dans un bar avec un voile… Je ne sais pas si c'est de la provocation, ce n'est peut-être pas de la provocation, mais en tous cas, oui, ça raconte autre chose qu'un cliché.
[…] Pour les gens qui sont anti-port du voile, etc., ça me paraît important, ça tue, en fait, tous les préjugés qui sont associés au port du voile. Et tout ce qu'on imagine que cela peut être. Et de l'autre côté, je pense que c'est aussi important pour des jeunes femmes qui aujourd'hui portent le voile et l'ont choisi, ou si ça leur était imposé par leurs parents, de voir qu'on peut porter le voile et avoir un frère homosexuel. Et que c'est ok. »

Si la série défend le port du voile, Sonia Dayan-Herzbrun (2000, p. 77) rappelle par ailleurs que l'opposition à ce dernier est aussi politique :

« […] it must be recognized that the headscarf is an extremely ambiguous means of affirming autonomy, and one which can be turned against women as an instrument of oppression, as has been seen for a long period in Iran. This type of argument is recurrent in France but it does not take into account the way in which the headscarf is also a symbol of opposition to dominant powers or in any case of non-submission to the rules imposed by dominant powers.[120] »

[120] « […] Il faut reconnaître que le voile est un moyen très ambigu d'affirmer son autonomie, un moyen qui peut être retourner contre les femmes comme moyen d'oppression, comme cela l'a été

Cette ambivalence du voile n'est pas défendue dans la série, mais la question du voile reste néanmoins abordée avec un certain engagement militant et féministe, qui défend le droit pour ces femmes à le porter. Mais cette représentation est aussi assurée par la comédienne : en tant que comédienne d'origine maghrébine, elle doit donc effectuer la traduction de certains mots de l'arabe vers le français et apprendre à mettre un voile.

3.2.2. Une émancipation possible ?

Le passé de Nadjet est dévoilé dans un tête-à-tête avec Murielle, alors qu'elles échangent sur Olympes de Gouges, juste après la rencontre avec Mickaël :

> « 509 **EXT. RUES - JOUR**
> MURIELLE : Olympe de Gouges, elle a vécu à l'époque de la Révolution. Mariée de force à 17 ans, enceinte aussi sec. Par chance, elle s'est retrouvée veuve dès ses 18 ans.
>
> *Murielle se rend compte que ça touche Nadjet. Du regard, elle l'encourage à parler.*
>
> NADJET : Moi, au moins, j'ai évité l'enfant.
>
> *Murielle encaisse, continue de l'encourager.*
>
> NADJET : Et puis, je suis pas veuve. C'est mon cher mari qui a choisi de me ramener au magasin.
>
> MURIELLE : Au magasin ?
>
> NADJET : J'veux dire, il a divorcé pour aller se chercher au pays une épouse qu'il aimait mieux, plus jeune. Plus docile. »

Lors du tournage de cette scène, Malou Andrew parle rapidement avec Mathieu Potier. Elle a modifié quelques répliques, aimerait ne plus utiliser les mots « ramener au magasin » et les remplacer par « répudier ». L'idée que le mari est aller chercher une épouse « plus douce et plus docile » a aussi été retirée, et au lieu de sous-entendre qu'il s'agirait d'un mariage forcé, comme Olympe de Gouges, la comédienne a préféré ajouter une phrase : « Ce sont mes parents qui ont choisi mon mari »[121]. Lorsque j'en parle quelques jours plus tard avec Stanley Keravec, il n'est pas particulièrement ravi de ces choix : il aurait préféré l'expression

---

depuis une longue période en Iran. Ce type d'argument est récurrent en France, mais il ne prend pas en compte la façon dont le voile est aussi un symbole d'opposition aux pouvoirs dominants ou en tous cas, de non-soumission aux règles imposées par les pouvoirs dominants. » Traduction par Déborah Gay.

[121] Carnet de terrain, entrée du 1er mars 2017.

« ramener au magasin » plutôt que « répudier », car il trouvait cela plus « pudique »[122]. Malou Andrew reviendra sur cette scène en fin de tournage, en m'expliquant qu'il existe une part de caricature à éviter, qu'Ali Guerrouj et elle, les deux comédien·ne·s racisé·e·s, sont « aux aguets », car c'est un point faible dans la série. Elle m'explique d'elle–même avoir préféré le terme « répudier », car « ramener au magasin » était trop dure comme expression. Elle a aussi supprimé la ligne sur le fait que son mari voulait une femme « plus docile », car cela « donnait une mauvaise image de l'homme-arabe »[123].

En tant que comédienne d'origine maghrébine, elle prend à cœur la représentation de la communauté à laquelle elle appartient et s'oppose à son échelle à une représentation négative de celle-ci. Les personnages de Nadjet et d'Hicham sont effectivement les seuls personnages d'origine maghrébine de toute la série. Malou Andrew essaye alors de défendre une autre vision du personnage, ce qu'a souligné Ali Guerrouj :

> « C'est une femme trop indépendante, Malou, comment elle a joué Nadjet. C'est une femme qui sait prendre des décisions pour elle-même, et même si à la fin, elle dit, même si elle fait un peu les choses pour les autres, à un moment donné, on lui dit où elle a une réplique où je crois que c'est Murielle qui lui dit : " Fais ce que tu veux mais juste fais les choses pour toi-même ". Tu vois, je trouve qu'elle le fait déjà assez, tu vois. Tu ne sens pas la pression des parents chez elle. Tu ne la sens pas. Tu as l'impression qu'elle peut faire ce qu'elle veut dans sa vie, tu vois ? 'Fin, c'est l'impression que j'ai. De ce que j'ai vu, peut-être, je me trompe. Peut-être que je me trompe. Mais, c'est l'impression que j'ai eue. »

Cette liberté qu'incarne Malou Andrew ne semble donc pas très crédible même pour le comédien qui incarne son frère. Elle ne joue pas une femme soumise, elle ne donne pas « l'impression » de subir une pression familiale. Elle joue un peu à contre-stéréotype. Pour Jean-Pierre Esquenazi (2011, p. 208) :

> « Que se passe-t-il lorsqu'on utilise un personnage à " contre-stéréotype " ? Tout d'abord, on fait voir le stéréotype pour ce qu'il est : une habitude sociale. […] Le détournement de stéréotype obtenu grâce au mélange des genres transforme le statut de l'habitude : elle n'est plus passée sous silence, si évidente qu'on l'ignore. En résulte une vision nouvelle de l'organisation de la vie sociale. […] Le réel est ici atteint, non dans son actualité mais dans ses principes fondateurs. Le travail sur le symbolique ou peut-être doit-on dire le travail sur les conventions symboliques façonne un imaginaire concurrentiel du réel. »

Certes, il parle ici d'un personnage existant dans la diégèse. Mais sa réflexion illustre aussi la façon d'incarner un personnage. Cette manière de jouer pourrait donc transformer la vision que le scénariste ou les réalisateurs avaient de Nadjet. En entretien, quelques mois après le tournage de la série, la comédienne revient aussi sur la réécriture de ce passage :

[122] Carnet de terrain, entrée du 5 mars 2017.
[123] Carnet de terrain, entrée du 10 mars 2017.

« Il y avait certaines scènes, notamment celle-ci, qui étaient peut-être un peu denses pour la durée de l'épisode. […] Il y avait une révélation que faisait Nadjet, […] dès le début, on savait que c'était un peu trop. Elle se dévoilait d'un seul coup, elle est assez timide et d'un coup elle se dévoile d'un coup sur sa vie. Donc au final, ça a été coupé, mais j'avais demandé qu'au lieu de dire… Il y avait une phrase que je trouvais qui était très citadine, où elle disait " On m'a ramenée au magasin. " Qui est une chouette phrase, hein, mais qui est une phrase assez populaire franco-française. Il y a quelque chose d'assez titi parisien dans cette phrase-là. Et donc du coup, j'avais demandé qu'à la place de cette phrase-là, je dise le mot " répudiée ". Parce que c'est un mot très fort mais c'est le mot qu'utilise la communauté musulmane en France quand on parle de divorce. D'ailleurs, une femme ne peut pas demander le divorce, dans la religion musulmane. C'est forcément l'homme qui le fait. Et dans ce cas-là, la femme est répudiée. C'est un terme. »

La demande de réécriture intervient à la demande de la comédienne, pour contrer un effet vu comme citadin et parisien. Mais lorsqu'elle explique que « dès le début, on savait que c'était un peu trop », on peut se demander à quel point cette coupe a été encouragée par l'attitude de la comédienne :

« Dans la première écriture, elle avait été mariée de force. Je crois que Stanley tentait de faire un parallèle entre la vie d'Olympe de Gouges. Et la vie de Nadjet. Et du coup, il disait que c'est vrai que Olympe de Gouges ayant été mariée de force, il faudrait qu'elle soit mariée de force. Les mariages de force, ça existe. Evidemment. Tristement. Les mariages de force, quand ils existent, sont peut-être beaucoup plus emprisonnants que ce qu'a pu vivre Nadjet, vu la liberté déjà qu'avait Nadjet. C'est-à-dire que Nadjet avait déjà un pied dans la capacité à comprendre le féminisme, la capacité à s'ouvrir, à passer une soirée avec des hommes homosexuels, ce qui n'est pas forcément évident. Pour qu'elle puisse avoir cette trajectoire là dans la série, c'est vrai qu'il fallait la faire venir peut-être d'un peu moins loin. […]
Donc plutôt qu'être mariée de force, elle a été mariée jeune et que ça a été un mariage un peu pour faire plaisir à ses parents. Donc, ce qu'on appellerait, pour remettre les gros mots dessus, un mariage arrangé. Et ça du coup, c'est tout à fait faisable, étant donné que quand on est dans une famille un peu religieuse, une jeune fille ne peut pas vraiment rencontrer en tête-à-tête des garçons, sans qu'il y ait la présence d'un protecteur, ben du coup, la personne trouvée ou rencontrée est généralement, quelqu'un… On dit " tiens, ce ne serait pas mal que tu rencontres telle ou telle personne, et on va organiser ça." C'est des organisations familiales de mariage. Voilà. Après, ça existe aussi dans des… dans certains milieu français, hein ! Franco-français. » (Entretien Malou Andrew)

La comédienne explique que pour elle, le personnage de Nadjet peut ne pas avoir été mariée de force et elle fait un parallèle entre familles musulmanes et milieu « franco-français » expression qu'elle utilise pour décrire les milieux perçus comme « blancs ». Or :

« un acteur aura d'autant plus de difficultés à accepter la définition de son identité professionnelle par le recrutement audiovisuel, qu'il n'adhère pas d'emblée à la catégorisation dont il est l'objet (le comédien parvient alors d'autant moins à adhérer avec " naturel " – pour reprendre une des qualités valorisée par la sélection par *casting* – à l'identité professionnelle qui lui est assignée.) » (Katz, 2015, p. 118-199)

Pour lutter contre des stéréotypes, la comédienne joue de manière différente cette scène, elle est peut être moins « naturelle », et modifie aussi les dialogues, pour réaliser des parallèles entre différentes communautés : blanches et racisées.

Cette scène sera finalement coupée au montage : c'est ici la limite peut-être de jouer à contre-stéréotype. Le scénariste justifie cette coupure par un problème de rythme, le changement dans l'ordre des phrases casserait la montée en puissance de la scène. Lors du visionnage en post-production, Mathieu Potier m'explique que c'est lié à une question de crédibilité : il ne sait pas si cette scène représente un personnage stéréotypé, mais pour lui, ne femme voilée ne viendrait pas, « comme ça, en deux minutes », parler de sa vie avec une inconnue. Marc Puget va dans son sens : ce serait une erreur d'écriture de Stanley Keravec, de penser qu'il faut toujours parler de tout et tout expliquer[124]. Nous pouvons tout de même supposer que l'action et les réflexions de Malou Andrew ont eu un impact sur cette scène, sur la manière dont elle a été rendue dans l'œil de la caméra. Et qu'elle soit « trop indépendante » ou que le dialogue « tue le rythme », cette scène, qu'Ali Guerrouj et elle-même trouvaient un peu « trop », en début de tournage[125], a été supprimée.

Par leurs actions, leur façon de jouer ou de modifier les dialogues, les comédien·ne·s ont remis en cause des représentations stéréotypées d'une minorité à laquelle iels appartiennent, et ces scènes ont disparu. Mais si cette scène a été supprimée dans la saison 1, le scénariste garde l'idée d'un mariage arrangé pour Nadjet, qu'il réutilise dans le scénario de la saison 2. De même, la famille Alaoui sera présentée dans la saison 2 comme violemment homophobe, ce qui va à l'encontre de la vision qu'en avait Ali Guerrouj. Si les comédien·ne·s ont un pouvoir sur la représentation de leurs personnages, ce dernier reste limité.

Par ailleurs, la comparaison Nadjet/Olympe de Gouges est aussi une comparaison entre une femme musulmane, religieuse, et une figure de la révolution française, féministe et déiste. Nous sommes face à une comparaison un peu maladroite, comme l'a exprimé la comédienne, mais aussi idéologiquement marquée :

> « L'opposition binaire issue des Lumières –le particularisme contre l'universalisme, la tradition contre la modernité – produit une certaine manière de comprendre la culture. Il y a, d'un côté, les cultures distinctes, homogènes, autosuffisantes, fortement soudées des sociétés dites traditionnelles. Dans cette définition anthropologique, la tradition culturelle sature toutes les communautés, subordonnant les individus à une forme de vie sanctionnée

[124] Carnet de terrain, entrée du 13 avril 2017.
[125] Carnet de terrain, entrée du 22 février 2017.

> collectivement. Elle s'oppose, de l'autre côté, à la " culture de la modernité ", ouverte, rationnelle, universaliste et individualiste. […] L'idée que la société libérale pourrait agir de manière " fondamentaliste " ou que le " traditionnalisme ", disons, de l'Islam pourrait se combiner avec des modes de vie modernes résonne comme une contradiction dans ces termes. La tradition reste représentée comme étant gravée dans la pierre. » (Hall, 2017, p. 536-537)

Olympe de Gouges est présentée dans la série comme l'exemple que pourrait suivre Nadjet, vue comme subordonnée à sa culture magrébine et musulmane. Stuart Hall montre ici l'impossibilité sociale de penser cette culture comme capable d'évoluer ou d'être moderne, comme ce qui est défini dans la websérie. *Les Engagés* défend une vision de la modernité, qui est incarnée par Murielle. Nadjet voit ainsi sa parole confisquée : elle ne se défend pas face à Mickaël et c'est une femme blanche et non-voilée qui la défend :

> « […] désormais, les victimes du sexisme sont nécessairement les femmes de " là-bas ", ce qui a le double avantage d'invisibiliser, comme des formes résiduelles, le sexisme " d'ici " - y compris dans ses expressions les plus institutionnalisées – et d'imposer un modèle global de " libération des femmes " à tous les mouvements féministes locaux, ici ou ailleurs. Modèle de libération qui instituent les féministes des pays industrialisés les plus puissants comme une avant-garde éclairée du féminisme, légitimant qu'elles parlent " au nom " des femmes des " Suds " (y compris le Sud qui se reconstitue à l'intérieur même des pays du Nord), trop soumises au patriarcat pour prendre la parole, pour élaborer leur propre libération » (Dorlin, 2008, p. 95)

Le chemin de Nadjet est donc celui d'une libération, mais une libération qui se ferait dans les termes d'un modèle universaliste. Murielle est celle qui la défend et lorsque Nadjet lui demande conseil, cette dernière répond :

> « 510 **INT. POINT G - JOUR**
> […]
> NADJET : À ton avis, qu'est-ce que je fais ? Je reste ici ou je lui fais de l'air pour l'instant ?
>
> MURIELLE : Tu veux vraiment mon avis ?
>
> NADJET : Ben oui.
>
> MURIELLE : Arrête de vivre pour les autres. Retourne à Saint-Etienne ou reste ici ou va t'installer ailleurs. Mais fais-le pour toi. »

Nadjet décide alors de rester, et trouve un petit travail et un appartement, avec l'aide de Murielle. À la fin de la série, elle remercie son frère :

« 1009 **INT. PALIER NADJET - JOUR**
[…]
NADJET : J'suis tellement fière de toi.

HICHAM : Pff, y a pas d'quoi.

NADJET : Personne t'a donné ta liberté, tu l'as prise. T'as prouvé qu'on pouvait tous faire pareil. »

La liberté de Nadjet réside dans le fait de quitter son domicile, à l'image de son frère, de quitter sa famille, ses parents, sa banlieue. Pourtant, comme l'explique Christine Delphy (2006, p. 100-101) :

> « […] toutes les féministes auraient dû s'alarmer de la " solution " proposée aux femmes arabes et noires. Cette " solution ", qui n'est pas nouvelle, est résumée ainsi par Loubna Méliane, porte-parole des Ni putes ni soumises : il faut " aider les femmes des quartiers *à quitter leur milieu et leur famille.* " Rien de moins. […] Quand le féminisme dénonce, comme il le fait, l'exploitation et les violences qui prennent place dans la famille, c'est parce qu'elles existent, mais aussi parce que, dans le lieu censé être celui des relations affectives, elles sont encore plus scandaleuses qu'ailleurs. Cependant, aucune féministe n'a jamais soutenu que l'attachement n'est qu'un moyen de domination, même s'il est cela aussi, encore moins préconisé de renoncer totalement à tout attachement. »

Quitter son milieu, sa famille, prendre sa vie en main est pourtant une volonté clairement défendue par le scénariste en entretien, qui montre cette histoire qui est la sienne comme un exemple universel :

> **«** Ce que je veux incarner par rapport à Nadjet, c'est d'autres choses en fait. L'espèce de fonction politico-dramaturgique de ce personnage, c'est de montrer, justement, en quoi le militantisme LGBT n'est pas communautariste, qu'il est pas au service d'une communauté, qu'il est au service de l'intérêt général. La preuve, c'est que Nadjet, qui est hétérosexuelle, elle profite du militantisme de son frère. Il lui permet aussi de s'émanciper et de s'épanouir, elle. C'est une recherche, c'est un militantisme pour une émancipation de chacun et pour l'intérêt général et pas des intérêts particuliers. »

Le scénariste a dû lui même couper tout contact avec sa famille, il n'échange en effet plus avec eux depuis qu'il a quitté Lorient en 2003, et présente son expérience personnelle comme le moyen de pouvoir s'émanciper, aussi bien en tant qu'homme gay blanc que femme hétérosexuelle racisée. Il présente cette réponse comme universelle pour échapper aux oppressions, et minimise ainsi les différences existantes dans chaque communauté, tout en renforçant les stéréotypes entourant la banlieue et les Arabes-de-banlieue. Stanley Keravec mêle combat LGBT, combat féministe et lutte contre le racisme, ou en tous cas, le racisme incarné non pas par la couleur de la peau, mais par le voile, et donc par la religion. Pour Pap Ndiaye (3009, p. 54) : « En France, […] l'idéologie républicaine a été posée comme théoriquement indifférente aux couleurs de peau et autres caractéristiques physiques. Être

français a été classiquement considéré comme une adhésion politique à la nation, aux antipodes de toute vision racialisée. » Ce n'est pas la couleur de peau d'Hicham ou de Nadjet qui fait réagir le Point G, mais le voile. C'est ce dernier qui permet de dénoncer un racisme particulier, aveugle aux couleurs de peau, racisme qui existerait au sein de la communauté LGBT. Stanley Keravec soutient donc par ces représentations une vision républicaine, qui ne prend pas en compte les particularismes culturels, racisés mais aussi locaux, en passant du « titi parisien » décrit par la comédienne, à un accent de Saint-Etienne.

Il y a dans la série deux visions qui se font face, l'une concerne les questions raciales et l'autre les questions de sexualité. Mais les questions raciales ne sont jamais abordées de front et si Nadjet est libérée grâce à son frère, c'est avant tout en tant que femme qui a quitté son milieu. C'est une certaine logique que met en lumière Eric Fassin (2009, p. 249) :

> « […] les questions sexuelles ne sont pas construites sur l'occultation des questions raciales, mais en opposition à elles, comme en concurrence. On constate en effet que la répression contre les prostituées étrangères, contre les garçons violents et contre les jeunes filles voilées se fait à chaque fois au nom de la modernité sexuelle – de la liberté des femmes et de l'égalité entre les sexes. Il en va d'ailleurs de même pour l'homosexualité : les minorités visibles sont *a priori* soupçonnées d'homophobie, non moins de sexisme. La modernité démocratique devient ainsi très clairement un langage de pouvoir, à double tranchant : l'émancipation sexuelle se construit sur la relégation raciale. »

Par la fuite de Nadjet s'opère cette relégation des questions raciales. Nous sommes dans une websérie aveugle aux couleurs de peau, et qui, parce qu'elle ne prend pas en compte les réalités de la vie de banlieue ou qu'elle les schématise, parce qu'elle ne prend pas en compte les particularismes locaux, de culture et de Genre, ne donne comme solution que la fuite et la réalisation dans un idéal républicain. La lutte pour les droits des LGBT est censée pour Stanley Keravec être une lutte qui bénéficiera à tous. Mais :

> « La méritocratie républicaine fonctionne donc comme un leurre : en attribuant le changement de milieu à des propriétés individuelles, elle écarte tout projet de transformation collective. Autrement dit, la rhétorique méritocratique a ainsi pour fonction de contenir les germes de transformation sociale que les transfuges de classe pourraient propager. » (Perreau, 2018, p. 265)

Ce changement de milieu, dans *Les Engagés* est avant tout le départ, la fuite vers la ville, qui empêche paradoxalement une réflexion dans la fiction d'une possibilité d'émancipation *par* la banlieue plutôt que d'émancipation *de* la banlieue. *Les Engagés,* par le choix d'une fuite vers la ville, passe aussi sous silence toutes les manières de vivre son homosexualité non seulement en banlieue mais en province.

Ces représentations parfois caricaturales sont liées en partie à un format court, qui ne permet pas de s'intéresser à tous les protagonistes de manière équivalente. Stanley Keravec ne se présente pas comme « pro-voile » ou « anti-voile », mais défend la place des femmes voilées dans les mouvements féministes et LGBT. En cela, le personnage de Nadjet n'est effectivement pas le « cliché entier », comme l'explique la comédienne. Mais Stanley Keravec défend une certaine vision républicaine, et les deux comédien·ne·s, chacun·e à sa façon, essayent à leur échelle de défendre une plus grande palette de nuances dans la représentation de leurs personnages.

Il est surprenant que malgré notre échange sur le rôle de Liao et sur la force des stéréotypes, le scénariste ne manifeste pas la même prise de conscience concernant le personnage bien plus important de Nadjet, et défend la représentation d'une « vérité ». L'émancipation, telle qu'elle est défendue par le scénariste et les acteur·rice·s du processus productif, se fait donc par le biais d'un combat associatif pour les identités sexuelles, au détriment des identités racisées, liées à un héritage culturel ou à une vie en banlieue. La convergence des luttes semble ici impossible, la communauté représentée par la banlieue freinant la liberté des personnages, obligés de fuir pour la ville, pour intégrer une communauté différente.

La question de la diversité des représentations sur les écrans se pose aussi de manière plus large. La comédienne décrit aussi ce qu'elle apparente à une « aryanisation des médias » :

> « Je dis volontairement l'aryanisation des médias. J'utilise un terme qui est volontairement violent. Autant dans un sens, il y a 10, 15 ans, il n'y avait pas du tout de personnes de couleur à l'écran, et maintenant ça commence à évoluer un peu, autant du coup, quand on représente du Blanc à l'écran aujourd'hui, c'est de plus en plus blond et de plus en plus aux yeux bleus. C'est-à-dire que le Français, l'image du Français aujourd'hui, est blond aux yeux bleus. C'est-à-dire qu'il ressemble à un Flamand, quoi… La France est devenue le Nord de la France. Je suis d'accord qu'il y a une partie de la France qui est comme ça, mais on a un pays qui est extrêmement mélangé, moi, ma grand-mère, je suis de la même couleur de peau qu'elle, elle est Franco-Française, elle a vécu à Béziers. »

Nous pouvons alors nous interroger sur la façon dont se définit la question de la diversité dans le cadre de la mission de service publique de France Télévisions.

4. Diversité : de sa définition à sa diffusion

Sur le plateau de tournage des *Engagés*, la maquilleuse stagiaire m'approche pour me poser des questions sur mon travail. Elle déclare ensuite, sans plus expliquer, qu'elle trouve ça quand même « cool » qu'il s'agisse d'une websérie financée par le service public[126]. Marie-Anne Bernard, directrice en charge de la responsabilité sociétale et environnementale (RSE) de France Télévisions, déclare dans un article, lors du lancement de la websérie, le 17 mai 2016 : « Cette journée de lutte contre l'homophobie, c'est l'une des missions du service public. » (Bellver, 2017). En effet dans le cahier des charges de France Télévisions, l'article 37, intitulé « La lutte contre les discriminations et la représentation de la diversité à l'antenne », déclare que : « De façon générale, [France Télévisions] promeut les valeurs d'une culture et d'un civisme partagés. […] la société met en œuvre les actions permettant d'améliorer la représentation de la diversité de la société française » (Journal officiel de la République française, 2005). Quelle est cette diversité, comment peut-elle être définie ?

4.1. La diversité, l'impossible définition

Si Malou Andrew et Ali Guerrouj travaillent, en tant que comédien·ne·s à nuancer autant que possible les représentations des personnages maghrébins dans la websérie, quels choix peuvent être effectués par les diffuseurs comme les producteur·rice·s pour garantir cette diversité ?

4.1.1. Le financement de la diversité

L'une des manière de penser la garantie de la diversité est d'observer les financements dont a bénéficié *Les Engagés*. En effet, comme l'explique Nicolas Brigaud-Robert, (2014, s.p.) :

> « Ce sont cependant les *subventions d'investissement* qui constituent l'instrument le plus direct de la politique culturelle. Il existe pour les producteurs pas moins de neuf guichets différents pour solliciter l'aide sélective de l'État. Si le mécanisme automatique dispense de fait le CNC d'une étude des contenus sous réserves des conditions de genre, le soutien sélectif (attribué sur décision du directeur général du CNC sur avis d'une commission mise en place pour chaque type d'aide et composée de " personnalités compétentes " nommées par le ministre de la Culture) est au contraire dans l'ensemble de ces mécanismes une question d'étude du projet et du producteur qui en est à l'initiative. »

[126] Carnet de terrain, entrée du 28 février 2017.

Défendre la diversité même au sein du service public est donc observable par les subventions auxquelles la websérie a le droit : passe-t-elle ou non les critères d'éligibilité de tel ou tel guichet, notamment celui de « Images de la diversité » ?

> « La création du fonds d'aide à la production audiovisuelle et cinématographique " Images de la diversité " - piloté conjointement par le Centre national de la cinématographie et de l'image animée (CNC) et l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances (Acsé) – constitue sans doute la décision publique la plus volontariste dans ces secteurs. Elle constitue en outre la principale mesure prise dans le domaine proprement cinématographique en termes de politique de diversité. » (Cervulle, 2013, p.14.)

Ce fonds d'aide à la production, Images de la diversité, a été obtenu par Ishtar & Autres, dans le cadre de sa recherche de financement : 10 000 euros d'aide au développement et 20 000 euros d'aide à la production. Le producteur Hadrien Fiori reste très surpris d'avoir obtenu ces aides, comme il l'explique en entretien :

> « Je t'avoue que je n'y croyais pas du tout, parce que moi, quand j'ai appelé le fonds d'aide à la diversité, ils m'ont dit " ben, nous normalement on finance, enfin "… J'ai cru comprendre que dans les projets qu'ils avaient financés en cinéma et en télévision, que pour être financé, il fallait parler de diversité ethnique et non pas sexuelle, ou je ne sais quoi. Je trouvais ça un peu con. Donc, je le leur ai dit. Je suis allé à une conférence, aux Bouffes du Nord, il y a pas très longtemps, au mois de février, de septembre, où il y avait du coup, la thématique c'était le théâtre, le cinéma… La diversité au théâtre et au cinéma. Et donc, très intéressant, il y avait la secrétaire d'État chargée de la diversité, une nana qui s'occupe aussi de la commission au CNC, la réalisatrice de *Divines*, des comédiens, tous noirs, tous Arabes. On n'a parlé que des noirs et des Arabes. Donc c'est très bien de parler des noirs et des Arabes, je n'ai aucun problème là-dessus. Cependant, je me suis permis d'ouvrir ma gueule en disant : " ben, voilà, pour moi la définition, et c'est ce qui est écrit dans le dictionnaire, la diversité n'est pas que ethnique. Pourquoi on n'aurait pas accès à ce type d'aide, si on parle des pédés, par exemple, des homos ? " Je dis que dans mon programme, il y a quand même un Marocain, mais l'idée n'est pas de dire, tiens, c'est un Marocain, c'est un mec de banlieue qui est Arabe et qui va se découvrir. Et d'ailleurs, c'est d'abord un mec qui va se découvrir, et qui va rencontrer des gens qui sont engagés et lui n'a jamais été engagé dans une cause. Et c'est là l'importance du sujet. Et en fait, on a quand même déposé au fonds d'aide Images de la diversité, ils ont complétement compris le projet, pourquoi on le faisait, et dans leurs retours, dans le jury, c'était exactement ce que nous, on défendait. Voilà. Et donc, c'est la première fois qu'ils financent une webfiction, et du coup, ils nous financent aussi pour ça. Et donc, peut être, vu qu'il y avait un Marocain, ça nous a aidé. Il y avait un Arabe, mais pas que. Et ça, c'est vraiment chouette. »

Cette commission a été créée en 2007, suite aux émeutes urbaines de 2005. Sur son site Internet, le CNC explique que :

> « […] la commission images de la diversité soutient la création, la production et la diffusion d'œuvres cinématographiques, audiovisuelles, multimédias et de jeux vidéo dont l'action se situe principalement en France et qui :

- Représentent l'ensemble des populations immigrées, issues de l'immigration et ultramarines qui composent la société française, et notamment celles qui résident dans les quartiers prioritaires de la politique de la ville ;
- Représentent les réalités actuelles, l'histoire et la mémoire, en France, des populations immigrées ou issues de l'immigration, ainsi que des populations ultramarines et des quartiers prioritaires de la politique de la ville situés en territoire urbain ;
- Concourent à l'égalité entre les femmes et les hommes, à la politique d'intégration et à la lutte contre les discriminations dont sont victimes les habitants des quartiers défavorisés, notamment celles liées au lieu de résidence et à l'origine réelle ou supposée ;
- Contribuent à la reconnaissance et à la valorisation de l'histoire, du patrimoine et de la mémoire des quartiers de la politique de la ville. » (Centre national du cinéma et de l'image animée, 2017)

La discrimination contre laquelle se bat la commission est ouvertement celle qui touche les populations « immigrées, issues de l'immigration et ultramarines », et des banlieues, explicitées ci-dessus par « quartiers prioritaires de la politique de la ville ». Il s'agit donc d'une diversité surtout non-blanche, bien que ce ne soit pas assumé dans cette description. Le CNC prends des détours pour éviter de parler de couleurs de peau. De même, la seule question touchant le Genre porte sur l'égalité homme-femme, et réduit donc le Genre à cette binarité. Mais surtout, cette question se trouve dans la même partie que la politique d'intégration des « habitants des quartiers défavorisés », ce qui est un choix surprenant. Cela revient à faire porter le poids du sexisme de la société française aux « quartiers défavorisés », donc aux banlieues.

Si jusqu'à présent cette définition de la diversité concernait avant tout la question de la diversité raciale, Hadrien Fiori défend la représentation de la diversité sexuelle. La commission du CNC non seulement entend ces arguments, mais va aussi ouvrir sa définition de la diversité aux personnages LGBT, par son choix d'allouer une somme d'argent au projet des *Engagés.* Comme l'explique Howard Becker (1988, 2010, p. 178) :

> « Dès lors que l'État possède le privilège exclusif de faire les lois à l'intérieur de son territoire (même si les collectivités peuvent adopter par ailleurs des réglementations concernant leur domaine dans la mesure où elles sont compatibles avec la loi), il joue fatalement un certain rôle avec la réalisation des œuvres d'art. Chaque fois que l'État n'utilise pas les moyens de contrôle que ce privilège exclusif met à sa disposition, il s'agit aussi d'une forme d'intervention, qui a son importance. »

La commission appartient à ce dispositif de régulation des œuvres d'arts et se voir attribuer une somme d'argent dans ces conditions par le CNC, c'est être reconnu par l'État. L'État soutient le travail effectué et défendu par Ishtar & Autres et adhère à sa représentation d'une définition de la « diversité ». La commission soutient *Les Engagés*, à hauteur de 30 000 euros. Comme l'exprime Teresa de Lauretis (2007, p.97) :

> « Ainsi, plutôt que de marquer les limites d'un espace social, en désignant une place à la frange de la culture, la sexualité gaie dans ses formes culturelles (ou subculturelles) féminines et masculines spécifiques est un acteur du processus social dont le mode de fonctionnement est à la fois interactif et pourtant résistant, participatif et pourtant distinct, revendiquant à la fois l'égalité et la différence, exigeant une représentation politique tout en insistant sur sa spécificité matérielle et historique. »

La websérie devient actrice de ce processus social. Le CNC, en soutenant *Les Engagés,* élargit la définition de ce qu'il entend par le terme « diversité », au-delà des questions des banlieues et de la non-blanchité : la diversité inclut aussi la question de l'identité sexuelle. La production des *Engagés,* en ayant demandé et défendu leur droit à cette aide, a fait bouger cette définition.

4.1.2. Point de vue de réalisateurs, point de vue de comédienne

La diversité est visible dans *Les Engagés* à travers les noms de famille. En effet, Stanley Keravec a choisi de donner comme nom de famille à ses personnages des noms à consonance italienne (Thibaut Ghiaccherini) ou serbo-croate (Bastien Lijepo), pour défendre l'idée que l'on peut être français·e sans avoir un nom de famille à consonnance française. Les deux comédiens sont pourtant blancs.

En entretien, je pose la question de la diversité du casting au réalisateur Mathieu Potier :

> « **Déborah Gay : Est-ce qu'il doit être forcément blanc ? Ghiaccherini, il aurait pu venir du sud de l'Italie.**
>
> **Mathieu Potier :** Hum, moi je trouve que euh… Oui, ça aurait pu, je pense que…(*pause, il réfléchit*) Je pense que ça aurait été différent, parce qu'on est encore dans un truc où la couleur de la peau est vue, et donc, il faut jouer avec. C'est-à-dire, soit tu fais exprès de mélanger plusieurs couleurs pour tout d'un coup, tu ne puisses plus te dire " oh, tiens, tu as vu, y a un Arabe, ou un Chinois, ou, ou, ou un noir, ou machin ". Si t'en as, si t'en as qu'un, il va forcément ressortir du lot et donc forcément, euh, ça va, ça va être perçu et on va en parler. Et là, l'idée, ce qui était intéressant, c'est de montrer un Arabe, qui est homosexuel. Pas finalement pour traiter du problème arabe, c'est ça que je trouve qui est très intéressant, c'est que on le pose, mais finalement on le traite peu, quoi. On ne parle pas vraiment de la difficulté par rapport à sa culture. Donc, ça pour moi, c'est une évolution dans la société, c'est que maintenant, on peut mettre un Arabe sans forcément dire qu'il est Arabe, tu vois ? Tu vois ce que je veux dire, ou pas ? Et ça, je trouve que c'est une évolution. Si Thibaut avait été, j'en sais rien, noir, je pense qu'on aurait moins vu ça, et ça aurait été moins fort.
>
> **Déborah Gay : Et si Murielle l'avait été ? Est-ce qu'il y aurait pu avoir un cast plus divers ?**

Oui, ça aurait pu… Oui, ça aurait pu être intéressant. À un moment donné, on avait casté une fille qui est arabe pour Murielle et tout ça. Après… elles se ressemblaient peut être un peu trop par rapport à Nadjet, on voulait un physique un peu plus différent. Mais oui, on aurait pu sur certains trucs. Tu vois, moi je trouve qu'un Mercœur, aurait pu être un black, tu vois. Et j'aurai trouvé ça pas mal d'avoir…
[…]
Ben, si tu veux, moi où ça… Ça me fait chier, parce que j'aimerais bien arriver au moment où on ne se pose plus la question. Mais vu qu'aujourd'hui, on se pose encore la question, t'es obligé de poser la question. Donc de dire quel est le choix que je fais pour faire évoluer les choses pour plus tard de plus avoir à se poser cette question-là. Et là, je trouve que c'était les bons choix, par rapport aussi à ce qu'on pouvait avoir aussi. Je te dis, ouais, on aurait pu avoir un Mercœur black, mais bon, déjà… y a aussi Liao qui est asiatique, euh, oui, on a deux personnes d'une autre couleur mais… (*un temps*)
Oui. Mais déjà, c'est très dur de trouver. Tu vois. Des acteurs blacks, mine de rien, euh… Je sais pas quel est le pourcentage de blacks en France, mais si tu prends le pourcentage de blacks, puis le pourcentage de comédiens, parce qu'il n'y en a pas non plus 10 milliards de comédiens, et après de bons comédiens, tu réduis très rapidement la possibilité. Parce que, en fait, on est souvent très influencés par les Américains, en se disant " ah les Américains, y a pleins de couleurs, les machins et tout ". Ouais, mais déjà, il y a, je pense, beaucoup plus de bons comédiens aux Etats-Unis qu'en France, beaucoup plus, parce que nos comédiens en France, ils ont des formations théâtrales et pas des formations cinéma, donc moi je trouve qu'il y a que 5 % des comédiens qui jouent bien au cinéma en France. Et, il y a beaucoup moins de Noirs et d'Arabes, je pense, qu'aux Etats-Unis, quoi. Même tu vois, des Asiatiques ou des Cubains, enfin tu vois, y a pas beaucoup de… tout ce qui est Mexicain (*sic)*, on en voit toujours des Latinos, dans les séries, on en voit tout le temps, en France, tu connais beaucoup de Latinos ? Non, moi non. »

Plusieurs éléments sont intéressants dans ce long extrait d'entretien. Il y a tout d'abord l'idée que si Thibaut avait été noir, le message de la websérie aurait été différent. Mathieu Potier veut présenter un personnage d'origine arabe, sans souligner ce fait. Il faut donc montrer que le personnage est arabe, lui donner une visibilité à l'écran en lui donnant un partenaire blanc, tout en évitant de le questionner. Ainsi, cela rendrait son message d'autant plus fort : ne pas parler d'une couleur de peau quand on a un personnage non-blanc au cœur d'une websérie blanche renforcerait l'idée que cette couleur de peau n'est pas importante. Mais si deux personnages principaux sont non-blancs, le message s'en trouverait affaibli.

« It is important to remember that whiteness is not reductible to white skin or even to " something " we can have or be, even if we pass through whiteness. When we refer to a " sea of whiteness " or to " white space " we are talking about the repetition of the passing by of some bodies and not others. And yet, non-white bodies do inhabit white spaces. Such bodies are made invisible when we see spaces as being white, at the same time had they become hypervisible when they do not pass, which means they " stand out " and " stand apart " like the black sheep in the family. [127]» (Ahmed, 2006, p. 135.)

[127] « Il est important de se rappeler que la blanchité n'est pas réductible à une peau blanche ou a " quelque chose " que l'on pourrait avoir ou pas, même si nous passions à travers cette blanchité. Quand nous faisons référence à une " mer de blancheur " ou à un " espace blanc ", nous parlons de la capacité de certains corps de passer pour blanc alors que d'autres non. Et pourtant, des corps non-

Le fait d'avoir cette « mer de blancheur » permet donc de pouvoir plus facilement voir qu'Hicham n'est pas blanc : il est alors « hypervisible », il se « démarque » du reste du casting. Pour Mathieu Potier, c'est un avantage, car le spectateur ou la spectatrice peut le voir sans pour autant que la « race » de ce personnage ne soit questionnée, et que cette présence soit perçue comme « normale ».

En revanche, il faut pour le réalisateur avoir des comédien·ne·s d'origines diverses dans une même scène, surtout si ces comédien·ne·s partagent de nombreux moments seul·e·s ensemble, comme c'est le cas de Nadjet et Murielle. Cette contrainte est d'ailleurs totalement intégrée par des comédiennes comme Malou Andrew qui explique en entretien :

> « J'ai postulé sur le rôle de Nadjet, parce que je pense que physiquement, je correspondais plus. Et puis comme Nadjet était représentée comme étant prise sous l'aile de Muriel, je me suis dit que, pour une production, c'était plus intéressant d'avoir deux profils de comédiennes différentes. Et par conséquent, qu'ils ne casteraient pas quelqu'un dans le rôle de Muriel qui aurait des origines, très probablement. Des origines maghrébines. Etant donnée qu'il y avait déjà Nadjet, qui avait des origines maghrebines. Juste pour avoir une variété de rôles, juste pour le setting de l'image. »

Pour Mathieu Potier, il faut deux physiques différents, ce que Malou Andrew exprime par le « setting » de l'image. Deux femmes d'origine maghrébine ne seraient donc pas aussi intéressantes pour l'histoire. Elles se ressembleraient trop et n'offriraient pas, paradoxalement, suffisamment de diversité : elles ne se démarqueraient pas. La question se serait-elle posée si Nadjet avait été un personnage perçu comme blanc ? Nous pouvons supposer que non : le personnage de Thibaut partage ainsi un grand nombre de scènes avec Claude, et ils sont tous les deux des hommes perçus comme blancs.

Le réalisateur, lors de l'entretien, sent qu'il est dans un raisonnement contradictoire dans sa définition de la diversité sur les écrans. Il se justifie alors tout d'abord par le fait qu'il existe aussi Liao, comme personnage d'origine asiatique, avant d'arguer que l'une des principales raisons pour lesquelles le casting des *Engagés* a si peu de comédien·ne·s non-blanc·he·s n'est autre que la difficulté qu'il y aurait en France à trouver ces comédien·ne·s, démographiquement parlant. Il est d'autant plus difficile de vérifier ses dires, qu'il est interdit d'identifier les origines ethniques en France, et donc dans ce cas des comédien·ne·s. Nous ne pouvons savoir combien il existe en France de comédien·ne·s noir·e·s ou d'origine

---

blancs habitent effectivement ces espaces blancs. Ces corps sont invisibles puisque nous pensons que ces espaces sont blancs, et sont pourtant hyper-visibles quand ils ne passent pas pour blancs, ce qui signifie qu'ils se détachent et se démarquent comme le mouton noir de la famille ». Traduction par Déborah Gay

mahrébine. Le réalisateur défend la présence de cette « mer de blancheur » visible dans la websérie, comme le moyen de mieux défendre la représentation des personnages d'origine maghrébine.

Pour le second réalisateur, Marc Puget, le souci est avant tout le format, qui ne permettrait pas d'approfondir suffisamment la question de la diversité. En entretien, il explique :

> « En fait, le problème qu'on a là-dessus, c'est que c'est un sujet en soi. Dans le milieu de la communauté LGBT, c'est un sujet en soi. Notamment sur Hicham, notamment, [c'est un sujet] qui n'est pas traité. Et je pense qu'on s'en sort pas mal, mais on ne voulait pas faire un sort du fait qu'Hicham soit musulman, et tout ça en fait. Le problème, c'est si tu commences à… tu ouvres une boite de Pandore en fait. D'ailleurs, si tu fous un black ou un truc (*sic*), t'es obligé, un petit peu, de traiter le truc quoi. Donc on avait tellement de choses à faire. Moi, pareil, je n'ai pas les codes pour ça. Ce n'était pas une règle.
> Après j'ai un regret, au final, effectivement, un petit regret, qu'y ait pas plus de diversité. Mais moi, après, c'est peut-être con, mais après, je parle même des quotas, tu vois les… la parité, pour moi, je dis pas que c'est une connerie, mais c'est une connerie pour moi, de voir ça, en finalité. C'est-à-dire moi… S'il faut passer par la parité, pour qu'à un moment, y a des nanas, des gamines qui soient élevées en disant : " moi aussi je peux y arriver ", et ainsi de suite, et qu'on investisse sur 10, 20, 30 ans, mais qu'après, pour moi, l'intérêt d'une société, c'est de prendre les meilleurs. Que ce soit des mecs ou des nanas. Et là, c'est un peu du même ordre, c'est un truc, parité, des quotas, machins, je trouve ça casse-gueule, dans un truc, dans les conditions où on n'avait pas le temps de maîtriser, de savoir ce que ça impliquait et tout ça, en fait.
> Donc oui, j'ai cette question, je dirai, ce n'est pas un regret, j'ai cette question. Et on ne saura pas, et ça aussi, on risque de se le prendre dans la gueule. Mais je sais par exemple, pour en avoir parlé à des rebeu… Stanley me disait qu'il y avait quand même un vrai racisme dans la communauté LGBT, et que du coup, pour un rebeu, souvent, tu as une communauté LGBT rebeu, quoi. Donc, c'est encore à part. Donc voilà, c'est des sujets entiers à développer, quand même, c'est compliqué de rentrer là-dedans, sur un truc où il y avait déjà tellement de choses à faire. »

Ce besoin de rapidité inhérent au format webseriel et aux moyens investis dans ce genre fictionnel ne donnerait donc pas suffisamment de temps aux réalisateurs de pouvoir s'appesantir sur ces questions de représentation et de diversité. Ce temps manquait non seulement lors de la préparation, mais manque aussi dans le format du 10 x 10 minutes. La densité narrative (« il y a tellement de choses à faire ») ne permettrait donc qu'effleurer certains sujets. Malgré tout, cette diversité aurait pu être représentée par le biais des figurant·e·s, et des personnages d'arrière-plan, qu'il s'agisse des scènes de saunas, au Point G, de manifestations, en bar, etc., pour lutter contre cette impression de « mer de blancheur », même si iels ne parlent pas.

La comédienne Malou Andrew va à l'encontre de cette vision de la diversité développée par les réalisateurs. Elle a joué en France et en Angleterre, où, comme elle l'explique en entretien, elle est souvent appelée : « pour faire des rôles de Française. Ce qui n'a pas de sens en France. Par contre, en France, je ne suis jamais appelée pour faire des rôles d'Anglaise. » Il existe une hiérarchie des différences : en Angleterre, son accent, sa capacité à parler le français est plus importante que sa « race », tandis qu'en France, sa couleur de peau prédomine dans un casting. Pour Serge Katz (2015, p.118) :

> « À partir du moment où d'autres intermédiaires professionnels, dans le cadre de l'écriture du scénario et du processus de distribution, décident des propriétés corporelles pertinentes à mobiliser pour caractériser un rôle, l'acteur n'a d'autre possibilité que de se conformer à travers sa propre personne aux options très spécifiques choisies avant sa prestation. […] l'apparence physique s'apparente alors à un attribut décisif, mais difficilement maîtrisable, qui l'assigne à une catégorie d'emplois plus ou moins demandée, en fonction des aléas de recherches particulières des productions. »

Cette question de la diversité et de l'assignation à certains rôles est ressentie par Malou Andrew de façon prégnante dans son métier, lorsqu'elle cherche des rôles dans l'Hexagone :

> « **Malou Andrew :** On n'est pas très à l'aise en fait, avec la représentation, on ne sait jamais comment on va la représenter, on a peur de tomber dans le cliché, donc au final on ne la représente pas du tout. Voilà, enfin. Je discutais avec un réalisateur, qui pourtant est un réalisateur de films, indépendants, donc on peut même pas dire que c'est les studios qui imposent, c'est pas du tout le cas, qui me disait : " Oui, moi, ça me pose problème de prendre quelqu'un de couleur dans mon film, parce que du coup ça raconte quelque chose. " Ben, oui, mais justement, il ne faudrait pas que ça raconte quelque chose. Et tant qu'on restera là-dedans, ce sera compliqué. Tant qu'on reste là-dedans, c'est compliqué. […]
> Et ma particularité, je pense, par rapport à d'autres femmes françaises, voilà, c'est qu'effectivement, j'ai un héritage marocain. Et, et du coup, ça me permet d'accéder à ces rôles-là, auxquels je n'accéderai pas si j'étais franco-française. Quoique. Ça m'est arrivée de voir sur des films, des Franco-Françaises, parce qu'elles sont un peu brunes de jouer des rôles d'Arabes, mais voilà. C'est à la fois une chance et une malchance.
>
> **Déborah Gay : Tu penses que c'est important que ce genre de rôle soit joué par des acteurs…**
>
> **Malou Andrew :** Alors, en fait, je ne pense pas… Dans l'absolu, ce n'est pas important. La raison pour laquelle, c'est important, c'est que les gens qui sont maghrébins, qui ont des noms maghrébins, moi ce n'est pas mon cas, j'ai un nom un peu mélangé, donc j'ai cette chance-là. Mais… si je m'appelais Leïla Garbi, par exemple, je ne serai probablement jamais vue pour jouer Mélanie Durand. Et donc, du coup, en ça, c'est frustrant, de voir Mélanie Durand qui joue Leïla Garbi. C'est-à-dire que si, si ça se passait dans les deux sens, ça ne poserait pas de problème. Mais comme pour le moment, c'est un peu unilatéral, c'est… c'est problématique. C'est frustrant, tout simplement. Ce n'est pas juste. »

Bien entendu, Malou Andrew donne ici son ressenti en tant que comédienne qui souhaiterait avoir accès à une plus grande diversité de rôles. Elle n'a pas forcément accès aux rôles auxquels « Mélanie Durand » va avoir accès, Mélanie Durand ayant un nom qui fait plus référence à ces « Franco-Français », et donc à une blancheur de peau réelle ou supposée. Elle n'apprécie pas qu'une couleur de peau soient utilisée comme un élément de fiction, pour sa carrière mais aussi de manière plus générale : « il ne faudrait pas que ça raconte quelque chose ». De plus, Malou Andrew a un héritage blanc, sa mère est « franco-française », là où son père est Marocain, ce qui colore aussi son raisonnement.

> « […] the experience of having a mixed genealogie is a rather queer way of beginning, insofar as it provides a different " angle " on how whiteness itself gets reproduced. Whiteness is proximate ; it is a " part " of your background. And yet, you do not inherit whiteness, you do not inherit what, at least in part, is behind you. You can feel the categories that you fail to inhabit : they are source of discomfort. »[128](Ahmed, 2006, p. 155)

Certes l'analyse de Malou Andrew doit être lue comme la volonté d'une comédienne qui chercherait des rôles plus diversifiés. Néanmoins, elle reste pertinente : elle possède un point de vue différent sur cette représentation de la diversité de part son héritage. Elle voit cette « mer de blancheur » qui n'est pas visible aux yeux des deux réalisateurs. Ils ne la comprennent pas. Il existe deux visions de ce que devrait être la diversité au sein d'une production, entre une comédienne racisée et deux réalisateurs blancs.

Le fait qu'il n'y ait ni hommes ou femmes noir·e·s, ni " folles " dans cette production participe d'une certaine homonormalisation de la question LGBT. En effet, comme l'explique aussi Elsa Dorlin (2008, p. 111) :

> « Dans une certaine mesure, c'est en partie parce que la nébuleuse gay et lesbienne de couleur ne pouvait incarner les normes sexuelles et racistes dominantes, modèle inatteignable de respectabilité et de reconnaissance, qu'il a été possible de mettre en place des codes sexuels alternatifs ou excentriques. Or cette codification de la *praxis queer* a fonctionné sur la mise en scène décalée exubérante, parodique, des normes dominantes en matière de sexe, de sexualité et de couleur. Les " folles flamboyantes " des bals gays de Harlem – le plus célèbre étant celui de la Hamilton lodge – concourraient pour le titre de reines, en actrice hollywoodienne, femme fatale, New-Yorkais chic, etc. C'est le statut racial tout autant que le statut sexuel qui est mis en scène, faisant de la féminité blanche,

[128] « […] l'expérience d'avoir une généalogie métissée est une manière plutôt queer de commencer, dans le sens où cette généalogie fournit un " angle " différent sur la manière dont la blanchité elle-même se reproduit. La blanchité est proche : elle fait partie de votre milieu. Et pourtant, vous n'héritez pas de la blanchité, vous n'héritez pas de ce qui est, au moins en partie, derrière vous. Et pourtant vous ressentez ces catégories auxquelles vous ne pouvez pas appartenir : elles sont sources d'inconfort ». Traduction par Déborah Gay.

> féminité dominante et racialisée, une véritable “ mascarade ” : la renforçant et la destabilisant tout à la fois comme norme de référence et comme idéal. »

La philosophe décrit certes un milieu particulier, celui des bals gays, dans un contexte différent du contexte français, celui des États-Unis d'Amérique. Mais nous pouvons supposer que la disparition de minorités racisées et des « folles flamboyantes », de modèles alternatifs noirs et LGBT dans une fiction sensée défendre des militant·e·s LGBT, n'est pas totalement anodine. Ces corps, qui auraient pu faire réfléchir à un certain nombre de normes, ne sont pas présents dans le cadre de cette diégèse.

En effet, cette volonté des réalisateurs d'avoir une couleur de peau qui « raconte » quelque chose, ou d'avoir un message fort concernant un personnage gay et arabe va de pair avec une réflexion sur les publics. Cette réflexion est d'ailleurs en partie partagée par le CNC, quand il accepte de verser 30 000 euros du fonds Images de la diversité :

> « L'un des présupposés des débats publics relatifs à la diversité est ainsi qu'un accroissement de la visibilité des groupes sujets à discrimination favoriserait leur reconnaissance au sein de l'imaginaire national. La volonté de “ représentativité ” des écrans aurait donc pour fondement une politique de reconnaissance symbolique, dont l'effet véritable sur les publics est non seulement sans garantie, mais n'a en outre à ce jour que rarement été évaluée. » (Cervulle, 2013, p. 111.)

Il existe une croyance dans le rôle des écrans. Si une couleur de peau doit raconter ou non quelque chose ou s'il faudrait plus de diversité dans ces « mers de blancheur », il est sous-entendu que ces représentations auraient des effets dans la société. Ces effets n'ont jamais été prouvés, mais la croyance demeure.

4.2. Le rôle des écrans

Cette croyance dans le rôle qu'auraient les écrans est particulièrement visible à travers deux points. Les fictions sérielles auraient tout d'abord une mission de représentation et des effets sur les publics, selon le personnel créatif en particulier. Ensuite, le service public jouerait un rôle important dans ces propositions de fictions.

4.2.1. La croyance du personnel artistique

Pour le réalisateur Mathieu Potier, la culture en général peut avoir un impact sur la société :

> « La culture, c'est extrêmement important pour faire évoluer la société et même si c'est une petite goutte d'eau, je pense que c'est une petite goutte d'eau très importante. Et je me

> dis que si il n'y a deux pèlerins qui voient ce truc-là et qui changent leur regard… Et puis, ça m'a convaincu quand j'ai vu aussi *Moonlight*[129], je sais pas si tu l'as vu, où je trouve que ce film est remarquable et justement te permet de changer un peu un regard en fait sur là-dessus, quoi. Voilà. […]
> Ça peut être le rôle d'une websérie, surtout… C'est un des rares endroits où on peut traiter un autre sujet, d'une autre manière et c'est ça qui est intéressant je trouve. »

Le réalisateur exprime ici une croyance dans les effets de la télévision, et met en avant le fait que le format websériel peut aussi être un atout dans ce rôle éducateur de la culture. En tant que réalisateur des *Engagés,* il a donc un rôle à jouer. Or, déjà, au moment de l'émission du message, les comédiens et comédiennes racisées tentent de modifier à la marge le sens donné par leur représentation d'une minorité, participant à l'instabilité du message véhiculé par la websérie. Si la question de la réception n'est pas notre sujet dans cette thèse, elle nous intéresse concernant les croyances qui y sont associées par les responsables de la production. En effet, le souhait du réalisateur est que sa websérie soit porteuse d'un message de tolérance, il espère que des « pèlerins », donc des personnes par hasard devant leurs écrans, puissent changer d'avis sur l'homosexualité après l'avoir regardée. Il ne prend pas en compte le risque d'une interprétation décalée, ou la multitude des lectures possible de cette œuvre. Comme l'explique Stuart Hall (2017, p. 189-190) :

> « Les industries culturelles ont en effet le pouvoir de réélaborer et de refaçonner ce qu'elles représentent et, à force de répétition et de sélection, d'imposer de d'implanter des définitions de nous-mêmes qui correspondent plus facilement aux descriptions de la culture dominante ou hégémonique. C'est ce que signifie la concentration du pouvoir culturel : la capacité d'un petit nombre à fabriquer la culture. Ces définitions n'ont pas pour autant le pouvoir d'occuper nos esprits ; elles ne fonctionnent pas sur nous comme si nous étions des pages blanches. »

Non seulement les lectures sont multiples, mais ces représentations sont intégrées dans un flot d'autres représentations, il existe des « répétitions », qui pourraient aussi agir sur les audiences. Le réalisateur, membre du personnel artistique, ne défend qu'une lecture possible de son travail. Il ne prend pas en compte le risque des lectures différentes, ou même l'absence possible d'effet. Ce point de vue est fortement partagé aussi par le scénariste :

> « Le cinéma est adapté à te faire réfléchir à une situation, sur des faits, etc. Une série, c'est par essence, parce que ça prend du temps, et tu rentres en intimité, et en empathie totale avec des personnages, c'est sa résonnance émotionnelle. C'est comment émotionnellement un personnage va faire face à telle ou telle situation. En fait, en vrai, les séries que tu aimes vraiment les plus, c'est souvent celles qui résonnent le plus, parce qu'émotionnellement, tu retrouves des choses… Hum…

[129] *Moonlight* est un film de 2016 réalisé par Barry Jenkins, Oscar 2017 du meilleur film, qui raconte la vie d'un Afro-Américain gay de Miami.

> Voilà *Véronica Mars*, c'est une série sur la résilience. L'adolescence est un trauma, mais si on est résilient, on peut s'en sortir. Bon, ben, tu regardes ça, si tu as vécu des choses difficiles quand tu es adolescent, ce qui en plus, globalement, est le cas de la majorité des adolescents en vrai. À un niveau ou un autre. Mais donc tu t'y retrouves et ça t'aide à faire face. Et donc voilà, et tu te dis, Véronica Mars, avec tout ce qu'elle a vécu, elle s'en sort, elle est forte, tu l'admires, et des fois, elle est un peu trop dure, donc faut que je fasse un petit peu plus attention qu'elle, je ne peux pas traiter, non plus, exclure les gens et tout ça. Mais ça t'aide à gérer ça.
> Et après, effectivement, il y a cette capacité à découvrir l'inconnu. À être au sens propre une fenêtre sur le monde, à découvrir des personnages, des situations que tu connais pas, à t'ouvrir… Ce qui d'une certaine manière se perd peut-être un peu aujourd'hui. Je crois. Parce qu'aujourd'hui, l'offre est tellement pléthorique, qu'on peut s'enfermer dans des bulles et ne plus regarder que des choses qui nous intéressaient. C'est le paradoxe du développement de l'offre en fait. C'est qu'au bout d'un moment, quand l'offre est plus réduite, tu peux, tu dois t'efforcer à la découverte plus aventureuse en fait. » (Entretien Stanley Keravec b)

Pour Stanley Keravec, le format audiovisuel de la série aide d'autant plus à faire passer ces différents messages. La nature de la série est de s'insérer dans le quotidien d'un spectateur, qui grandit, vit avec les personnages de séries télévisées :

> « À cause de leur mode de présence, de sa durée, de son insistance, de son caractère répétitif, de son intégration dans des périodes biographiques longues, les personnages de série ont une manière spécifique, différente et nouvelle, de s'immiscer dans la vie des spectateurs qui les fréquentent. » (Chalvon-Demersay, 2011, p. 183).

Le scénariste reconnaît cette façon particulière qu'a le personnage de série d'entrer en résonnance avec les spectateur·rice·s, et de permettre ainsi cette « empathie ». Il prend en exemple la série *Véronica Mars*, qui est une série qu'il a lui-même « expérimentée », suivie et qu'il lit comme une série qui aide à passer à travers les affres de l'adolescence. Or :

> « Chaque téléspectateur produit du sens pour sa propre existence à l'occasion de la fréquentation du feuilleton plutôt qu'il ne cueille ce sens tout fait dans le matériel signifiant du feuilleton. » (Bianchi, 1990, p. 9)

Pourtant, ni le scénariste, ni le réalisateur, ne prennent en compte la pluralité possible des interprétations que peut faire le public de leur propre websérie, se référant à leurs expériences personnelles, la série *Véronica Mars* ou le film *Moonlight*, comme des expériences universelles. Ils tentent d'anticiper sur les lectures possibles de leur public, en se remémorant des fictions semblables, où eux-mêmes étaient spectateurs, sans prendre en compte le fait qu'ils sont des spectateurs particuliers : réalisateur ou scénariste, ils appartiennent tous les deux au champ de la production et n'ont donc pas la même *téléspectature* que l'ensemble de l'audience. Ils savent ce qu'ils veuillent dire au moment de l'écrire ou de le représenter, ils ont une lecture spécifique de la scène avant même de la voir en salle de montage. Cette

connaissance ne leur permet pas de lire la scène autrement que ce qu'ils en attendent en la produisant.

La websérie, comme les films ou les séries, appartient à la culture de masse. Pour le scénariste et le réalisateur, diffuser une websérie comme *Les Engagés* permettrait à une audience qui ne connaît pas le milieu LGBT de le découvrir et peut-être de changer de point de vue sur ce milieu, tout en instaurant un débat politique.

> **«** Tout ça pour dire que, que je suis vraiment intéressé par la question politique, que je ne supporte pas les questions politiques qui ne parlent pas de politique. Il n'y a rien de plus insupportable que ça. Et que du coup, si tu fais une série sur des militants et que tu ne parles pas de questions politiques et de débats politiques, qu'est-ce-que tu fais, quoi ? Donc du coup, pour moi, c'est, c'est assez important. Et probablement que là, je m'en suis d'autant plus saisi que, effectivement, je me retrouve sur une plateforme sur laquelle j'ai une totale liberté… C'est-à-dire que la série, en elle-même, elle existe et son espèce de d'atout principal, c'est qu'elle donne une voix à des gens qui ont très peu de voix à la télé française. Et en plus à l'intérieur de ça, je peux aussi porter des discours politiques un peu minoritaires. Avec une vraie envie de susciter le débat en fait. » (Stanley Keravec, entretien a)

Le scénariste utilise la websérie comme un moyen de s'octroyer un espace de totale liberté, où Studio 4 lui permet de développer son propos, pour pouvoir mettre en scène une diversité sur les écrans. Il souhaite donner de la visibilité à des personnages LGBT, tout en traitant des questions d'*outing*, de discrimination contre les femmes voilées, dans un format très court. Représenter une minorité est un élément politique, qui peut effectivement déclencher un débat, d'autant plus que :

> « Prescrire une identification exclusive à un sujet constitué de façon multiple, comme l'est tout sujet, c'est lui imposer une réduction et une paralysie, et certaines positions féministes – la mienne y compris – ont fait, de façon problématique, du genre le site d'identification prioritaire de la mobilisation politique, aux dépens de la race, de la sexualité, de la clase ou du positionnement/déplacement géopolitique.
> […]
> Poser ces questions, c'est continuer à poser la question de l'" identité ", mais en cessant de la définir comme une position pré-établie ou une entité uniforme, pour le voir plutôt comme une partie d'une carte dynamique du pouvoir, dans laquelle les identités sont constituées ou effacées, déployées ou paralysées. » (Butler, 2009, p. 125-126.)

Dans le cadre des *Engagés,* Hicham par exemple n'est pas seulement gay, c'est aussi un jeune homme de banlieue, d'une famille d'origine marocaine, qui aime *Christine and The Queens*… Il rejette dans le monologue final l'idée d'une identité unique. Mais susciter le débat signifie aussi se risquer à voir un message contesté ou lu de manière différente de ce que souhaitaient les producteur·rice·s. De plus, ce que permet la websérie en termes d'identité pour un

personnage, elle le fige pour d'autres : les personnages d'arrière-plan que ni le scénariste ni les réalisateurs n'ont le temps de définir dans leur pluralité. Ainsi, concernant la diversité représentée dans cette fiction, la société française est blanche, capable d'intégrer des non-blanc·he·s, mais avec la limite de la religion musulmane ou d'une banlieue exotisée, qui pratiquerait des mariages arrangés et obligerait les femmes et les gays à quitter leur foyer.

Le scénariste espère ouvrir une fenêtre sur le monde grâce à sa websérie, en tous cas sur les mondes LGBT. Sa voix est d'autant plus importante qu'elle porte le message d'une communauté dans laquelle il a vécu et dont il est aussi capable d'exprimer toutes les contradictions internes. Ce faisant, il ferme des fenêtres sur la diversité non-blanche de la société, malgré des tentatives pour l'intégrer à son récit. Les réalisateurs ont aussi un rôle à jouer dans la représentation d'une diversité sur les écrans, même si ils s'appuient sur des scénarios déjà approuvés par des instances de production, comme ici France Télévisions, qui appartient aussi à cette dynamique des pouvoirs.

4.2.2. La place du service public

En entretien, le directeur des nouveaux contenus et de l'innovation de France Télévisions, Paul Lhour de Saxe, explique :

> «**Paul Lhour de Saxe :** Moi, je pense qu'il est du devoir de l'audiovisuel public d'abord de faire de la recherche et de rechercher de nouvelles formes de narration. C'est une évidence. Et deuxièmement, de s'adresser aussi à des gens auxquels on s'adresse peu, finalement, à la télévision. […]
> C'était la première fois qu'on s'attaquait à ça frontalement, et en plus par le biais d'un jeune Maghrebin, qui va, voilà, qui va découvrir un peu plus sa sexualité, surtout l'assumer.
>
> **Déborah Gay : Et c'était important ?**
>
> **Paul Lhour de Saxe** …Et ouais. Ben oui.
>
> **Déborah Gay : Pourquoi ?**
>
> **Paul Lhour de Saxe** : Parce que je pense qu'il y a plein de gens qui en crèvent de ce monde… voilà, qui sont mal dans leur peau, et on est dans une société qui, certes, a évolué, largement par rapport à tout ça, mais on sait qu'il y a aussi une grosse omerta dans certaines familles, que ça reste quelque chose de pas entendable par beaucoup de gens… Ouais, moi, j'ai envie de faire bouger un peu les lignes là-dessus, c'est normal. »

Pour Paul Lhour de Saxe, le service public a une mission de pluralisme : il déclare vouloir s'adresser aux personnes à qui « on s'adresse peu à la télévision ». Il fait là aussi une différence entre ce que propose le web et ce que propose la télévision. Le web aurait pour mission de s'adresser à ceux et celles que la télévision laisse de côté et il décrit aussi en creux cette représentation qui ne serait pas présente dans les fictions linéaires : celle des personnes LGBT et des femmes. Sa volonté de « faire bouger un peu les lignes » exprime aussi l'idée qu'il peut le faire, que la fiction peut agir de manière concrète dans la société, en faisant entendre ce qui n'est pour le moment « pas entendable » concernant ces deux minorités. Paul Lhour de Saxe, par sa définition du service public, fait partie de ces acteur·rice·s qu'a étudié·e·s Muriel Mille (2013, p. 385) et qui :

> « Lorsqu'ils pensent passer un message pédagogique, comme lorsqu'ils évoquent leur sentiment de responsabilité, les auteurs et les fabricants du feuilleton véhiculent une croyance dans les effets de la télévision. Cela semble montrer que ces professionnels des médias partagent l'idée courante d'un effet des médias sur leur public, adaptent leur travail à cette croyance. […] Cela les amène à avoir conscience d'un pouvoir qui pourrait être utilisé de manière bénéfique ou nuisible. »

Paul Lhour de Saxe souhaite utiliser son pouvoir de directeur des nouveaux contenus et de l'innovation pour défendre certaines causes, à savoir les minorités sexuelles ou de Genre. Il défend donc le projet des *Engagés*, bien que sa nomination ait eu lieu en cours de production. Il n'était pas là lors de la genèse du projet, mais il fait partie de ses soutiens, comme Soline Schwebel. Lors d'un échange de mail avec Stanley Keravec, le 8 novembre 2016, celui-ci m'explique que Paul Lhour de Saxe et Soline Schwebel « défendent » la websérie et que le directeur des nouveaux contenus et de l'innovation veut « vraiment faire le projet ». Arrivé tardivement, le directeur des nouveaux contenus et de l'innovation prend tout de même *Les Engagés* en main.

Ses propos sont tempérés par Soline Schwebel, en entretien :

> « On a été séduit [par *Les Engagés*], parce qu'on aimait bien l'histoire, parce qu'on trouvait que Stanley écrivait super bien et c'est ça, vraiment, le cœur de notre mission, faire bosser des gens qui travaillent bien, tu vois. Et c'est d'abord pour ça, le projet. Et après, moi, je suis super fière de montrer ça, de montrer ça à l'image, parce qu'il n'y a pas tant de personnes qui le font. Après, on n'est pas non plus les seuls, faut pas exagérer…
> Donc éduquer, c'est beaucoup dire, mais juste montrer que des gens vivent comme ça et... sans porter de jugement, en montrant que ce sont des gens tout à fait normaux… On est fier de faire ça. Après, est-ce qu'on éduque les gens… Enfin, ce n'est pas aussi simple et je ne pense pas que ce soit, tu vois, aussi clair, les résultats. Mais malheureusement, quoi. »

Soline Schwebel n'est pas le « visage » de Studio 4, de l'innovation, au sein de France Télévisions. Elle se permet non pas d'être plus critique, mais plus distancée. Le cœur de sa mission est pour elle de découvrir de nouvelles personnes créatives et les faire travailler, ce qu'elle pense avoir réussi avec *Les Engagés*. Paul Lhour de Saxe se permet un discours plus idéaliste sur l'engagement du service public, et donc du rôle de son service, à travers la fiction qui aurait un rôle non pas dans la description de la société, mais dans l'accompagnement de son évolution. C'est aussi une façon de valoriser son action et l'importance de son département, face à un travail de recherche universitaire.

Ce rôle qu'aurait le service public est pourtant source de tensions pour la minorité que France Télévisions a décidé de représenter. En effet, lors de la présentation des *Engagés* au centre LGBTI de Lyon, avant le tournage, beaucoup de questions ont été posées sur le mode de diffusion. Le producteur Hadrien Fiori s'est félicité que France Télévisions se soit « lancée dans l'aventure ». Quelqu'un dans l'audience lui demande alors s'il s'agit d'une « exploitation commerciale de problématiques d'un centre LGBT. » Puisque France Télévisions est un média généraliste, et non pas communautaire, il craint une représentation avant tout racoleuse du centre LGBT. Stanley Keravec répond, par la négative, avant d'ajouter : « l'idée est de parler à un maximum de personnes, de ne pas rester dans un entre-soi ». Hadrien Fiori va dans son sens : « C'est la fonction du service public. »[130] Dans cette réponse, pour le producteur, la fonction du service public n'est pas de s'adresser uniquement à ceux et celles à qui on « s'adresse peu », mais à une audience la plus large possible, dans une vision plus large que celle donnée par le diffuseur. Nous reviendrons d'ailleurs sur cette question de cible et d'audience dans une troisième partie.

Alice Krieg-Planque (2012, p. 41) montre que ces institutions, société de production ou diffuseur finissent par partager une même vision :

> « Dans les institutions, le discours n'exprime pas le consensus, il s'efforce de le produire. Un peu à l'instar des cartes géographiques les discours décrivent des ensembles des savoirs donnés sur le monde, forment des systèmes d'explication, et portent des points de vue, eux aussi historiquement situés, sur ce monde. »

Même si il existe des différences de définitions internes aux acteur·rice·s de la production, sur ce qui est le rôle du service public ou non, c'est une vision unifiée de la diversité qui va ressortir de la websérie. Ainsi, la représentation des banlieues et l'embauche de

[130] Carnet de terrain, entrée du 8 février 2017.

comédien·ne·s majoritairement perçu·e·s comme blanc·he·s a pour effet de reléguer la diversité des façons de vivre son homosexualité dans une marge discréditée. C'est aussi ce que décrit Stuart Hall (2017, p. 367-368), lorsqu'il déclare :

> « […] les institutions comme les médias jouent aux aussi un rôle central, car ils font partie par définition, des modes de production *idéologique* dominants. Ce qu'ils " produisent ", ce sont, précisément, des représentations du monde social, des images, des descriptions, des explications et des cadres pour comprendre que le monde est ce qu'il est, et pourquoi il fonctionne comme on nous dit qu'il le fait. »

La fiction propose alors un « cadre pour comprendre le monde », mais sans savoir comment cette proposition est reçue par des publics.

Le rôle du service public, ou plutôt les conséquences de ce rôle qu'il se donne à jouer, est de créer un consensus « entendable » par la société française dans son ensemble et donc la représentation d'une politique de la diversité : celle de la communauté LGBT telle qu'elle est donnée par *Les Engagés* à travers la question de l'engagement militant, avec ses différentes problématiques concernant la race ou l'homonormativité. Que cette websérie passe par France Télévisions, une entreprise publique, rend cette production encore plus cruciale dans ces enjeux de représentation.

> « […] *l'État produit des discours de haine.* Je ne veux pas dire par là que l'État est responsable des diverses insultes, épithètes et formes d'invectives qui circulent actuellement au sein de la population, mais seulement que la catégorie du discours de haine ne peut exister sans la ratification de l'État. Or le pouvoir qu'à le langage juridique de l'État d'établir et de maintenir le domaine de ce qui sera publiquement dicible suggère que l'État joue bien plus qu'une fonction limitative dans de telles décisions : il produit en fait activement le domaine du discours publiquement acceptable ; il trace la ligne de démarcation entre les domaines du dicible et conserve le pouvoir d'établir et d'entretenir cette ligne de démarcation conséquente. » (Butler, 2004, p. 144-115)

La définition de la diversité que donne cette websérie à travers sa diégèse est d'autant plus importante qu'elle est soutenue par l'Etat. Les réalisateurs, scénaristes et diffuseurs croient en une portée positive de leurs fictions et prennent donc au sérieux les enjeux de représentativité qu'iels portent. Mais à travers ces croyances, c'est aussi leurs propres points de vue qu'iels défendent comme étant les plus légitimes sur les questions des minorités.

Il existe de nombreux biais dans la définition de la communauté LGBT telle qu'elle est proposée dans cette fiction, et il est impossible de savoir quelle sera sa réception effective dans les communautés et minorités représentées à l'écran, positive ou négative, et par une audience plus large. Ce serait l'objet d'un travail différent. Mais nous pouvons déjà observer que si sa diffusion au centre LGBTI s'est terminée sous les applaudissements, la revue

gratuite gay et lesbienne *Hétéroclite*, diffusée à 20 000 exemplaires à Grenoble, Lyon et Saint-Etienne, en propose une lecture plus négative :

> « […] quelques secondes suffisent parfois à donner une vision caricaturale et simpliste de thématiques souvent complexes, décriées car mal comprises. Ainsi, la question de la non-mixité (pratiquée par certains mouvements féministes, lesbiens et/ou trans) est évacuée dès le premier épisode de la pire façon qui soit : une lesbienne (forcément) revêche et castratrice claque la porte du Point G au nez du pauvre Hicham, qui a eu le malheur de s'y présenter un soir de réunion non-mixte ! Les membres du Collectif lesbien lyonnais, qui ont eu le plus grand mal à faire accepter trois soirées en non-mixité par mois au sein du Centre LGBTI de Lyon (dont les locaux ont servi de décor lors du tournage), apprécieront…
> Idem pour la question de l'outing, qui occupe une place importante tout au long de la websérie. Ne comptez pas sur *Les Engagés* pour vous rappelez l'historique de cette pratique, ses objectifs, ses règles ; bref, pour présenter un point de vue communautaire, celui des concerné-e-s, sur ce concept souvent décrié par le grand public… Dans la websérie, le débat ne se pose même pas : l'outing, c'est mal, point, et il faut être un enragé comme Thibaut, le jeune ambitieux chez qui Hicham a trouvé refuge, pour le défendre. » (Vallet, juin 2017)

Ces différences d'appréciation de la série témoignent d'une réception nécessairement diverse, ne serait-ce qu'au sein de la communauté LGBT.

Nous avons pu voir ici que les questions de genre et de sexualité traversent toute la production. La représentation de corps gays ou la place des acteur·rice·s hétérosexuel·le·s au sein de la production sont des questions posées frontalement avant et pendant la production, là où la question de la représentation de comédien·ne·s racisé·e·s est abordée de manière plus indirecte et surtout sans échange explicite entre comédien·ne·s, réalisateurs et scénariste. Les comédien·ne·s en parlent peu et préfèrent agir de façon imperceptible, en demandant la modification d'une ligne de texte, en choisissant la manière de porter un voile, ou en s'inventant une histoire dans la diégèse différente de celle sous-entendue par le scénario. Sur le tournage et dans les instances de productions sont définis une certaine représentation de la diversité « raciale » et des identités sexuelles dans la société, qui reste majoritairement blanche, et dans la lignée d'une norme sociale hétérosexuelle, même si la websérie représente une communauté LGBT.

Nous ne nous sommes pas intéressés aux « effets » de cette websérie sur des publics, ou aux questions de réception, préférant analyser le processus de production. Malgré tout, nous pouvons déjà observer que ce processus pose de nombreuses questions au sein de l'espace public.

III. Ce que la websérie fait à la politique

La journaliste et autrice Iris Brey considère que :

> « Les fictions peuvent déconstruire les stéréotypes concernant la sexualité et le genre grâce aux personnages dits “ LGBT ” (lesbiennes, Gays, Bisexuels et Transgenre), car ils incitent à repenser la terminologie. La culture essaie de définir les identités sexuelles et les sexes biologiques avec un langage binaire, laissant le choix entre les termes : “ homme ” ou “ femme ”, “ hétéro ” ou “ homo ”. » (2016, p.55)

La websérie *Les Engagés* et ses personnages LGBT pourraient contribuer, même dans une production marginale, à leur échelle, à la définition du genre et des sexualités dans la société française. Elle pourrait permettre de penser la pluralité des identités. Pour Eric Fassin, c’est un débat qui est primordial :

> « […] si les questions sexuelles et les questions raciales affleurent ensemble dans le débat public, c’est bien qu’elles participent d’une même dénaturalisation des rapports sociaux. En ce sens, les questions dites “ minoritaires ” sont devenues essentielles dans la définition des sociétés démocratiques : elles marquent qu’il n’est rien qui échappe par nature à la politisation, et donc à la démocratie. » (2009, p. 244)

Cette websérie permettrait alors de réfléchir la multiplicité qu’est la société et participerait au débat politique, aussi bien par les mots et le langage utilisé, que par les représentations proposées. L’innovation en tant telle est alors à destination d’une société : même si la prise en compte du public n’est pas souhaitée par les diffuseurs, l’audience reste malgré tout à l’esprit des acteur·rice·s de la production. L’innovation participerait à la définition de cette société, tout en étant le fruit d’une réflexion contemporaine.

1. Une websérie dans « l’air du temps » ?

Les Engagés, dans le cadre de sa diégèse, va s’inspirer d’événements historiques contemporains. Or, en 2017, elle n’est pas la seule fiction sérielle audiovisuelle à émerger sur ce sujet, bien qu’elle soit présentée comme « la première » dans une stratégie de communication bien comprise.

1.1. Effet de réel et véracité de la fiction

Les Engagés est une websérie qui prend place dans une association militant pour les droits des personnes lesbiennes, gays, bies et trans. Pour toucher le public le plus large possible, cette fiction va mobiliser l'usage de nombreux détails qui émaillent non seulement les décors, mais aussi les dialogues.

1.1.1. Décors et détails : l'intervention du scénariste

Par l'attention aux détails, la websérie peut avoir un « effet de réel », comme l'explique Roland Barthes. Si son analyse porte plus sur le texte écrit, il est pourtant applicable pour la fiction audiovisuelle. Le bulletin de vote, les tracts, le compte rendu de l'assemblée générale utilisés dans la websérie ne sont que de simples détails, avec un temps de présence faible à l'écran. Pourtant, leur existence permet d'ancrer la diégèse dans le monde réel : « ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autres, sans le dire, que le signifier […] c'est la catégorie du " réel " […] qui est alors signifiée. » (Barthes, 1968, p.88). C'est un phénomène qu'a aussi pu observer Muriel Mille (2011, p.56) lors des phases d'écritures de *Plus Belle La Vie* :

> « […] L'attention au réalisme des fabricants de la série passe ainsi par un travail et une attention à un ensemble d'éléments qui fonctionnent comme " effet de réel ", et viennent resituer les rebondissements des intrigues dans un cadre quotidien. »

Dans le cadre de la série qu'elle étudie, il y a une attention particulière portée au vocabulaire employé par les différent·e·s scénaristes et dialoguistes. Dans le cadre de la websérie, c'est une attention pointilleuse portée par le scénariste aux détails du décor : dans le pilote, le premier épisode de la saison 1, un inconnu donne son numéro de téléphone à Thibaut dans un sauna sur un modèle de carte que l'on peut vraiment trouver dans les bars des saunas gays.

Sur le plateau, Stanley Keravec est ainsi souvent sollicité, notamment par la première assistante décoratrice. Dès le deuxième jour de tournage, elle vient voir le scénariste pour lui demander son avis sur une convocation à une assemblée générale que doit recevoir le personnage d'Amaury Mercœur. Il choisit l'une des deux propositions qu'elle lui présente avant de m'expliquer qu'il est le seul sur le plateau à avoir un passé de militant dans une association LGBT, mais aussi de militant tout court. Il raconte avoir aussi beaucoup travaillé avec elle sur les tracts de l'association qui font l'*outing* du personnage d'Amaury Mercœur, et

les bulletins de vote de l'assemblée générale, tout simplement car il savait à quoi cela devait ressembler. Il est ainsi « très heureux » du rendu.[131] Stanley Keravec participe à la création des décors, et sait orienter une mise en forme graphique pour décrire un milieu que ni les décorateur·rice·s ni les réalisateurs ne connaissent. Il utilise ce savoir pour imposer sa présence et participer quotidiennement au tournage. Cette recherche de vraisemblance est d'ailleurs une volonté très forte de la part du scénariste. Lors d'une interview, que j'ai réalisée pour le site le *Daily Mars*[132], il déclare :

> « J'étais déjà très présent pendant la prépa, en tant que gardien de ma propre série. J'ai vu beaucoup de séries françaises, dont le principal défaut était de ne pas assez respecter leur propre univers. Il faut avoir envie d'être crédible et précis, c'étaient d'ailleurs les deux mots que j'utilisais le plus pendant la prépa. Il faut être ancré dans des vrais lieux et des territoires, leurs spécificités et leurs histoires. On n'a pas beaucoup de temps pour tourner, alors mieux vaut coller à la réalité.
> Ici, nous sommes en plus à Lyon, c'est un endroit très important pour moi, qui m'a permis de revoir ma vie en profondeur quand j'y suis arrivé, de sourire… C'est la ville que j'ai un peu trahie en venant vivre à Paris. »

Lyon a été une ville importante pour le scénariste, qui souhaite respecter la vraisemblance des lieux et des histoires. Cette revendication d'authenticité est d'ailleurs respectée par le réalisateur, Marc Puget. En entretien, il déclare :

> « Tu vois, [Stanley Keravec] nous a aidé que ce soit sur la déco, que ce soit sur la crédibilité de l'association, tout le moment du vote, de régler ce qui n'était pas réglé avec la déco, sur tel papier doit ressembler à ça, des détails comme ça rien que sur la crédibilité de l'associatif, de l'administratif, de la scène de cul, de dire, ben hop, ça, ça se passe pas comme ça, ça se passe pas comme ça, les baisers, les machins… C'est une espèce de conseiller artistique, de conseiller pas que artistique d'ailleurs, je ne sais même pas comment je dirais… Une espèce de conseiller technique sur le milieu qu'on dépeint quoi. »

Nous sommes encore dans une posture d'expert, mais un expert différent : il ne s'agit plus d'éduquer des acteur·rice·s par rapport à un milieu, mais de pouvoir représenter physiquement ce milieu. Ce rôle de conseiller technique et artistique permet aussi au scénariste et aux acteur·rice·s de la production de « coller à une réalité ». Stanley Keravec aide à ce que la websérie soit crédible, non seulement en termes de représentation d'une sexualité LGBT, « la scène de cul », mais aussi sur tout ce qui a trait à l'administratif.

[131] Carnet de terrain, entrée du 21 février 2017.
[132] Il s'agit du site Internet où nous avons travaillé ensemble, un site de critique de « culture geek ». Nous nous étions mis d'accord avant le tournage pour effectuer une interview du scénariste pour ce site.

Stanley Keravec est devenu l'incarnation des *Engagés.* Plus que son scénariste, il en est le créateur. C'est une position qu'il assume en tant qu'artiste dès la période de préparation du tournage, et pendant le tournage. L' « effet de réel » permet d'accentuer cette recherche d'authenticité, ce qui est d'autant plus important dans une fiction audiovisuelle :

> « La télévision comme dispositif de médiation permettant de transporter la réalité dans le petit écran est un sujet délicat et épineux dans la mesure où l'outil " télévision " n'intervient pas seul. Le message et l'image diffusés sont accompagnés de techniques visuelles et langagière qui représentent d'une " certaine manière " la réalité. Si la télévision a entre autres, comme mission de représenter la diversité et de refléter la réalité, se pose la question de la pertinence de cette réalité choisie et sélectionnée selon un angle de vue particulier. » (Ghosn, 2015, p. 34)

Stanley Keravec souhaite représenter une minorité et une histoire importante pour lui, celle du militantisme LGBT lyonnais. Si la représentation de cette réalité passe par des éléments de décors qui peuvent sembler triviaux, ou de peu d'importance dans le scénario, elle est aussi mise en scène dans les dialogues, par l'usage de références compréhensibles par un public LGBT ou intéressé par l'histoire du mouvement. Refléter une réalité passe donc non seulement par un choix d'accessoires, mais aussi par un langage et une histoire commune.

1.1.2. L'inscription dans une généalogie

Dans le scénario des *Engagés,* et dans la websérie elle-même, nous pouvons trouver ce passage dans le second épisode :

> « 210 **INT. POINT G - JOUR**
> […]
> THIBAUT : Peut-être que c'est l'avocat, le problème. Ton discours conciliant à deux balles ! Ce que t'as dit à Rose… On aurait dit le Président d'Arcadie en 1960. »

Arcadie était une association française et une revue fondée par André Baudry dans les années 50. Arcadie se revendique comme « homophile », pour retirer le terme « -sexuel » présent dans le mot « homosexuel ». L'association souhaitait notamment ouvrir le dialogue avec les autorités politiques tout en se fondant dans la masse. Il y avait une volonté forte d'assimilation chez Arcadie, un mouvement jugé aujourd'hui comme conservateur (Gay, 2009). Pour Massimo Prearo (2014, p. 105), Arcadie peut être pensé comme le « [...] premier mouvement homosexuel à condition de maintenir la spécificité du système Arcadie, c'est-à-dire une organisation homosexuelle qui ne se pense pas en termes de mouvement social, mais davantage comme un mouvement existentiel. »

Dans la scène ci-dessus, le personnage de Thibaut s'adresse à Laurent, son opposant dans l'association du Point G, et l'accuse d'être rétrograde dans ses revendications. Pour cela, il utilise une référence historiquement située, celle d'une autre association qui a défendu les droits des « homophiles » quarante ans auparavant. Cette référence est reconnue et saluée par le public. Lors de la diffusion au centre LGBTI de Lyon le 23 juin 2017, le président de l'association prend la parole après la diffusion et se dit surpris de la référence à Arcadie. Certains membres de l'assemblée lui répondent alors en chœur : « oui ! oui ! ». Il reprend la parole « Les jeunes ne s'en souviennent pas. Mais j'ai milité dans une association qui a suivi celle d'Arcadie et pour cette référence à Arcadie, bravo »[133]. Ce spectateur partage son plaisir du respect d'une histoire française et son plaisir dans la reconnaissance de sa propre pratique militante.

Le Point G, une association fictive, se place dans une généalogie historique en faisant référence à Arcadie, la première association défendant les droits des homophiles après la seconde Guerre Mondiale. Stanley Keravec explique en entretien :

> **« Stanley Keravec :** Il y a besoin de référents français en fait. Et du coup, qu'on ne soit pas du tout à chaque fois systématiquement coincés dans une culture anglo-saxonne. […] Et il y a plein de questions spécifiques et, effectivement la question de la place des LGBT dans une culture française, avec l'intégrisme républicain et le machin, c'est des sujets qu'il faut aborder. Et qui en plus sont riches en matière de fiction. […]
>
> **Déborah Gay : Tu parles d'Arcadie… Il y a une volonté explicative, tu as eu envie de te mettre dans une lignée historique ?**
>
> **Stanley Keravec :** Là, c'est mon côté, d'aimer la politique au sens large, d'aimer la transmission et d'avoir envie, d'à la fois que lui, Hicham, soit le réceptacle de cette transmission, et que du coup, les gens qui me regardent. Il y a un espèce de double niveau, à la fois ça permet de faire de la transmission, dans le sens où ils ne connaissent pas, et à la fois, c'est aussi une manière de faire communauté avec mon public, vu qu'ils connaissent. " Ha ouais, non putain, c'est documenté cette série, etc. " C'est ça qui fait communauté, en tant que groupe de spectateurs, c'est quand, quand tu…
>
> **Déborah Gay : Deux, trois clins d'œil ?**
>
> **Stanley Keravec :** Ouais exactement, quand tu sens que la personne en face, elle parle de choses que toi tu connais. »

Par l'usage de références communes, le scénariste permet la mise en place d'une connivence entre la production et une certaine partie du public, issue du militantisme LGBT. Pour Stanley Keravec, cela lui permet à la fois de faire signe à un public qui connaît Arcadie, et à la fois

[133] Carnet de terrain, entrée du 25 juin 2017.

d'intriguer ceux et celles qui n'ont pas connu cette association et peuvent donc s'y intéresser aussi. Il fait revivre ainsi l'histoire du mouvement LGBT français.

Cette réflexion généalogique s'inscrit aussi dans l'évocation d'événements plus récents, notamment concernant la notion d'*outing*[134]. Il s'agit d'une pratique militante et politique qui vise notamment les personnalités politiques homosexuelles qui votent des lois homophobes et discriminatoires. Dans l'épisode 3, Claude échange avec Thibaut :

> «308 **INT. POINT G - NUIT - PLUS TARD**
> […]
> CLAUDE : Te fais pas de film. Donnedieu de Vabres a été jusqu'à défiler au milieu des pancartes " Les Pédés au bûcher ", mais même là, Act-Up ne l'a pas outé. Act-Up ! »

Ici, Stanley Keravec fait référence aux manifestations anti-pacs à la fin des années 90, que rappelle notamment le journaliste Marc Endeweld, dans les *Inrockuptibles* (2012) :

> « En France, si Act Up-Paris adopte dès 1991 le principe de l'outing dans *"son arsenal militant"*, comme le rappelle Philippe Mangeot, président de l'association de 1997 à 1999, il faudra attendre la manifestation des anti-Pacs du 31 janvier 1999 pour voir l'association de lutte contre le sida passer à l'offensive sur le sujet : *"Nous avions été informés de la présence du député de droite Renaud Donnedieu de Vabres à cette manifestation particulièrement homophobe. Des slogans du type "les pédés au bûcher" y avaient été proclamés. Nous avons donc décidé de le menacer d'outing"*, se souvient Philippe Mangeot. »

Par la référence dans cette websérie à deux moments historiques, l'action d'Arcadie et le rappel des débats d'Act Up dans l'*outing* d'une personnalité politique désormais reconnue comme étant gay, Stanley Keravec inscrit sa websérie dans une histoire politique française. Ainsi, il met en exergue certains débats toujours actuels dans le mouvement LGBT : « le droit à l'indifférence » contre le « droit à la différence », et la question de *l'outing* de personnalités politiques menant des actions contre la communauté LGBT.

Stanley Keravec a par ailleurs œuvré pour que sa websérie se situe à Lyon. Lors de la diffusion au centre LGBTI de Lyon, la question lui est posée par une jeune femme de l'assistance : « Ça m'a beaucoup plu que le tournage soit à Lyon. Pourquoi Lyon et non pas Paris ? » Le scénariste répond : « Pour deux raisons. La première, superficielle, c'est que j'ai vécu ici. Mais ce n'est pas suffisant. Tourner ici, ça a été un challenge, parce que l'industrie est à Paris. Mais ce n'était pas possible, parce que militer à Paris, c'est militer sur la scène

[134] L'*outing* consiste à dire que quelqu'un, souvent un homme ou une femme politique, est gay ou lesbien, sans que ce·tte dernier·ère ne le souhaite. C'est un *coming out* forcé effectué par une tierce personne.

nationale, et je voulais que mes personnages aient les meilleures intentions du monde. »[135] Quand Stanley Keravec parle de « challenge », c'est parce qu'une partie des comédien·ne·s doit être trouvée sur place, à Lyon, ou en capacité de se loger dans cette ville si iels sont Parisien·ne·s. De même, il faut trouver une équipe de tournage majoritairement locale, ce qui est facilité en partie par la présence de l'Arfis, une école du cinéma lyonnaise, qui n'a pas que des stagiaires à proposer mais aussi des professionnel·le·s, issu·e·s du corps enseignant. Ainsi le chef électricien et machiniste des *Engagés,* est responsable de l'enseignement des lumières dans la filière Image de l'école, le responsable son enseigne dans la filière son de l'école, etc.

Le choix de Lyon permet aussi d'éloigner l'action des personnages d'une scène nationale qui serait celle de Paris. En entretien, Stanley Keravec explique avoir été militant à Lyon mais aussi à Paris et préfère le premier militantisme au second :

> « Au-delà de mon affection pour Lyon, en fait, c'est que… Ce n'est plus du tout les mêmes enjeux de personnages si ça se passait à Paris. Par définition, Paris, c'est la scène nationale. Donc les gens qui s'investissent dans le militantisme à Paris, s'investissent sur la scène nationale avec des perspectives de carrière nationales. Fondamentalement, les gens qui ont des postes à responsabilité dans les associations parisiennes, soit ils vont devenir des personnalités médiatiques comme Caroline Fourest, soit ils vont travailler comme directeur de cabinet dans les ministères, comme Gilles Bomberi ou ces gens-là. J'ai déjà un regard un peu caustique sur mes personnages, sur leur capacité à faire des trucs, etc. Si en plus, on ressentait qu'il n'y en a que pour leur carrière et leur vision personnelle, on les détesterait en fait. Vraiment.…
> Là, ils se plantent, mais il y a une espèce de petit truc un peu altruiste chez eux. »

Le scénariste peut donc lancer les débats évoqués ci-dessus, sans pour autant engager ses personnages sur la scène nationale, et donner de ceux-ci une vision plus positive, et un peu idéaliste. Ce n'est pas parce que Laurent souhaite un poste ministériel qu'il refuse un outing, et le siège que Thibaut brigue n'est pas celui d'une association agissant au niveau national comme un tremplin pour des projets plus ambitieux.

Stanley Keravec souhaite ancrer sa fiction dans l'histoire contemporaine, et se revendique dans une généalogie de l'histoire du mouvement LGBT en France. Ainsi, il parvient aussi à montrer une pluralité de points de vue. Parce qu'il connaît l'histoire du mouvement gay français, parce qu'il est gay et qu'il a milité, il parvient à utiliser des éléments qui le rendent « crédible », « authentique », aussi bien aux yeux d'un public initié que non-initié, ne connaissant pas le milieu LGBT ou les milieux militants. Réaliser un tel effet de réel sans appartenir à ce milieu aurait pu être possible. Mais nous pouvons supposer que les

[135] Carnet de terrain, entrée du 25 juin 2017.

recherches qu'il faudrait effectuer pour deux lignes de textes, importantes pour le public mais réduites du point de vue de l'ensemble du scénario, et quelques éléments de décors, auraient été importantes et chronophages.

1.2. Un thème « à la mode » ?

Stanley Keravec n'est pas le seul à travailler sur ces thèmes et à vouloir inscrire sa série dans le paysage audiovisuel francophone de 2017, puisque d'autres séries, *Fiertés* ou *J'ai 2 amours* sur Arte et *Louis(e)* sur TF1 sont aussi diffusées cette année.

1.2.1. Les LGBT à l'écran, un débat français

Le 14 décembre 2016, dans le cadre de mon activité de membre de l'Association des Critiques de Séries, un de mes collègues, critique de série et scénariste, m'apprend que la chaîne Arte lance en février 2018 le tournage de la série qu'il a écrite, centrée sur des personnages gays et lesbiens. Le scénario est le suivant : un homme bisexuel et son compagnon essayent d'avoir un enfant avec leur amie lesbienne quand le premier croise son amour d'adolescence, une femme. Le scénariste de cette fiction me dit craindre notamment la représentation d'une scène, la scène de sexe entre une femme lesbienne et un homme gay qui souhaitent avoir un enfant. Pour lui, il s'agit d'une scène qui devrait tenir plutôt du registre comique, sans aucun érotisme. Or, comme pour *Les Engagés,* le réalisateur est hétérosexuel, ce qui n'est pas le cas du scénariste. Ce dernier craint donc la représentation d'un désir qui ne figure pas dans son écriture. Il existe donc des peurs identiques dans le cadre de la production de ces deux fictions, où des scénaristes gays font face à des réalisateurs hétérosexuels. Le fait que le scénariste se pose des questions sur cette scène montre que les débats et les craintes concernant la représentation de personnages LGBT par des réalisateur·rice·s qui ne le sont pas sont partagées à travers différentes productions. Deuxièmement, la série doit être tournée en même temps que *Les Engagés*, pour une diffusion prévue pendant le festival de La Rochelle[136]. Il s'agit donc d'une deuxième fiction représentant des personnages LGBT qui est en production en même temps que *Les Engagés*. Les deux tournages sont concomitants.

Trois mois plus tard, fin février 2017, le comédien Ali Guerrouj est appelé pour un casting à Paris, un week-end pendant le tournage des *Engagés*. Il s'agit d'une seconde série

[136] Carnet de terrain, entrée du 14 décembre 2016.

d'Arte, *Fiertés*, mettant en scène des personnages gays et qui raconte trois décennies de combats LGBT en France. Nous sommes donc dans le cas où trois fictions audiovisuelles sérielles, deux pour Arte et une pour France Télévisions, vont être tournées la même année. De plus, TF1 diffuse le 6 mars 2017 la série *Louis(e)* qui parle d'une femme trans, dans deux épisodes de 52 minutes. Il s'agit là d'une chaîne privée : la question de la représentation LGBT n'intéresse donc pas uniquement le service public. Pour Éric Macé :

> « […] les industries culturelles sont extrêmement perméables à l'intensité des conflits de définition au sein de la sphère publique, puisque c'est la tenue et l'issue de ces conflits qui indiquent non seulement l'agenda des préoccupations collectives du moment mais également les nouveaux contours de la légitimité et de la normalité, du visible et de l'occulte, du sens commun et du minoritaire. C'est pourquoi il me semble que la télévision a moins à voir avec le débat sur la qualité de la " culture " (populaire contre cultivé, de masse contre d'élite, commerciale contre artistique, marchande contre citoyenne) qu'avec celui des enjeux politiques des représentations du monde construites par les diverses médiations culturelles et politiques. De la sorte, ce qui commande la programmation de la télévision, c'est ce qui apparaît aux programmateurs comme étant commun, légitime et recevable pour la plupart à un moment donné. »

Nous avons donc trois chaînes différentes intéressées au même moment par ces sujets et nous pouvons donc supposer qu'un « conflit de définition » est en cours et que ce conflit a des effets sur tous les diffuseurs. Ces sujets ne sont donc plus tabous, au contraire, ils ont été mis à « l'agenda » public. Pour la responsable de Studio 4, Soline Schwebel (a), défendre la diffusion de ce sujet permet de contribuer au débat en cours :

> « Alors, oui, c'est un sujet militant. Moi, d'ailleurs, c'est un des premiers arguments que j'ai rappelé au comité éditorial, début octobre, c'est que là, à côté de notre bureau, tu as encore des affiches, le 16 octobre, tu avais encore eu la manif pour tous qui se rassemblait en fait. Et j'ai dit, " bah, ok vous avez des réserves sur l'édito, mais en fait, on est quand même les seuls à pouvoir financer ce genre de projets. Ce n'est pas qu'il est pas trop tard, c'est qu'il est encore super important de produire ce genre de programme pour donner de la visibilité à autre chose que la Manif Pour Tous ou Donald Trump. Mais alors ça, tout le monde était d'accord sur le principe, évidemment. Après, ça n'a pas empêcher des gens de dire " J'ai des réserves sur l'éditorial et c'est pas parce que c'est LGBT et militant qu'il faut le faire, parce que, si on en est pas parfaitement content à 100%, en tant qu'objet de fiction, d'œuvre de fiction, on va pas le faire…" Enfin en gros, c'était ça. »

Les débats concernant l'ouverture du mariage aux personnes de même sexe ont eu lieu entre 2012 et 2013, avec une vague importante de manifestations conservatrices, contre le vote de cette loi : « La première grande manifestation a lieu le 17 novembre 2012 place Denfert-Rochereau à Paris. Mais ce sont les manifestations du 13 janvier 2013 et, surtout, du 24 mars 2013 qui remportent le plus grand succès. Celles-ci rassemblent près de 300 000 personnes selon la police, plus d'un million selon les organisateurs.trices. » (Perreau, 2018, p. 53).

Ce sont ces débats importants auxquels font référence conseiller·ère·s éditoriaux·ales comme producteur·rice·s. Hadrien Fiori déclare ainsi en entretien :

> « […] quand on voit les débats autour du Mariage pour Tous, de faire une série sur les gays, je pense que c'est bienvenu. Clairement, parce qu'avec tout ce qui se passe, on a l'impression de se retrouver au Moyen Âge avec les propos qui sont tenus […] »

Le producteur prend parti dans ce débat, en faveur de l'ouverture du Mariage pour Tous, et pour cela, défend cette websérie, qu'il place au cœur de ce débat qui a mis sur le devant de la scène politique les questions des couples LGBT. Ce faisant, ce débat a aussi donné à ces questions une place à la télévision et sur Internet, par le biais de France Télévisions, Arte ou TF1 :

> « […] la télévision n'est pas une institution mais un marché, elle reflète moins des normes stables que le *conformisme provisoire* du moment. En effet, parce qu'il existe une porosité culturelle entre les industries culturelles et la sphère publique, les mediacultures sont sensibles au niveau d'intensité des conflits de définition que se livrent les mouvements et contre-mouvements culturels au sein de la sphère publique. […] On peut ainsi penser que le conservatisme de la télévision française est le reflet de l'hégémonie républicaniste sur l'imaginaire collectif national, c'est-à-dire la définition de la France comme une nation égalitariste en droit, et qui au nom de cela se désintéresse des discriminations de fait, surtout lorsqu'elles touchent des minorités postcoloniales et postimmigration. De sorte que, faute d'une ouverture politique sur ces questions-là dans la sphère publique, les professionnels de la télévision n'ont aucun intérêt à prendre le risque commercial de se démarquer du type de représentation considérée comme dominante au sein du grand public. » (Macé, 2006, p. 189-190.)

Eric Macé parle plus particulièrement des minorités racisées, mais les discriminations touchent aussi les minorités LGBT. Nous pouvons alors supposer que les manifestations et les débats de 2013 ont ouvert les questions LGBT dans la sphère publique. Les chaînes de télévision peuvent prendre le risque de s'engager sur la représentation de ce type de problématiques, même de manière marginale, comme par les webséries. De plus, selon Rémi Costa, le secrétaire adjoint du centre LGBTI de Lyon, ces manifestations ont resserré les liens entre personnes du milieu LGBT :

> « **Rémi Costa :** Tu as plein de gens qui se décrivent comme hors-milieu, comme ils disent…
>
> **Déborah Gay : Et selon toi, ils y sont quand même ?**
>
> **Rémi Costa :** Ha ben, ils y sont à fond, mais ce n'est pas grave, ils ne le voient pas. C'est-à-dire que pour eux, le fait d'être hors-milieu, souvent, c'est de dire : " je ne sors pas dans les bars, pas dans les discothèques, pas dans les endroits "… Mais ils sont sur Internet, par exemple, sur les réseaux sociaux. Mais pour eux, ce n'est pas le milieu. Et puis, celui qu'est sur les bars, il dit que l'Internet, il n'est pas dedans, donc forcément, il est hors-

> milieu aussi, parce que lui, il va dans les bars. En fait… les gens ne se sentent pas forcément dans une communauté.
> Ça ne veut pas dire qu'ils n'y sont pas. Et puis quand il y a un problème comme on a vu avec le Mariage pour Tous, tout le monde était dans la rue. Donc la communauté, elle s'est soudée… Quand il y a eu les attentats, tous les Français ils étaient dans la rue, derrière les autorités. Donc, on peut dire ce qu'on veut, on peut voir toutes les divisions qu'il peut y avoir en France, quand il y a des besoins, les gens se ressoudent. »

Le milieu LGBT s'est soudé lors du vote de la loi pour le Mariage pour Tous, et un milieu soudé est aussi une cible, une audience, pour une fiction. Le débat qui a eu lieu a donné paradoxalement à cette minorité l'accès à la télévision, par le biais des fictions diffusées sur Arte et TF1, et par une websérie défendue par France Télévisions et diffusée par Studio 4. Ce n'était pas le cas avant ce débat. En effet, Stanley Keravec se rappelle en entretien (a) des premières fois où il a parlé des *Engagés* avec une productrice :

> **«** La toute première productrice à qui j'en parle et qui le lit et qui me fait un retour, qui est une productrice que j'aime beaucoup, me dit à ce moment-là, on est en 2011, que franchement, qu'elle a trouvé les textes bien, mais que franchement, traiter la question LGBT sous l'angle du militantisme, alors qu'aujourd'hui, honnêtement le problème il est réglé, quoi. (*petit rire*) Elle pensait que ce n'était pas le bon angle. Donc je fais (*petite voix sarcastique*) : " bon ok, d'accord, très bien, si tu le dis ". Donc, ok, voilà, ironiquement après, il y a eu des immenses manifestations du Mariage pour Tous et tout, donc je pense qu'effectivement, elle ne maîtrisait pas le sujet. »

Les manifestations de 2013 ont permis de montrer que ce problème n'était pas « réglé », et ont donné une légitimité à défendre une websérie qui répond à cette actualité. Elles permettent au scénariste d'agir, et de voir sa fiction produite. Comme l'explique Judith Butler (2004, p. 61) :

> « […] le fait d'être nommé par un autre est un événement traumatique : c'est un acte qui précède toujours ma volonté, un acte qui m'introduit dans un monde linguistique dans lequel je peux alors éventuellement commencer à déployer ma puissance d'agir. »

De plus, 2017 est une année très particulière : celle des élections présidentielles. Ce qui est un plus pour Soline Schwebel :

> « Hormis sur les appels à projet où on aiguillait un peu les auteurs, sur une thématique un peu vague, on n'a jamais été dans la commande en fait. Majoritairement, on produit des projets qu'on nous propose, qu'on a reçus. […]
> Et donc, on n'a jamais vraiment cherché une série militante. Mais, en fait, on voit un peu des tendances, c'est assez inexplicable, mais souvent en six mois, on va recevoir, cinq, dix, quinze projets qui traitent de la même thématique. Et malheureusement, les 15 projets sont quasiment identiques, tu n'as aucun parti pris particulier. Et du coup, comme ça, mais c'était une discussion assez informelle, on s'est dit : "mais tiens, au lieu de faire une série documentaire sur les élections présidentielles, qui font chier tout le monde, si on allait plutôt chez les militants, les assos qui essayent de s'engager en fait ? " Et… mais c'est vraiment pas une commande, c'était vraiment un truc comme ça, assez informel. »

Les Engagés parle non seulement d'une thématique au cœur de débats dans la société civile depuis 2012, qui sont les droits des personnes LGBT, mais aussi de l'engagement militant, dont souhaite traiter Studio 4. Comme l'explique Massimo Prearo (2014, p. 22) : « Le militantisme LGBT est avant tout un militantisme qui touche à l'identité construite, choisie et revendiquée contre une structure sociale hétérosexiste dominante qui nie cette affirmation. » Traiter de ce militantisme en fiction, c'est pouvoir répondre en creux aux questions soulevées par La Manif pour Tous : celles de la légitimité ou non d'avoir des couples LGBT égaux en droits avec les couples hétérosexuels dans la République Française.

L'homosexualité est alors une question politique et c'est ce qui a poussé le réalisateur Mathieu Potier à accepter de réaliser *Les Engagés :*

> **« Mathieu Potier :** […] parce que c'est des sujets qui m'intéressent et qui, des fois, me rendent dingue. On est en 2017 et tu vois en Tchétchénie, il y a des homosexuels qui sont mis dans des camps de concentration, qu'il y a des femmes qui subissent encore énormément de sexisme, qu'il y a encore des gens qui sont racistes en disant que les Arabes, leur premier objectif, c'est de voler. Donc ce sont des sujets de société, comme l'économie aussi, la politique, qui me passionnent. Si un jour, j'arrêtais les films, j'aurai envie de faire de la politique, quoi.
>
> **Déborah Gay : Et c'est le fait que ton frère soit, parce que tu m'avais dit la dernière fois…**
>
> **Mathieu Potier :** Homo, oui.
>
> **Déborah Gay : Est-ce que c'était aussi un argument supplémentaire ?**
>
> **Mathieu Potier :** Ha, bah, ça joue aussi, parce que du coup, j'en parle avec mon frère et je me rends compte de certaines choses. Notamment, quand aujourd'hui, il y a des gens qui manifestent contre le mariage homosexuel, je vois bien que lui, ça lui renvoie, une image de lui négative, et ça le met mal, et je me dis que c'est quand même incroyable aujourd'hui, que deux hommes qui s'aiment, que deux êtres qui s'aiment j'ai envie de dire, ce soit mal vu.
> Un sketch que j'adorerais faire, c'est imaginer des mecs, genre, des créateurs, des Dieux qui discutent. Et que les mecs soient là, genre, " J'ai une idée, si tout est parfait sur Terre, on va se faire chier, faut créer des problèmes. Qu'est-ce qu'on pourrait créer comme problème ? " Et tu en as un qui dit (*il mime la scène)*:
> "- Ben, moi, j'ai une idée, on pourrait créer l'homophobie.
> - Heu, c'est quoi ?
> - Ben, c'est en fait, y aurait des gens qui n'aimeraient pas le fait que deux mecs s'aiment."
> Et ils sont tous là :
> "- Mais non, c'est complètement débile, ça peut pas marcher.
> - Mais pourquoi ?
> -Mais comment veux-tu ne pas aimer que deux mecs s'aiment ? Faut une vraie raison, c'est pas une raison suffisante.
> - Mais si, si, je vous assure ça marchera.

- Mais, non ça peut pas marcher, deux mecs qui s'aiment, ça ne fait de mal à personne. Je veux dire, s'ils se tapaient sur la gueule, je veux bien, mais… "
Et voilà, se dire que quand tu réfléchis, c'est quand même assez aberrant de se dire que parce qu'il y a de l'amour (*rire*), ça énerve des gens. Alors forcément, c'est des gens qui forcément ont des frustrations, des grandes peurs, je ne sais pas quelle est leur peur en fait, ils ont peur je pense qu'un homosexuel soit caché derrière une voiture et qu'en pleine rue, il saute pour essayer de l'enculer… Je ne sais pas. Moi je trouve ça aberrant, quoi. Comme se dire qu'une couleur de peau, parce qu'un mec est plus bronzé que toi… et les gens sont pas contents quoi... »

Avant même le développement d'une fiction sur ces sujets, l'engagement militant et les droits des individus LGBT sont des discussions prégnantes dans la société française. Trois ans après les débats du Mariage pour Tous, ces questions restent d'actualité et peuvent enfin voir le jour dans les fictions financées par les chaînes. La série, et dans ce cas la websérie, parce qu'elle peut être tournée rapidement, peut réagir par rapport à ce qui se passe dans la société, elle est capable de s'emparer d'un sujet qui fait débat. C'est aussi la raison pour laquelle *Les Engagés* devient la « première série LGBT », alors même qu'elle est tournée en même temps que *J'ai 2 amours*. La rapidité de production de la websérie permet sa diffusion deux mois après la fin du tournage, sans qu'il y ait besoin de planifier son passage dans une grille de programmes : dès que le montage est terminé, elle peut être diffusée sur Internet.

Pourtant, pour le comédien Ali Guerrouj, un autre point n'est pour autant pas à négliger, qui pourrait être si ce n'est contradictoire, au moins complémentaire :

«**Ali Guerrouj :** J'ai déjà passé d'autres castings de gay. […] Mais je pense parce que c'est aussi un peu à la mode de parler de tout ce qui est discrimination LGBT. Tu vois, c'est aussi une mode dans le cinéma, y a aussi des modes comme… Autant c'est la mode de parler aussi de terrorisme, tu vois. Non, mais non, c'est, c'est ça. Non mais surtout, y a des gens, en fait, y a des gens qui font des films, des films sur un thème, parce que ça leur tient à cœur, comme Stanley. Et d'autres qui font ça parce que c'est la mode. Tu vois ce que je veux dire ou pas ? Du coup, bon, c'est une mode, et les gens qui sont pas du tout touchés par ça, ils vont faire un film parce qu'ils se disent " ouais, c'est bien d'avoir des mecs qui se gâchent à un moment donné " et d'autres qui se disent " j'ai envie de parler de ça parce que j'ai envie de changer les choses. " Donc, je pense qu'il y a un peu une mode depuis *La Vie d'Adèle.* Tu vois, en France, il y a eu un truc qui s'est passé.

Déborah Gay : Toi, tu dirais que c'est *La Vie d'Adèle* qui a un peu changé ça ?

Ali Guerrouj : C'est vrai que j'ai passé plus de casting de gays après. Après… c'est vrai qu'après *La Vie d'Adèle*, il y a eu un déclic, je crois. Dans le cinéma français. »

Le comédien Ali Guerrouj situe ce « déclic », ce passage d'un débat public de la question LGBT à la fiction au moment de la sortie du film d'Abdellatif Kechiche, *La Vie d'Adèle,* Palme d'or du festival de Cannes en 2013, soit à la même époque que les débats de

l'ouverture du mariage aux personnes de même sexe. Il existe donc une cristallisation autour de l'année 2013 : les débats comme la consécration du film d'Abdellatif Kechiche ont eu lieu en même temps. C'est le film qui a le plus marqué le comédien, peut-être de par sa proximité avec un monde de l'art. Pourtant, malgré la Palme d'or à Cannes, ce sont les débats politiques qui ont le plus motivé·e·s les acteur·rice·s de production de la série, dans leurs déclarations en entretien. Le comédien semble faire remonter l'arrivée de fictions audiovisuelles sur la question LGBT au moment d'une performance artistique reconnue par des pairs, le festival de Cannes, quand les producteur·rice·s dont l'une des préoccupations est d'être attentif à ce qui est recevable dans une société donnée, et de trouver une audience, font écho à des problématiques sociales actuelles. La remise de la Palme d'or à *La Vie d'Adèle* peut les conforter dans ce choix : la représentation LGBT a une audience potentielle et est aussi considérée par les instances de légitimation des industries culturelles. Il y a donc, en 2013, la developpement d'un certain imaginaire lié aux questions LGBT.

Nous sommes dans le cas des *Engagés*, face à des acteur·rice·s qui mobilisent divers arguments pour justifier leur participation à la websérie, ainsi que la place tenue par cette innovation thématique dans la société française. Iels puisent pour cela dans l'imaginaire social du moment, qui non seulement leur permet de justifier la prise d'un risque commercial, comme l'explique Eric Macé, mais leur donne aussi des ressources pour défendre la production et le besoin qu'il existerait pour des usager·ère·s, une audience, d'avoir cette production disponible sur Internet. Les acteur·rice·s de la production s'appuient sur un des débats non seulement politiques, concernant l'ouverture du mariage aux personnes de même sexe, mais aussi culturels, avec la consécration de *La Vie d'Adèle*. Si ces arguments ne sont pas unifiés, c'est parce qu'il s'agit avant tout de ressources choisies et utilisées par les acteur·rice·s : le comédien s'appuie alors sur une ressource relevant de son domaine de compétence, le cinéma, quand le producteur, le scénariste et le diffuseur s'appuient sur des ressources relevant de la politique.

Il existe une société, une audience, capable de recevoir ces fictions LGBT et qui a déjà appris à voir ces nouvelles représentations. Nous sommes face à un conflit de définition dans la société française, mais aussi face à un public, une audience qui sait ce que les initiales LGBT veulent dire. Pour Brigitte Rollet (2007, p.12) :

> « En outre, les changements dans les fictions télévisuelles françaises pourraient venir autant (ou davantage) de l'intérieur (c'est-à-dire de la télévision elle-même) que de

> l'extérieur (de la société qui la produit et la regarde) : le développement des chaînes thématiques depuis le milieu des années 1990, diffusant à la suite des chaînes hertziennes des œuvres télévisuelles en provenance des Etats-Unis sur le petit écran français, a permis au public hexagonal de découvrir d'autres façons de faire des fictions télévisuelles, d'autres moyens de raconter d'autres histoires, et d'autres types de personnage. Les séries états-uniennes sont apparues en grand nombre après l'introduction des chaînes privées dans le PAF au milieu des années 1980, et ont contribué directement ou indirectement au renouvellement de la fiction télévisuelle en France et ailleurs. »

Si le public connaît ces lettres, LGBT, s'il a vu sur les écrans français des productions étrangères, comme la production américaine *The L Word* ou la série anglaise et son remake américain *Queer as Folks*, qui mettent en scène dans leur grande majorité des personnages gays, lesbiens, bis ou trans, il peut donc aussi voir des personnages LGBT français. Le public est désormais prêt à voir ce type de représentations à l'écran. Il y a donc d'un côté, conflit de définition dans la société française qui donne l'occasion aux diffuseurs et producteur·rice·s de proposer de nouvelles représentations, et de l'autre un public, une audience potentielle, qui a acquis une « téléspectature » sur les questions LGBT, même si cette téléspectature est principalement de culture anglo-saxonne.

Pour Eric Macé (2006, p.193) :

> « On a donc de fortes raisons de penser qu'une visibilité croissante et la déstigmatisation des non-blancs à la télévision française ne se feront qu'à la suite de dynamiques conflictuelles conduisant à transformer en profondeur l'imaginaire national français lui-même. Cela veut dire que la dimension politique de la télévision s'analyse moins dans les effets de la télévision sur la société que dans les effets de la conflictualité sociale et culturelle sur les représentations télévisuelles. »

Pouvons nous remplacer dans l'énoncé d'Eric Macé, cette référence sur les « non-blancs », par « non-hétérosexuel·le·s » ? Nous pouvons le supposer car il existe dans les propos des différent·e·s acteur·rice·s de la production, des liens entre les conflits sociaux qui ont agité la société française en 2013, et l'apparition de séries, websséries ou même fiction unitaire[137] en 2017. L'imaginaire collectif a été marqué par ces débats : les industries culturelles se permettent à ce moment de réaliser des fictions mettant en scènes des personnages non-hétérosexuels. Cela ne signifie pas que ces débats sont clos, ils continuent d'avoir cours dans la société. Cet état de fait peut expliquer le développement de fictions axées soit sur une histoire, les trente dernières années pour *Fiertés*, soit sur le militantisme comme pour *Les*

[137] *Baisers cachés* est un téléfilm de Didier Bivel, diffusé le 17 mai 2016 sur France 2, qui raconte une histoire d'amour entre deux adolescents.

Engagés : ces fictions traitent d'une forme d'engagement politique fort, s'inscrivent dans une histoire française et se positionnent en parallèle des conflits de définition actuels. Les représentations proposées par *Les Engagés* sont par ailleurs touchées par ces débats : quelle représentation donner du désir LGBT, mais aussi de quels personnages parler ?

1.2.2. Un désir dans la « norme »

La question du désir, du fantasme et de sa représentation ne se pose pas uniquement pour les réalisateurs durant les castings. En effet, lors du tournage du 8 mars 2017, le comédien Ali Guerrouj doit embrasser un figurant. Le baiser n'a pas lieu pendant les répétitions, mais juste pendant la prise. Pour se préparer, et préparer la scène, Ali Guerrouj est assis sur une banquette à côté du figurant. À sa droite est présent le comédien Octavius Silène, et face à eux, Stanley Keravec et les deux réalisateurs, qui les font répéter. Ali Guerrouj ne cesse de demander s'il doit « mettre la langue » ou non. Mathieu Potier lui répond : « Ce n'est pas une question de langue, mais de désir, de tendresse. » Ali Guerrouj rit : « La tendresse, t'aimes bien la tendresse, toi. » Je remarque que personne ne demande son avis au figurant, qui reste au second plan, silencieux. Cette invisibilité des figurant·e·s sera continuelle pendant la websérie : même dans des scènes de baiser, leur performance est vue comme moins importante que celle des comédien·ne·s principaux. Dans cette question de représentation du désir, c'est au rôle principal de guider le ou la figurant·e. Ce·tte dernier·ère pourrait bien appartenir à la minorité LGBT sans pour autant avoir voix au chapitre.

Tout le monde s'éloigne de la scène, pour retourner derrière les combos. Marc Puget demande à Mathieu Potier : « C'est toi qui a dit à Ali de ne pas mettre la langue ? » Mathieu Potier dément, et explique lui avoir parlé de désir. Marc Puget sourit et retourne parler au comédien. Mathieu Potier se tourne vers le scénariste et moi-même : « On n'est pas forcé de toujours mettre la langue ». Lors de la deuxième prise du baiser, Mathieu Potier demande plus de mordant et de passion dans le baiser. Marc Puget lui crie : « De la langue ! » La pièce est située en L, nous ne voyons donc pas directement les comédiens, mais devons regarder dans le combo. Pour la troisième prise, Mathieu Potier félicite les comédiens : « Bien, le baiser ! » Marc Puget demande qu'il dure un peu plus longtemps. Quelque temps plus tard, Ali Guerrouj parle de ce baiser : « J'ai mis de la passion mais pas beaucoup d'amour ». Une figurante lui sourit : « En même temps, c'est un mec dans un bar »[138]. La figurante rassure le

[138] Carnet de terrain, entrée du 9 mars 2017.

rôle principal, tout en ajoutant qu'un inconnu qu'on embrasse dans un bar est souvent l'objet d'un désir, mais pas forcément d'affection, et que dans ce cas, c'est ce désir qui était recherché. Si l'avis des figurant·e·s n'est pas demandé pour la représentation d'une scène, ces dernier·ère·s peuvent par contre agir après, pour conforter un·e comédien·ne dans sa performance : iels sont dans une infériorité hiérarchique par rapport au rôle principal, et si iels ne peuvent lui dire comment jouer, iels peuvent le rassurer. Nous pouvons supposer qu'à l'inverse, si cette scène avait été mal jouée, aucun·e figurant·e n'aurait échangé avec Ali Guerrouj. Dans ce rapport de hiérarchie des comédien·ne·s, la critique n'est pas acceptable.

L'exploration de la sensualité, ce regard d'hétérosexuel sur le désir et des corps d'hommes, est une démarche importante pour Mathieu Potier :

« **Mathieu Potier :** Tu vois, le sentiment que j'ai, c'est que le désir… c'est un désir que moi hétéro, je peux ressentir quoi. Parce qu'il est présenté de manière universelle

Déborah Gay : C'est ce que tu disais, je ne sais plus, pendant un tournage, où tu avais un acteur qui disait " mais je l'embrasse ou pas " et tu as dit " mais non, je veux que tu aies du désir, pas que tu lui roules des patins ", je sais plus, c'était quelque chose comme ça. " Le désir, ce n'est pas juste… "

Mathieu Potier : Ce n'est pas juste embrasser. Voilà, c'est ça, quoi. […]
Tu vois, j'ai des petites frustrations là-dessus. Je trouve que la scène de sexe est très réussie mais que heu… Je n'ai pas du tout pu aller trouver des moments de sensualité comme je le voulais, mais là par faute de temps.

Déborah Gay : C'était quoi que tu voulais faire dès le début ?

Mathieu Potier : Ben, j'aurai bien aimé, moi, tu vois, aller faire des gros plans, doux, qui passent du regard du mec, à son cou, à ses mains, tu vois, filmer… Alors, je sais que c'est pas la même chose, mais je sais que les filles souvent, elles aiment bien le bas du ventre des mecs, tu vois un t-shirt qui se redresse, avec un petit peu d'abdominaux, ou le bas du dos, le creux des reins, ce genre d'endroit-là. J'aurai aimé aller faire des gros plans… Enfin, tu vois, ma caméra qui bouge pour aller chercher un peu de sensualité là-dessus… Et en fait, bon. On n'a pas trop trouvé d'espace pour faire ça.
[…] Moi j'adore la sensualité, la sexualité dans le rapport homme-femme et je me suis dit : " Tiens, ce qui est intéressant, c'est d'avoir le même désir, la même envie. Mais au lieu que ce soit une femme, ben, c'est un homme, en fait ". Et c'est de me projeter. De me dire : " Comment je peux être touché par un mec ? ".
Mais en fait, moi, je sais que ça m'est déjà arrivé plein de fois, j'ai eu plein de coups de cœur artistiques sur des mecs. Genre un mec comme Brad Pitt et Sean Penn. Ce ne sont pas des mecs avec qui j'ai envie de coucher, mais ce sont des mecs qui m'attirent artistiquement. Et je me suis dit : " Tiens, utilise ce désir artistique. Essaye de le transformer en désir physique, sexuel, intimiste ". Et ça, c'était un beau challenge quoi. Mais voilà, petite frustration, parce que voilà, la scène de sexe marche… Y a des beaux moments, mais je ne trouve pas qu'on est allé chercher, juste un coup d'œil d'un mec vers un autre mec, tu vois ? Et qui, tout d'un coup, mate. Tu vois ? Ses mains, ce genre de

> choses-là. Et j'aurais trouvé ça intéressant qu'on nous dise, […] que les homos disent : " Putain, c'est vous les hétéros qui avez réussi à faire ça ? Putain, c'est cool ". »

Mathieu Potier, sans le verbaliser, est tout à fait conscient de la manière dont le regard de sa caméra, devient regard du personnage et des spectateur·rice·s. Il se sait responsable en partie de la façon dont ces regards se fondent les uns dans les autres, mais aussi du plaisir scopique que les spectateur·rice·s peuvent ressentir par le biais du regard de la caméra, et à l'intérieur de la diégèse : un personnage qui « mate », un « coup d'œil », un regard d'un personnage sur un autre. Ce qui est subversif dans ce cas, c'est qu'habituellement, le personnage regardé est assujetti au féminin :

> « Dans un monde gouverné par l'inégalité entre les sexes, le plaisir éprouvé à regarder s'est trouvé divisé entre l'actif/masculin et le passif/féminin. Le regard masculin, déterminant, projette ses fantasmes sur la figure féminine, laquelle est façonnée en conséquence. » (Mulvey, 2017, p. 40-41).

Dans *Les Engagés*, Mathieu Potier veut subvertir ces codes cinématographiques et donner du plaisir à ordonner le regard de l'audience autour d'un actif masculin sur un passif masculin.

Cette question va de nouveau être posée lors des scènes de sauna, quand le personnage de Thibaut doit sortir d'un hammam et embrasser un autre comédien au bar. Il s'agit de la première scène de Thibaut, celle qui le présente aux spectateurs et spectatrices. Le directeur de la photographie s'oppose à la vision de Marc Puget et Mathieu Potier : il trouve artificiel de voir Thibaut sortir d'une chambre en remontant sa serviette. Il s'exclame : « Je ne remets pas mon caleçon tout de suite après avoir baisé ! ». Plus tard, le comédien doit embrasser un figurant. Florent Oise sourit : « Lui aussi est hétéro, ça va être marrant ». Marc Puget demande plusieurs prises, avec « plus de langue ! » et râle : on ne voit pas assez celle de Florent Oise. Après la dernière prise, ce dernier dit au réalisateur : « Tu en voulais de la langue, en voilà ! ». Souvent, le comédien utilise l'humour lors des scènes de nus ou de baiser, un mécanisme qui lui permet de prendre de la distance avec son rôle. Il demande ensuite à Stanley Keravec si la scène était crédible[139]. Il y a ici deux visions de réalisateurs qui s'opposent : Marc Puget recherche de la chair, de la « langue », pour montrer un baiser quand Mathieu Potier tente de montrer un désir. Or montrer du désir est alors une vision chronophage sur un tournage qui doit aller vite : il faut aller directement au but.

[139] Carnet de terrain, entrée du 18 mars 2017.

Si les comédien·ne·s hétérosexuel·le·s ont accepté de tourner dans cette websérie, c'est aussi parce qu'iels trouvaient que le scénario évitait certains clichés, mais aussi des scènes de sexes trop crues. Ainsi, Ali Guerrouj explique :

> « Je me suis juste dit : " Ok, c'est sympa, je pense que c'est cool ". Tu vois, je me disais : " C'est cool, c'est une jolie histoire, y a pas de cul partout ", parce que tu vois, dès qu'on te dit " gay ", tu te dis : " est-ce qu'il va y avoir du cul partout ? ". Non, mais j'étais assez à l'aise avec l'histoire, je trouvais que ça s'enchaînait assez bien…
> […] C'était assez clair dès le départ que ça n'allait pas être des scènes de cul, quoi. Voilà, rien de très explicite. Que ça allait être filmé de manière assez esthétique. Pour rendre la chose belle et pas forcément pour montrer du cul pour du cul. »

Pour la première scène de sexe d'Hicham avec Thibaut, ce comédien a pensé à intégrer un préservatif dans la scène, juste avant de tourner, les réalisateurs avaient oublié d'en ajouter un et se sont dits très soulagés. L'absence d'un moyen de protection aurait pu être reproché à l'équipe selon l'un d'entre eux[140]. Mettre un préservatif permet en effet de faire passer un message de prévention, d'autant plus important qu'il s'agit dans la diégèse de la première relation sexuelle d'Hicham, là où Thibaut s'adonne à une sexualité plus libérée.

Cette représentation de la sexualité, d'une sexualité, fait partie de ce qui questionne majoritairement les réalisateurs et comédiens. Pour Mathieu Potier, c'est avant tout une question d'engagement envers un certain public qu'il souhaite attirer pour changer leur regard :

> « Parce qu'en fait, le but, c'est quoi ? Tu veux convaincre le type qui est un peu homophobe, du fin fond de son patelin, de tout un coup, l'emmener voir une série où il va s'attacher à des personnages, à des problématiques de personnages, qui sont vraiment liées à des problématiques humaines, des histoires de confiance, de " est-ce que je me sens bien à tel ou tel endroit ", de peur, d'angoisse. Et qu'au bout d'un moment, il se dise : " Bon en fait, ces mecs sont homos, mais j'ai pas l'impression forcément de voir des homos. Mais en fait ils ont les mêmes problématiques que moi, en fait. " Et pour juste les amener à prendre conscience que avant tout, ce sont des êtres humains avec les mêmes émotions. Et pour qu'ils puissent porter un autre regard. Au lieu de penser d'abord qu'un homosexuel est juste un type qui encule un autre, en fait. Parce que c'est ça malheureusement, qui est souvent résumé dans la tête des gens, c'est que dans le mot homosexuel, tu as le mot sexuel donc on ne pense que sexualité. Et donc en fait finalement, d'enlever toute la sexualité de la série qu'on pouvait enlever, en fait. Et je pense, mais je ne sais pas ce que toi tu en penses, mais je ne trouve pas qu'elle est trop sexuelle, justement »

Pour le réalisateur, il faudrait donc montrer le moins de sexe possible, tout en gardant une représentation du désir, ce qui permettrait de faire une série LGBT engagée, mais sans représenter une homosexualité « dangereuse », qui pourrait remettre en question des modes de

[140] Carnet de terrain, entrée du 25 juin 2017.

vie hétérosexuelle. C'est une manière politique de présenter l'homosexualité, comme l'explique David M. Halperin (2015, p.122) :

> « L'objectif principal [de la politique identitaire gay] a été de mettre en sécurité une subjectivité minoritaire en détournant le regard public des aspects marquants des subcultures de cette minorité, en écartant notamment tout ce qui risquait de mettre mal à l'aise ceux qui n'en font pas partie, ce qui les rendrait méfiants ou leur donnerait le sentiment d'en être exclus. À l'inverse, en se concentrant sur les revendications proprement politiques (et donc moins troublantes) en faveur de l'égalité de traitement, de reconnaissance sociale et d'une justice équitable, la mobilisation sociale a obtenu des avantages significatifs pour les membres de groupes stigmatisés. »

C'est le choix qu'ont fait le scénariste, les réalisateurs et même les comédien·ne·s : éviter l'aspect subculturel du mouvement LGBT, pour attirer et garder un public le plus large possible.

Nous sommes alors dans un discours et une monstration assez normatives, qui présentent l'intégralité des personnages d'une websérie LGBT avec des modes de vie qui seraient les mêmes que ceux de la population hétérosexuelle, dans la norme. Il n'y a aucune remise en question du modèle hétéronormatif. Il faut pouvoir créer un désir scopophile dans *Les Engagés* sans induire une panique homosexuelle (Kosofsky-Sedgwick, 2008) et un rejet violent du spectateur de ce qu'il est en train de voir, au prix de la disparition de certains modes de vie et de comportements. Thibaut va dans des saunas gays et sa trajectoire au cours de la saison 1 est une spirale négative : il termine le dernier épisode en larmes dans les bras de son ancien amant.

Pour le comédien qui l'incarne, Florent Oise, il existe dans *Les Engagés* un évitement des clichés :

> **«** Ben, la caricature, c'est de rendre, l'homosexuel, par exemple masculin, je vais parler pour mon personnage, trop efféminé. Tu vois ce que je veux dire ? Maniéré. Ça, ça peut être une facilité, c'est-à-dire, c'est un code, un code physique, qui de suite te tape et tu dis, " ce mec est homosexuel ". Or, c'est une grosse connerie, parce que moi, je connais plein de gens qui sont efféminés. Et qui ne sont pas homosexuels. Donc ça, c'est ce genre de cliché qu'il faut complétement éviter. Faut pas oublier que dans le milieu homosexuel, il y a beaucoup de virilité aussi chez les hommes. Voilà, pareil pour les femmes, ne pas montrer la camionneuse, que la camionneuse. Tu sais, les clichés, tout le monde sait de quoi on parle, quand on parle de clichés. Sexuels. Je pense que ça fait parti des pièges, à éviter, quoi. Pour pas que ce soit trop facile. »

Mais en évitant ces clichés, on efface aussi la représentation d'une partie du milieu LGBT, et les réalisateurs comme les comédiens et comédiennes suppriment alors la possibilité d'une remise en cause d'un modèle hégémonique.

Cette question se cristallise notamment lors du coming out d'Hicham :

« 308 **INT. POINT G – NUIT – PLUS TARD**
[…]
CLAUDE : Toi aussi t'es homo alors ?

Un temps. C'est comme si le monde s'éteignait autour d'Hicham. Le temps s'étire.

HICHAM : Oui !

Il a parlé beaucoup plus fort qu'il n'aurait dû. Lui a l'impression d'avoir hurlé. Il rougit. Thibaut sourit.

THIBAUT : Ah, enfin !

La porte du Point G grince, poussée par HUBERT LACOMBE (65 ans), notable homosexuel local, dandy dévergondé.

LACOMBE : Messieurs. Dites, le Point G milite pour que la Droite reprenne Lyon maintenant ?
[…] Vous savez qu'en ce moment, la Préfecture organise une pression policière comme on en avait pas vu depuis les années 70. Elles font quoi, contre ça, les assos ?

CLAUDE : Il s'est passé quoi ?

LACOMBE : Encore une descente au Deep, la troisième en six mois. (*À Hicham*) Le Deep, vous connaissez ?

HICHAM : Heu, non. Ils leur reprochent quoi ?

LACOMBE : Ah ben ça ! Officiellement, c'est une affaire de licence de boisson. En vérité leur problème c'est qu'il y a des mecs qui baisent. Les murs de la cave qui vibrent, ça les travaille !

Hicham n'est pas sûr d'en croire ses oreilles.

LACOMBE : Heureusement, ce jour-là, je buvais juste une bière au bar. Ça m'aurait emmerdé de me faire contrôler en plein fist sur le sling. J'ai jamais été aussi content d'avoir chopé une chaude-pisse.

309 **EXT. RUE – NUIT**

Thibaut et Hicham rentrent, un sourire aux lèvres.

HICHAM : Il est chelou le bourge, à raconter ses plans cul en détail, comme ça.

THIBAUT : Ah ! Lacombe, c'est un cas. »

Le personnage de Lacombe incarne une certaine subculture gaie. C'est un « dandy », il a une part de féminin. Il parle ouvertement d'une sexualité qui peut être vue comme subversive qui est la pratique du « *fist* ». Lacombe est ici ridiculisé, Hicham est choqué, et Thibaut et lui se

moquent de ce personnage. Cette impression est renforcée sur pellicule, où Lacombe est joué comme quelqu'un de très maniéré, manières que reprend Thibaut alors qu'il l'imite exagérément après avoir dit « c'est un cas » en reprenant la phrase introductive de Lacombe, « Messieurs ». Il y a une opposition entre le *coming out* d'Hicham et la manière d'être, très sexuée, de Lacombe. Or :

> « Quand je dis : " Je suis gai ", quand je " m'identifie " comme gai ou que je dévoile mon " identité " gaie, j'adopte la stratégie identitaire, elle-même fondée sur la politique identitaire, qui me permet d'affronter la différence sociale qu'engendre ma différence sexuelle dans un monde hétéronormatif. Notamment, je choisis de représenter ma sexualité comme un aspect de mon être social qui serait tout à fait neutre, comme si je déclinais mon genre ou mon appartenance ethnique.
> […]
> De cette façon, " gai " permet à ma sexualité de se déclarer socialement, sans une appellation policée et à la limite de l'euphémisme, en tant qu'identité plutôt que comme subjectivité érotique ou comportement sexuel.
> […] Le mot " gai " identifie donc ma sexualité sans évoquer son vécu ni creuser davantage ce que je ressens dans mes fantasmes et pratiques érotiques. À ce titre, il prend une tonalité respectable et fonctionne de la même manière que " mari et femme " pour les gens mariés, en renvoyant à une identité sexuelle sans s'appesantir sur ce qu'elle a de proprement sexuel. » (Halperin, 2015, p. 126-128)

Quand Hicham dit qu'il est gay, Lacombe décrit un comportement sexuel. Et la websérie choisit de défendre le point de vue de son héros, d'Hicham, et donc une représentation policée de la communauté LGBT, en se moquant de Lacombes, au lieu de le défendre. Il existe ici une certaine homonormativité du discours défendu par la websérie, au sein même de la communauté décrite. Lacombes peut être moqué car il s'éloigne d'une norme. Michel Foucault (1975, p.215) explique que :

> « En somme, l'art de punir, dans le régime du pouvoir disciplinaire, ne vise ni l'expiation, ni même exactement la répression. Il met en œuvre cinq opérations bien distinctes : référer les actes, les performances, les conduites singulières à un ensemble qui est à la fois champ de comparaison, espace de différenciation et principe d'une règle à suivre. Différencier les individus les uns par rapport aux autres et en fonction de cette règle d'ensemble – qu'on la fasse fonctionner comme seuil minimal, comme moyenne à respecter ou comme optimum dont il faut s'approcher. Mesurer en termes quantitatifs et hiérarchiser en termes de valeur les capacités, le niveau ou la " nature " des individus. Faire jouer, à travers cette mesure " valorisante ", la contrainte d'une conformité à réaliser. Enfin tracer la limite qui definira la différence par rapport à toutes les différences, la frontières extérieures de l'anormal […]. La pénalité perpétuelle qui traverse tous les points et contrôle tous les instants des institutions disciplinaires compare, différencie, hiérarchise, homogénéise, exclut. En un mot, elle *normalise*. »

Lacombe incarne cette frontière extérieure de l'anormal, là où le personnage de Claude qui se « travelote » est accepté. Pour ce dernier, il ne s'agit en effet que d'un jeu. Lacombe, lui, est « un cas ». Il existe une hiérarchie dans les comportements tolérables au sein de la

communauté LGBT représentée dans *Les Engagés*, contrainte par une conformité homonormative, qui serait liée à la représentation d'un désir acceptable par l'audience, pour une websérie du service public.

Ce rejet d'une partie de la communauté devient aussi un effacement des lesbiennes. Car si pour Florent Oise, il ne faut pas « montrer que la camionneuse », il n'y a en fait qu'une seule lesbienne qui parle dans la websérie : il s'agit du personnage de Murielle.

1.2.3. La disparition des lesbiennes

Dans le cadre des *Engagés*, sur la quinzaine de rôles parlants, il n'y a que trois femmes : la sœur d'Hicham, Nadjet, la journaliste Rose, et Murielle, membre du point G et seul personnage ouvertement lesbien. Lors du casting, Murielle est décrite ainsi : « Murielle, environ 35 ans, lesbienne, charismatique, bon fond, mais râleuse. Elle est la responsable du groupe femme. (Environ 5 jours de tournage)[141] » Nous avons donc quelques éléments sur son rôle, et quelques éléments de caractère. Lors des castings, face aux comédiennes, l'assistant du directeur de casting la décrit « comme une féministe » et donne l'exemple des réunions non-mixtes où « tout le monde se fout de sa gueule, quoi. » Il demande à une comédienne une prise, « plus vénère, plus féministe »[142]. Le combat féministe de Murielle est donc l'objet de moqueries ou sujet d'une colère, qui serait porté par une misogynie intrinsèque à l'écriture. Ce message implicite est renforcé par le fait qu'elle est le seul personnage lesbien. Un seul épisode est consacré aux femmes, il s'agit de l'épisode 5, axé sur Nadjet et sa rencontre avec Murielle. Cet épisode est d'ailleurs surnommé par le scénariste « l'épisode des filles », ce qui est d'autant plus infantilisant : le combat féministe n'est pas vu comme aussi intéressant que les autres combats menés dans la websérie. C'est une lutte portée par des « filles » et non des « femmes ». Même si dans cet épisode seront abordées des questions comme le voile, le mariage forcée ou le *coming out*, ce ne sera pas « l'épisode des femmes ».

Lors d'une rencontre avec le public au centre LGBTI de Lyon, Stanley Keravec explique avoir milité à Lyon, dans un groupe où à l'époque, il n'y avait pas de femme, ni de groupe lesbien. Dans sa représentation du milieu LGBT militant, c'était important pour lui de « ne pas être dans l'absence de personnages lesbiens, sans trahir l'esprit de la réalité qu'il a expérimenté ». Il se défend en expliquant que selon lui, la mixité est difficile à atteindre dans

[141] Annonce de casting, transmise par l'assistant directeur de casting, le 16 décembre 2016.
[142] Carnet de terrain, entrée du 16 décembre 2016.

le milieu militant, et qu'il n'a personnellement jamais vu 50% de garçons et 50% de filles : pour plus de réalisme, il n'a pas souhaité montrer un milieu paritaire mais a choisi d'incarner la présence des femmes grâce aux personnages de Murielle et Nadjet[143]. Il s'agit d'un milieu qu'il connaît peu, voire pas. Pour Brigitte Rollet (2007, p.282-283) :

> « Un autre problème de fictions écrites ou réalisées par des scénaristes et/ou cinéastes ouvertement homosexuels, est le fait que l'on considère souvent que leur homosexualité " authentifie " ce qui est montré des personnages homosexuels : loin de prendre en compte comme Fanon les possibilités d'intériorisation du discours et des schémas dominants sur les gays, les critiques (ou même certains internautes gays qui commentent les fictions) s'accordent sur la " justesse " du portrait. On a trouvé cependant des scénarii rédigés par des gays proposant des alternatives au discours et aux constructions dominants sur l'homosexualité. Il ne s'agit aucunement de dire ou de penser que seul-e-s les homosexuel-le-s peuvent écrire ou parler d'eux-mêmes ; il est cependant indéniable que les rares fictions qui vont au-delà des idées reçues, proposent d'autres images et d'autres personnages, et déconstruisent plus qu'ils ne diabolisent les processus d'exclusion et de discrimination, ont toutes été écrites et parfois réalisées à partir d'expériences autobiographiques. Ce n'est pas tant la dimension d'être ou de ne pas être gay qui compte ici, que de raconter quelque chose que l'on a peu ou prou vécu, en faisant partager les sentiments ressentis par les personnages : la subjectivité compte d'avantage ici que l'identité. »

Concernant la question de la présence des femmes à l'écran, et pour combler un manque de représentation, le scénariste décide d'inventer le personnage de Murielle. Mais Murielle devient une « chieuse », « râleuse », « vénère », ce qui disqualifie son discours.

Sur le plateau, la maquilleuse est particulièrement surprise par le choix d'une comédienne relativement « féminine ». En effet, elle a échangé avec les réalisateurs sur les personnages, pour pouvoir maquiller les personnages conformément au scénario, et on lui a stipulé qu'il fallait mettre un peu de maquillage à Murielle. Elle pensait que Murielle serait plus « mec, pas tellement avec du maquillage » mais aussi un peu plus mûre, « à cause du nom, sans doute »[144]. La maquilleuse attendait donc une comédienne plus âgée, Murielle étant un nom qui semble daté, et masculine. La maquilleuse projette peut-être aussi dans ce personnage des stéréotypes liés à la lesbienne. Mais cette représentation de Murielle, celle proposée par les réalisateurs et incarnée par une comédienne, est symptomatique d'une asymétrie de genre :

> « L'asymétrie de genre joue ici à plein puisque le point de vue légitime n'est ici ni gay ni queer, mais tout bonnement sexiste, en disqualifiant toutes définitions d'elles-mêmes des lesbiennes qui ne soient pas conformes aux assignations du genre féminin hétérosexuel.

[143]Carnet de terrain, entrée du 25 juin 2017.
[144] Carnet de terrain, entrée du 27 février 2017.

> Autrement dit, pour que les lesbiennes soient acceptables, il faut qu'elles soient des femmes. » (Macé, 2006, p.249)

Le critère de la beauté et du charme est d'ailleurs un des regrets de Marc Puget, quand il parle du casting :

> «**Marc Puget :** Moi j'ai un regret, c'est qu'ils sont tous un peu trop beaux. Enfin, l'ensemble du casting est trop beau. Quand tu vois Murielle, Nadjet, Florent, Ali, ils ont tous du charme et ça c'est un truc qui me gêne sur l'ensemble, euh…
>
> **Déborah Gay : Il n'y a pas assez de différences, de diversité ?**
>
> **Marc Puget** : De normalité, je dirai. Enfin, je ne dis pas, ils sortent pas de la norme, quoi, mais sur l'équilibre d'un casting… Enfin, si tu dois les définir, tu vas assez vite dire dans tes arguments : " Ah ben, il a du charme, il est bien foutu, elle est jolie, elle est douce ". Et je considère que dans la vie normale, il y a plein de gens que tu ne définis pas par ça. Ça ne veut pas dire qu'ils sont moches. Mais c'est que ce n'est pas un critère qui va sortir de ça, et que là finalement, on n'a que des comédiens où ce critère-là va ressortir, ce critère positif va ressortir assez vite dans une potentielle description. »

Si c'est un regret qui concerne l'ensemble du casting, il est encore plus prégnant pour le personnage de Murielle. Stanley Keravec et la production ont donc choisi ainsi le visage le plus consensuel pour représenter une lesbienne à l'écran, une norme qu'explique Brigitte Rollet dans *Télévision et homosexualité. 10 ans de fiction française, 1995-2005* (2007, p. 97).

> « […] toutes [les lesbiennes] correspondent aux critères implicites de la féminité et des normes esthétiques de la télévision : homosexuelle ou hétérosexuelle, les femmes y sont généralement physiquement " conformes " et on peut se demander si la norme esthétique féminine implicite des personnages féminins de fictions télévisuelles – assez jeunes et avenantes - n'est pas ici plus forte que la norme sexuelle. »

Si son étude est sortie dix ans avant la sortie des *Engagés*, cette remarque est toujours de rigueur. La comédienne qui incarne Murielle, est jeune et nous pouvons nous demander si ce n'est pas à cause des attentes implicites engendrées par la fiction audiovisuelle. Et même lorsqu'on aperçoit d'autres lesbiennes dans la websérie, elles ne sont pas « masculines » pour autant, même en l'étant parfois plus que Murielle. Ce qu'exprime Jack Halberstam (2011, p. 95) dans son analyse de la série télévisée lesbienne *The L Word* fonctionne ici aussi :

> « What the *L Word* must repudiate in order to represent *lesbian as successful* is the butch. The butch therefore gets cast as anachronistic, as the failure of feminity, as an earlier, melancholic model of queerness that has now been updated and transformed into desirable womanhood, desirable, that is, in a hetero-visual model. But the butch lesbian is a failure not only in contemporary queer rendering of desire ; she stands in for failure in consumer

> culture write large because her masculinity becomes a block to heteronormative desire.[145] »

La *butch* est l'incarnation de la lesbienne masculine, la « camionneuse » que décrit Florent Oise. Mais Murielle ne peut pas être autre chose que féminine pour pouvoir être représentée à la télévision, et alimenter un plaisir scopique hétérosexuel. Même si elle est lesbienne, le regard du spectateur, le regard porté sur elle, est un regard de désir masculin. Murielle n'a pas été créée pour les femmes qui aiment les femmes, même dans une websérie se définissant comme LGBT.

Comme expliqué précédemment, Murielle est le personnage qui prend la défense de Nadjet, et soutient son droit à porter le voile face au personnage de Mickael. En 2006, Eric Macé écrit (p. 252) :

> « Contrairement à l'homosexualité masculine qui parvient à se positionner sur le registre proto-politique de la lutte contre les discriminations, l'homosexualité féminine ne peut s'exprimer qu'à travers le registre de la tolérance, une tolérance elle-même limitée par le rabattement des lesbiennes sur les canons du féminin hétérosexuel. »

Si les personnages de Thibaut ou même d'Hicham sont définis notamment par un engagement au sein de l'association, et dans une démarche d'engagement politique fort et conflictuel, Murielle est celle qui cherche à rassembler le plus de monde possible, et est beaucoup moins présente sur ce registre « proto-politique ». Elle agit tout de même, remplaçant les noms de rue par des plaques avec des noms de femmes. Elle participe à l'assemblée générale de l'association, et n'hésite pas à remettre Thibaut à sa place pendant les moments de tension. Elle le fait néanmoins avant tout pour chercher à rassembler les différents courants politiques de l'association, dans une volonté d'unité et donc de tolérance. C'est la seule lesbienne que l'audience entend parler et elle reste toujours en minorité dans ces luttes politiques. La seule fois où on la voit échanger avec d'autres personnages lesbiens, c'est lors d'une soirée non-mixte. Elles sont alors en train de discuter un extrait de livre et non pas d'une action politique ou de problématiques vues comme féministes, comme le viol, la gestion de l'espace public, ou de problématiques lesbiennes, comme la procréation médicalement assistée. Elles sont

[145] « Ce dont *The L Word* doit se débarrasser pour pouvoir représenter des *lesbiennes qui réussissent dans leur vie*, c'est la butch. La butch est rejetée comme une entité anachronique, comme l'échec de la féminité, comme un modèle daté de la mélancolie queer, désormais mis au jour et transformée comme une figure désirable de la femme, désirable dans un modèle hétéro-visuel. Mais la lesbienne butch est un échec non seulement dans la représentation d'un désir queer contemporain ; elle représente l'échec dans ce qu'écrit largement la culture consumériste parce que sa masculinité devient un blocage au désir hétéronormatif. » Traduction par Déborah Gay.

interrompues par Thibaut, alors même qu'elles avaient rejeté quelques temps auparavant Hicham. Elles perdent le pouvoir d'échanger entre elles, de parler entre femmes, à cause d'un personnage masculin, et sont à nouveau réduites au silence.

Sur le plateau des *Engagés*, la représentation d'une minorité LGBT est réalisée par une majorité hétérosexuelle. Selon Laura Mulvey, nous voyons comment ces regards peuvent modeler une vision de l'homosexualité féminine et masculine selon un prisme hétérosexuel. Pour essayer d'éviter ce biais, les différent·e·s acteur·rice·s de la production, qui veulent être le plus vraisemblables possible et le moins caricaturaux, n'hésitent pas à faire appel aux conseils de personnes ressources sur le plateau, soit des personnes appartenant à la communauté LGBT, tels que certains comédiens, soit directement le scénariste ou moi-même, considérée comme une experte de par mon étiquette d'universitaire. Même en ayant conscience des enjeux et du regard potentiellement hétérosexuel de la caméra, même en travaillant sur un certain érotisme du corps masculin, il est difficile d'aller contre ou au-delà d'un scénario, qui présente des personnages certes gays, mais dans une norme acceptable pour un public hétérosexuel. Il n'est pas possible d'autonomiser la réalisation et le casting, du scénario. Le scénariste essaye d'apporter plus de diversité de Genre dans son histoire qu'il n'en avait fait l'expérience lors de ses années de militance, mais ce n'est pas sans maladresses et stéréotypes. De plus, ce scénario, développé avec une société de production et un diffuseur intégré à France Télévisions, montre aussi que par sa volonté de représenter la société française, de participer à un conflit de définition en cours, disparaissent les personnages les plus déviants de la norme, mais aussi les lesbiennes, victimes de leur double statut de minorité de Genre et de minorité sexuelle.

2. Le choix des mots de l'innovation

La question que soulève cette websérie, et les difficultés liées à sa production, telles que nous les avons vues dans les développements précédents, est notamment celle-ci : est-ce que faire une websérie sur des militant·e·s LGBT est du militantisme ? Est-il militant de défendre la production de cette websérie, la première de France Télévisions à parler de cette minorité ?

Poser cette question nous mène vers deux axes de réflexion que nous allons aborder ici : tout d'abord l'utilisation d'un vocabulaire précis. Ce choix de vocabulaire nous permet

d'aborder le second axe de cette réflexion, à savoir le retour de la question de la cible. Choisir ses mots signifie faire le choix de ceux et celles à qui l'on souhaite s'adresser.

2.1. Choisir son vocabulaire

Deux termes reviennent souvent dans la définition de la websérie. Il s'agit tout d'abord d'un sigle utilisé régulièrement et que l'on pourrait questionner : les initiales LGBT, Lesbien, Gay, Bi et Trans, sigle qui permet de définir la communauté que la websérie souhaite représenter. Puis nous nous pencherons sur le terme « militant », qui définit les membres de l'association du Point G mais aussi pour certain·e·s, l'acte même de lancer cette websérie.

2.1.1. LGBT : un sigle consensuel

Les Engagés est une websérie qui se définit et est définie par les médias, articles de journaux et dossiers de presse, comme une websérie LGBT. Le scénariste ou les producteurs auraient pu utiliser d'autres mots, comme « queer », ou tout simplement « gay et lesbien » étant donnée l'absence dans la saison 1 de personnages ouvertement bisexuels ou trans. Or, dans la note d'intention du scénariste Stanley Keravec, telle qu'elle est formulée dans le dossier de presse de la saison 1 des *Engagés*[146], ce dernier explique que sa websérie prend place dans une : « […] arène [qui] est celle du Point G, un centre Lesbien, Gay, Bi et Trans situé à Lyon. L'exploration de cet espace associatif, à la fois revendicatif et convivial, permet une plongée dans le monde chaotique des nouveaux militants des années 2015. » Stanley Keravec décide d'inscrire l'action de sa websérie au « centre Lesbien, Gay, Bi et trans ». C'est ainsi qu'est décrite l'identité du Point G, et cette formulation est reprise par le journaliste Eddy Vosges-Rodrigues[147] dans son article pour *Têtu.* Dès le chapô de l'article, le journaliste écrit : « Il était temps qu'en France débarque la première série LGBT, une série dont la majorité des personnages fait partie de la communauté LGBT (…) ». C'est donc le terme retenu pour parler et faire parler de cette websérie.

Le choix de se décrire et de décrire la série comme étant LGBT n'est pas anodin. Alice Krieg-Planque observe que (2012, p. 176-177) :

> « […] le sigle, dans sa fonction d'économie linguistique, permet de faire bref, de prendre moins de place, de dire plus vite, ce qui peut être fort utile dans des emplois techniques. Il

[146] Annexe 5.
[147] Nom anonymisé.

> présente également une fonction intéressante de mémorisation : il est souvent plus facile de se souvenir d'un sigle, du moins s'il a été bien choisi, que de la dénomination complète, surtout si elle est longue ou complexe. À ces différents égards, le sigle semble plutôt fait pour engendrer du déterminé, du fixe, du stable, du régulier. »

Ce sigle est donc aussi une manière simple de décrire une websérie, même si aucun personnage de la première saison n'est trans ou bisexuels. Le sigle fonctionne donc comme un signe de ralliement car le public pourrait déjà le connaître. Quant à l'usage des lettres T et B dans le sigle, elles permettent aussi d'imaginer un développement de la websérie dans des saisons futures, avec l'introduction de personnages appartenant à l'une ou l'autre de ces catégories. Ce sigle induit une stabilité, non seulement dans la diégèse, en prévoyant un développement possible de l'histoire, mais aussi dans les identités des personnages. C'est ainsi d'ailleurs que la comédienne Malou Andrew définit la websérie :

> « J'ai postulé parce que c'était en rapport avec le milieu LGBT. Je pense que c'était ce qui m'intéressait particulièrement. Il n'y avait pas des tonnes de choses dans l'annonce, parce que les annonces, c'est plus des rôles que des histoires elles-mêmes, en entier. Mais c'est vrai que j'ai des amies très proches qui sont lesbiennes, et c'est vrai que en Angleterre, on parle beaucoup plus de ça, et on parle beaucoup plus du féminisme et c'est des choses dont on parle plus. Et venant de là-bas, j'ai toujours été assez, comment dire, ouverte, à ce genre de sujets... Et curieuse. Voilà, et, et c'est vrai que c'est moins présent dans le paysage audiovisuel français que ça ne peut l'être en Angleterre, et du coup, voilà. J'étais intéressée, c'est ça qui m'intéressait. »

La comédienne, qui se définit comme hétérosexuelle, utilise ce sigle pour définir le « milieu » où se passe la websérie et comparer les débats soulevés en France à ceux soulevés en Angleterre. C'est un atout aussi, parce que le même sigle est utilisé en français et en anglais, et permet donc facilement de passer d'une sphère linguistique et culturelle à une autre, ce qui, on le verra dans un second temps, a son importance, en termes de filiation.

Mais en parlant de milieu ou de websérie « LGBT », il y a aussi le risque d'induire une idée de stabilité qui n'existe pas dans les faits. C'est ce que dénonce d'ailleurs Richard Dyer, dans sa préface d' *Homo exoticus : race, classe et critique queer* de Maxime Cervulle et Nick Rees-Robert (2010, p. 7) :

> « Le problème que pose la simple addition est apparent dans l'adoption de l'acronyme politiquement correct LGBT (lesbien, gay, bi et trans) dans le monde anglo-saxon. L'acronyme semble généreusement inclure et rendre visible une diversité de position en dehors de normes sexuelles et de genre, tout en refusant l'homogénéisation. Si l'on peut reconnaître une grande valeur pratique et humaine, si l'on peut considérer qu'il représente un exemple admirable en termes de politique de coalition, les choses ne sont toutefois pas si simples. Tout d'abord parce que l'acronyme suggère que les questions relatives à l'orientation et à l'identité de genre se confondent. Il ne fait aucun doute que les problématiques liées au genre et à la sexualité ne peuvent être aisément démêlées, pourtant les hommes qui en désirent d'autres ne perçoivent pas nécessairement leur identité de

> genre comme transgressive, tout comme ceux qui la considèrent telle peuvent parfois appréhender leur sexualité comme normative. Enfin l'acronyme LGBT ne résout pas la question principale : celle des relations qui lient et délient les catégories qu'il aligne. Il réifie ainsi les identités sans doute autant qu'il ne les met à l'épreuve. »

Ainsi, l'un des acteurs, Octavius Silène ne se retrouve pas dans ce sigle. Il est un ancien membre des *radical fairies*, un groupe américain majoritairement composé d'hommes gays qui vivent en communauté, rejettent le patriarcat et célèbrent pour certains des rites païens. Lors d'un échange sur Facebook, le 15 décembre 2017, je lui demande s'il se définit comme « gay ». Il me répond alors :

> « Je déteste les labels... Pour moi le mot Queer (comme je l'ai découvert quand j'avais 21 ans dans la communauté) est une façon de ne plus se définir, si ce n'est par soi, en étant soi. Aujourd'hui je me sens homme gay, demain peut-être que je me sentirais plus femme, plus hétérosexuel, plus je ne sais quoi et moins autre. La vie est un voyage, rien n'est éternel et tout bouge alors je veux être défini par [Octavius], libre »

L'usage du terme LGBT permet donc de faire le jeu d'une politique de coalition, une politique identitaire, qui permet de créer une identité facilement reconnaissable pour la production. Mais, comme l'explique David Halperin (2015, p. 125), elle crée un certain conformisme : « […] la politique identitaire, pour autant qu'elle insiste sur l'identité en tant que catégorie sociale générale, voire universelle, conduit à dépasser les différences singulières, et nourrit un projet d'assimilation qui récuse les identités. » Octavius Silène ne veut pas faire le jeu de cette politique identitaire, et bien qu'ayant alors ouvertement un compagnon de Genre masculin, il ne se définit pas comme gay. Il « se sent » homme gay en ce moment précis, mais défend la fluidité de ses désirs et de ses identités.

Utiliser le sigle LGBT nécessite aussi de prendre en compte un autre élément lors de la définition de la websérie, à savoir le contexte français, où l'usage de ce sigle risque de voir la série être accusée de communautarisme :

> « [Dans le] contexte français où il est désormais consensuel de considérer que l'expression d'une identité culturelle (gay, par exemple) dans la sphère publique relève d'un " repli communautaire " et met en péril l'unité nationale.. » (Cervulle et Rees-Robert, 2010, p.82-83)

C'est un risque pris en compte par le scénariste, Stanley Keravec, qui déclare en entretien, lors d'une discussion sur l'impact des séries (b) :

> « Moi, je ne confonds jamais, alors qu'en France, les deux sont toujours confondus, le communautaire et le communautarisme. Evidemment que *Les Engagés* est une série communautaire. Ce n'est surtout pas une série communautariste. Mon but, c'est de

m'adresser à tout le monde et de faire comprendre l'universalité de ces personnages, et de leurs luttes. »

Il s'agirait donc d'une websérie, certes LGBT, mais s'adressant à tout le monde. Or pour Bruno Perreau (2018, p. 215). « Le communautarisme, défini comme la loyauté première envers une communauté d'appartenance (sexuelle, ethnique, religieuse, culturelle, etc.) est considéré comme une véritable maladie de la République. » Face à cette lecture des combats communautaires, le scénariste souhaite défendre un propos universel qui permettrait aux spectateur·rice·s n'appartenant pas à cette minorité de s'y reconnaître.

Ce communautarisme est pourtant particulièrement défendu en entretien par Rémi Costa, le secrétaire adjoint du centre LGBTI, I pour Intersexe, à Lyon. L'ajout d'une nouvelle lettre, I, permet d'intégrer une nouvelle composante au sein du militantisme LGBT. Rémi Costa a notamment suivi la gestion du dossier de location du local pour le tournage de la websérie, et appartient à cette minorité active et militante. Pour lui :

« Ben, en fait, la communauté, c'est le fait que, on est différent, donc on a tendance à se regrouper avec des gens qui sont comme nous. Le communautarisme peut être très négatif quand on s'enferme. Par contre, quand ça permet qu'on se rende compte qu'on est un groupe, c'est différent. Ce n'est pas négatif. Donc le communautarisme, aujourd'hui on en parle beaucoup, parce qu'on le considère comme étant un gros mot, certains partis politiques l'utilisent comme étant une insulte, presque. Mais moi, je le revendique…
Mais le communautarisme ne doit pas être l'enfermement. Et à partir du moment, où tu auras des gens qui sont différents, hé bien ils se regrouperont, et ils feront des choses ensemble. Et la grande chance du virtuel, c'est que ça a permis aux gens de se rendre compte qu'ils n'étaient pas seuls. **(***marmonne***)** Ben oui, moi, quand j'étais plus jeune, c'était quand même assez compliqué, quoi. Déjà, on n'était pas forcément considéré comme normal. Je te rappelle que l'homophobie a été dépénalisée en 1982. Ce n'est pas si vieux que ça, quoi. »

Si ce combat est nécessaire pour un militant comme Rémi Costa, c'est avant tout parce que cela permet de « faire des choses ensemble ». En se référant à l'histoire, au fait que lui-même était gay à l'époque où il existait une discrimination liée à l'âge de la majorité sexuelle pour les homosexuels, il rappelle aussi les difficultés à s'organiser et à défendre des droits en-dehors d'un groupe, d'une association. Ce mot, « communautarisme » reste mal vu, même par le scénariste : le communautarisme serait ce moment d'enfermement sur soi dénoncé aussi par Rémi Costa. Ce mot pourrait donc être utilisé à l'encontre de la websérie :

« […] toutes les stratégies de l'hypocrisie universaliste qui, renversant les responsabilités, dénonce comme rupture particulariste ou " communautariste " du contrat universaliste toute revendication de l'accès des dominés au droit et au sort commun : en effet, c'est paradoxalement quand ils se mobilisent pour revendiquer les droits universels qui leur sont en fait refusés que l'on rappelle les membres des minorités symboliques à l'ordre de l'universel ; on ne condamnera jamais aussi violemment le particularisme et le

> “ communautarisme ” du mouvement gay et lesbien qu’au moment même où, avec le contrat d’union social notamment, il demande que la loi commune soit appliquée aux gays et aux lesbiennes […]. » (Bourdieu, 1998, p. 167)

Si certes, Pierre Bourdieu parle en 1998 du mouvement gay et lesbien, il est dans la lignée de ce qui est appelé aujourd’hui mouvement LGBT, ce sigle n’étant pas ou peu utilisé à l’époque. Or faire une websérie dite « LGBT », c’est faire le choix d’une série mettant en jeu une politique identitaire. C’est utiliser un langage qui pourrait être compris du plus grand nombre, mais auquel on pourrait reprocher d’être « communautariste » et donc « antirépublicaine ».

Utiliser le sigle LGBT a pour effet d’amoindrir la portée subversive de la websérie. Nous l’avons vu au chapitre précédent, *Les Engagés* est une websérie homonormative, qui défend le combat d’une association LGBT au détriment d’une identité liée aux problématiques des banlieues ou des descendant·e·s d’origine maghrébine. Herbert Marcuse, concernant l’usage des sigles, écrit ainsi (1968, p.119) :

> « Les sigles renvoient seulement à ce qui est institutionnalisé sous une forme qui le coupe de sa connotation transcendante. Le sens est fixé, truqué, alourdi. Une fois devenu “ sanctionné ” par les intellectuels, il a perdu toute valeur cognitive et il sert simplement à la reconnaissance d’un fait indubitable. »

LGBT est certes un sigle, mais utilisé de manière presqu’institutionnelle par les médias pour parler des *Engagés* : il est le terme le plus neutre et le plus consensuel pour défendre une websérie, il est acté à tous les étages de la production, et dans les journaux, même s’il ne convient pas à tous, notamment au comédien Octavius Silène. Le message de la websérie est celui d’une identité revendiquée et représentée « a minima », même s’il s’agit de la première websérie du genre. Pour autant, s’agit-il d’une websérie militante ? C’est à travers la réflexion sur ce vocable que nous allons pouvoir penser cette question de l’universalité. En effet, le terme « militant » pour définir *Les Engagés* est revendiqué ou non selon les personnes impliquées dans la production, ou est parfois occulté dans les déclarations d’intention des acteur·rice·s de la production.

2.1.2. Lancer *Les Engagés* : un acte militant ?

Le fait de se battre pendant près de sept ans pour que cette websérie existe est pour le scénariste un acte militant comme il l’explique en entretien. En effet, pour Stanley Keravec (a) :

« Aujourd'hui, je suis militant à travers mon écriture. Clairement. Ce qu'il ne faut pas mal interpréter, je ne veux pas prêcher par mon écriture. Je veux poser des questions, susciter le débat et agiter, et lancer des réflexions. Ce n'est pas un militantisme, je ne veux pas forcément convaincre au-delà de données de base, effectivement. Si ce n'est que ce n'est pas une série qui va dire que l'homophobie est une opinion acceptable. Mais au-delà d'une espèce de donnée de base, comme ça, je ne veux pas prêcher.
Je pense qu'on est une société qui a un besoin gigantesque de vrai débat, quoi. Qu'on n'a plus du tout. La vie politique n'organise absolument plus aucun débat. Et le milieu militant, en vrai, est tellement atrophié, il a vraiment beaucoup de peine à faire monter des sujets, à faire émerger des débats. Il est très lent… Enfin, là, en 2016, la Gay Pride était pour la première fois sur les droits des trans, quoi. On a eu le mariage, ça fait maintenant trois ans, qu'est-ce qui s'est passé depuis trois ans ? Pourquoi on n'a pas… Déjà, on aurait pu le faire avant. Je veux dire, ce n'est pas parce que, on aurait pu s'occuper d'eux avant que, nous, tout soit réglé, tu vois ? Et en plus, même une fois qu'on a eu le mariage, on a encore attendu trois ans. Mais, qu'est-ce, mais c'était quoi les mots d'ordre des trois dernières années, quoi ?
Pour le coup, tu vois, ça, c'est un sujet que je traite pas du tout encore. La question trans. J'aimerai bien le traiter après. C'est compliqué parce que je veux le faire bien, donc… Il faut un acteur trans, et tout. Donc. Donc, voilà. Pour trouver un jeune mec trans qui pourra attirer Hicham. »

Stanley Keravec fait une différence ici entre être militant, et militantisme. Pour lui, ce deuxième mot semble être connoté bien plus négativement que le premier. Cette prise de distance entre deux termes dont la racine est la même va être repris par différent·e·s acteur·rice·s de la production.

Il existe deux points de vue sur l'usage de ces termes au sein de la production. Les réalisateurs et les comédien·ne·s ont des facilités à l'utiliser, mais selon l'ingénieur du son, si les comédien·ne·s et autres membres de l'équipe ont accepté de travailler sur la websérie, c'était avant tout parce qu'il s'agissait d'un emploi et qu'iels en avaient besoin financièrement[148]. Ainsi pour la comédienne Malou Andrew :

« **Malou Andrew :** Le militantisme, je pense que ça m'intéressait, parce qu'en tant que comédien, c'est toujours intéressant de faire des projets quand c'est inscrit dans du militantisme. On sait d'emblée qu'on va avoir quelque chose à défendre. Donc en ça, c'est intéressant. Parce que c'est, c'est écrit dedans. Si on va pour un film qui a un côté militant, à partir du moment que la cause nous parle, on sait que voilà. On sait que la cause nous parle, qu'on a quelque chose à défendre, on sait que ça va être des rôles intéressants, que voilà.

Déborah Gay : Donc y a un peu de militantisme… En fait je pensais à, est-ce que c'est militant de postuler à ces rôles ou pas ?

[148] Carnet de terrain, entrée du 28 février 2017.

Malou Andrew : (*avale son thé un peu de travers*) Hum ! Ça peut l'être, mais je vais être très honnête avec vous, avec toi, je n'ai pas… Oui, c'est plus agréable de faire ce genre de rôle-là, heu, après, je pense, les métiers qu'on fait, on ne peut pas tout le temps, tout le temps… après, il y a des gens qui y arrivent, tant mieux pour eux, après, c'est pas mon cas… je n'arrive pas à faire tout le temps des choses militantes. Quand il y a des choses qui le sont, j'en suis ravie. (*rires*) »

Pour le comédien Florent Oise, être militant de pair avec le métier qu'il fait :

« **Florent Oise :** Mais l'art est militant, je crois. (*un temps*) Je crois.

Déborah Gay : Ce n'est pas juste un divertissement ?

Florent Oise : Non, non, c'est un tout. Ça divertit, ça… ça enseigne, ça… ça nécessite de la réflexion. L'art, c'est un grand mot, c'est comme l'amour, c'est un grand truc, il y a plein de choses dans l'art. On ne peut pas définir l'art d'une manière. Pour moi, c'est plein de choses. L'art, il est dans la musique, l'art, il est dans la peinture, l'art, il est dans le cinéma, l'art, il est dans le théâtre… L'art, il est dans la danse… Est-ce que, est-ce que la danse, c'est du divertissement, est-ce qu'on ne peut pas trouver quelque chose d'engagé dans la danse aussi ? Ben, bien sûr que si. Comme dans tout. Tout dépend de ce que veut y mettre l'artiste. Et pour moi, l'art est engagé, et on se bat pour l'art. S'il n'y a plus d'art, pourquoi est-ce qu'on se bat ?

Déborah Gay : Et par rapport à ce projet, quel est le message justement que tu voudrais faire passer ? En incarnant Thibaut, en prenant part finalement à cette série ?

Florent Oise : *(inspire profondément)*

Déborah Gay : Est-ce que tu veux juste être porteur de ce message ?

Florent Oise : Moi, je me considère plus comme le porteur du message qu'a voulu faire passer Stanley. Déjà, à la base, de par son écriture. Moi, je crois qu'il y a quelque chose de l'ordre de la tolérance, déjà, surtout, par rapport à Hicham. Je sers plutôt la cause. Je pense. Mais un message de tolérance, et l'arrivée aussi du cinéma homosexuel, et qu'on ne voit pas que des choses hétérosexuelle à l'image, et c'est normal. Et que ça a autant sa place que le cinéma hétérosexuel, je veux dire. Je crois. Non, je ne suis pas le porteur d'un message, en tous cas, je ne l'ai pas pris comme ça. Moi, je suis le porteur du message que Thibaut veut faire passer, tu vois ? Et Stanley. Et après, la dimension artistique, voilà, les réalisateurs, ils vont sans doute vont sans doute traiter aussi ce que sont les personnages. Mais à la base, je pense qu'à la base du message, c'est ce que Stanley veut faire passer. »

Si Florent Oise est plus lyrique dans son appréciation du rôle du comédien, il prend néanmoins en considération non seulement les intentions du scénariste, mais aussi ceux des réalisateurs. Il se présente comme porteur d'un art militant. Comme l'explique Jean-Pierre Esquenazi (2017, p. 43) :

« […] le personnage, quand il joue un rôle suffisamment fort dans l'univers fictionnel, est pour le destinataire le véritable énonciateur de la fiction. Puisque l'auteur " réel " ne peut

pas, par définition, apparaître dans l'univers fictionnel, il est obligé de s'effacer et de déléguer aux personnages l'énonciation de la fiction. »

Florent Oise ressent cette tension et en est conscient, il pense porter une énonciation, celle de Stanley Keravec, et donc de son message. Mais il donne l'impression que sa participation à la création du message est neutre, qu'il est le représentant des messages portés par Stanley Keravec, Mathieu Potier et Marc Puget, là où Malou Andrew fait un métier qui peut être militant. Elle est peut-être plus consciente des modifications qu'elle peut amener dans la diégèse, certes de manière marginale, mais avec tout de même des effets possibles, comme vu dans la partie précédente.

En entretien, Marc Puget va dans le sens des deux comédien·ne·s. Ce n'est pas tant l'aspect militant qui l'a attiré à la réalisation, mais ce n'est pour autant négligeable :

« Je trouve que c'est luxe. Moi, je prends même à mon petit niveau, quand je fais du montage. Je monte plein de trucs qui sont inintéressants et des fois, je refuse par exemple de la télé réalité. Parce que je n'ai pas envie de faire des trucs débilitants mais c'est un luxe de faire un montage, un truc auquel tu crois. Là, pour moi, la vraie motivation, c'est de réaliser un truc, je ne vais pas mentir. Maintenant, c'est un luxe, donc c'est vraiment un truc en plus, de voilà, faire un truc sur une cause que t'as envie de défendre. Enfin, envie de la défendre, je dis pas que c'est mon fer de lance dans la vie en général, mais pour une fois que j'ai cette occasion-là… j'étais super content de le faire. »

Comme expliqué auparavant, c'est la première fois que Marc Puget est réalisateur pour un projet professionnel, avec une société de production. Ce n'est pas le cas pour son coréalisateur, Mathieu Potier, qui a choisi de s'investir dans les *Engagés* et qui est même resté durant les trois-quarts du tournage au lieu des quelques jours de prévus au départ. S'il s'est autant investi, c'est parce que le sujet lui plaisait. Rencontré dans le cadre d'un portrait pour le *Dauphiné Libéré*, journal local qui m'employait à l'époque[149], il explique ainsi :

« Je suis content de traiter un sujet de société. J'aime beaucoup le cinéma de Ken Loach, de parler des problèmes de racisme, de la place des femmes dans la société, de l'homosexualité. Là, on mélange les deux sujets. C'est aussi la raison pour laquelle j'ai fait cette série. C'est important pour la société de faire des films où l'on peut aussi militer. Même si ce n'est qu'une petite goutte d'eau, c'est utile. Ça fait avancer le débat sur l'homosexualité, et j'ai pris conscience à quel point notre société est homophobe. »

Parce qu'il a eu la liberté de choisir cette websérie, Mathieu Potier met en avant l'aspect militant de sa pratique de la réalisation. Si, comme le dit le responsable son, beaucoup d'acteur·rice·s de la production sont là avant tout pour être rémunéré·e·s, certain·e·s le font aussi par conviction profonde : ceux et celles qui ne comptent pas sur cette production pour faire leur carrière ou avoir la garantie d'une paye.

[149] Comme explicité en introduction, cette interview a eu lieu après le tournage des *Engagés*.

Concernant la société de production et le diffuseur, le discours est différent selon ceux et celles à qui l'on s'adresse. Ainsi, la responsable de Studio 4, Soline Schwebel, ose utiliser le terme de « militantisme » de manière frontale, tout en le déplorant :

> « **Soline Schwebel :** Moi, je trouve ça malheureux qu'on doive appeler ça du militantisme parce que, enfin… On l'a fait pour d'autres sujet, on a fait *Martin sexe faible,* qui promeut l'égalité homme-femme, (*rires*), qui promeut… Ce n'est pas ça, mais en vrai, on le vend un peu comme ça, parce qu'on a besoin de le faire en 2016 malheureusement. Mais aussi, c'est une démarche beaucoup plus globale… Dans le service, on avait fait une appli qui s'appelle " le pariteur ", qui permet de comparer ta fiche de paye, quand tu es une femme ou quand tu es un homme à partir d'une base de données de l'INSEE. Donc un truc super sérieux, les catégories socio-professionnelles… En fait, je ne sais pas, on l'a fait, parce qu'on avait envie de le faire, on trouvait que c'était un outil intelligent à mettre à disposition des gens. Et oui, on l'a sorti, comme *Martin sexe faible,* on le sort à l'occasion de la journée de la femme début mars, pour profiter de l'effervescence de communication sur la parité, la journée de la femme et tout ça. Mais en vrai, c'est quelque chose d'actuel tous les jours de l'année et encore pendant des années malheureusement quoi.
> Donc, oui, c'est du militantisme, mais ce n'est pas du militantisme que pour cette cause-là, on l'a fait aussi pour la parité homme-femme. On essaye de le faire pour pas mal de sujets qui nous touchent en fait.
>
> **Déborah Gay : Parce que le web permet d'être militant ?**
>
> **Soline Schwebel :** Bah… C'est, en fait, on en vient toujours au même, le web permet vraiment une liberté de ton que les antennes n'ont pas. Alors, on a quand même moins de visibilité qu'à l'antenne, parce que l'antenne peut toucher quatre ou cinq millions de personnes. Et nous, en diffusant comme ça, direct, tu ne touches pas quatre millions de personnes. Mais au moins, tu as vraiment toute la liberté que tu veux, pour le faire passer ton message. Donc, c'est un peu un compromis en fait. On a moins de moyens, mais on a la liberté de dire exactement ce que l'on veut. »

Le web lui permet donc d'être militante par le choix des sujets que son équipe et elle vont défendre en comité éditorial et vont pousser à la production. L'innovation se produit dans un cadre qui permet une visibilité moindre mais une prise de parole plus engagée sur les thématiques sociales au sein de France Télévisions. Pour Maxime Cervulle (2013, p.104)

> « Un déplacement semble s'être esquissé dans les politiques publiques françaises, sous la forme d'un entrelacement complexe de deux modèles publics de compréhension de la citoyenneté. D'un côté, le modèle de " l'intégration " fondé sur la tradition universaliste républicaine, qui s'oppose à la prise en compte des particularismes et prône une assimilation des différences dans le corps national. De l'autre, le modèle de la diversité, qui valorise la différence et encourage à la prise en compte des particularismes dans un souci d'efficacité de la lutte contre les discriminations.
> […] l'un des principaux enjeux du débat sur la diversité dans les médias [est] celui de la reconnaissance symbolique des minorités au sein de l'imaginaire national. »

La plateforme Studio 4 fait partie de cette politique publique française et les débats qu'elle lance par le biais de la fiction posent aussi les questions liées à la citoyenneté et à la diversité. La websérie questionne ainsi le sens de la diversité, à travers la question LGBT, sur les écrans et le rôle d'une télévision de service public. Soline Schwebel fait le parallèle entre liberté de ton et visibilité de l'antenne. Cette représentation limitée au web pose ainsi question : est-il trop risqué de montrer ces représentations sur les écrans de télévision, et la communauté LGBT ne peut-elle qu'être marginalement représentée à travers une websérie ? Le fait d'avoir moins de visibilité permettrait donc une représentation de minorités plus engagée qu'à la télévision, sans avoir besoin de réaliser des débats par exemple et donc sans avoir besoin d'encadrer précisément le propos.

Paul Lhour de Saxe, le directeur des nouveaux contenus et de l'innovation à France Télévisions, montre en revanche une grande réticence à utiliser le mot « militantisme », et se contredit sur ce sujet. En entretien, il déclare tout d'abord : « Oui, on est militant sur la place de la femme (*sic)*. Oui, on est militant par rapport aux droits LGBT. Oui, on est militant, oui, oui, oui. Ça, je ne peux pas vous le cacher. » Puis lorsque je lui parle de militantisme, plus tard, dans le même entretien d'une heure :

> « **Paul Lhour de Saxe :** Alors attention, je ne sais pas si on peut parler de militantisme, on n'est pas…
>
> **Déborah Gay : Engagement ?**
>
> **Paul Lhour de Saxe :** Engagement, je préfère le mot. Militantisme, on n'en est pas du tout là. Heu… d'ailleurs, on est une télé de l'audiovisuel public, on n'a pas à être militant. En revanche, l'engagement, c'est autre chose. »

Ce retour sur ses propos montre toute la difficulté pour le diffuseur à pouvoir décrire sa propre action. En tant que « visage » de l'innovation et des webséries à France Télévisions, il est censé être plus consensuel que Soline Schwebel, car il doit s'adresser au plus grand nombre de personnes. En tant que représentant, son rôle est politique.

Il existe une frontière ténue entre militantisme et engagement selon Paul Lhour de Saxe. Représentant France Télévisions de par son poste, il se doit d'être plus pondéré, et il assume être militant sur certaines questions, il rejette le mot « militantisme », ce dernier ayant une connotation prosélyte. De plus, nous pouvons nous demander s'il ne passe pas d'une identité à l'autre, de sa position publique, où en tant que responsable de l'innovation à France Télévisions, il ne peut faire preuve de « militantisme » à celle d'individu engagé dans un processus où « on » est militant. L'usage du « on », « on est militant » à « on est une télé de l'audiovisuel publique, on n'a pas à être militant » est d'ailleurs assez parlante : nous ne

savons pas qui se cache derrière ce « on », entre la personne privée et le représentant de France Télévisions. Pour Alice Krieg-Planque :

> « le pronom “ nous ” (ou encore le pronom “ on ” quand il tient lieu de première personne), présente un atout particulier. En effet, chacun d'eux peut a priori être investi de deux valeurs distinctes. L'une, dite “ valeur inclusive ”, permet de désigner tout à la fois le “ je ” et le “ tu ” […]. L'autre, dite “ valeur exclusive ” permet de désigner tout à la fois le “ je ” et le “ il ”, et elle exclut le destinataire […] Mais, dans les réalisations effectives en discours, le clivage entre ces deux valeurs ne se laissent pas clairement distinguer (l'énoncé apparait alors comme ambigu), et, plus souvent encore, qu'elles se superposent plus ou moins entièrement (l'énoncé fait alors une grande place à l'ouverture interprétative). » (2012, p. 168-169)

Nous sommes dans ce cas plus dans le cadre d'une valeur exclusive, mais il existe malgré tout une ambiguïté : « on » est ici un « je », ou un « je et un il», mais ce « il » peut concerner aussi bien Studio 4 que Les Nouvelles Écritures ou que France Télévisions dans son ensemble en tant qu'audiovisuel public, et nous ne savons pas quand ce « il » entre en compte dans le raisonnement de Paul Lhour de Saxe.

Pour Clarisse Dayse, la productrice de la websérie, en entretien, c'est avant tout une websérie sur « l'engagement » :

> « **Déborah Gay : Qu'est-ce que vous en avez pensé, la première fois que vous l'avez lu ? Qu'est-ce qui vous a attiré dans ce projet ?**
>
> **Clarisse Dayse** : Ce que j'aime beaucoup dans ce projet, c'est que ce sont des parcours de deux personnes particulières, qui nous attachent à leurs problématiques, et du coup, ça en fait un projet universel. On n'est pas, justement, au départ, ce n'était pas sur l'idée que c'était une série LGBT. Après, la force du projet, c'est qu'à travers ces deux personnes particulières, de nous emmener, sans aucune revendication, justement dans l'envie de continuer à les suivre, et de savoir comment ça va se passer pour eux. Donc de nous montrer aussi une autre forme de sexualité, une autre forme de rapports sur la séduction… Et en même temps, des gens engagés, par rapport à leurs… particularités sexuelles. Leurs envies. Leur chemin à eux. Et c'était exactement que j'aime. C'est-à-dire qu'on me raconte des histoires particulières sans m'imposer un point de vue, et en même temps, on m'emmène quelque part où moi, peut-être je n'irai pas, ou dans des choses que moi, je n'ai pas à vivre, et on me montre une autre manière de penser par rapport à ça.
>
> **Déborah Gay : C'est vrai que c'est une série sur le militantisme, sur une histoire de jeunes qui défendent leurs convictions, d'où le titre d'ailleurs. Et c'est quelque chose qu'on ne veut plus trop à la télé, ou voit-on beaucoup, des jeunes qui s'engagent ?**
>
> **Clarisse Dayse** Si. Oh si. Les sujets sont quand même engagés à la télé, en tous cas avec le service public, avec des débats derrière, etc. Par contre sur des jeunes qui s'engagent, qui militent… Voilà, oui le sujet est intéressant de ce point de vue-là. Et surtout, ce qui est chouette dans l'écriture de Stanley, c'est qu'il nous montre (*soupir)* tout le réalisme de

l'associatif, avec son côté, la complexité de ce chacun va rechercher dans l'associatif quoi. […] »

Si les sujets sont engagés à la télévision, ce n'est pas pour autant que la productrice ou le producteur l'est. Clarisse Dayse « aime » un récit, ce qui ne signifie pas pour autant qu'elle en promeut le propos. Lorsque nous échangeons avec Hadrien Fiori, le producteur des *Engagés*, le propos est beaucoup plus fort. Je l'avais contacté une première fois en juillet 2016, pour pouvoir échanger sur ma thèse et sur les possibilités de suivre la production des *Engagés.* Quelques mois plus tard, en novembre 2016, en entretien, je reviens sur des propos qu'il avait alors tenus :

« **Déborah Gay : Tu m'as dit, quand on s'était appelé en juillet, que lancer une telle série, c'était un peu un acte militant.**

Hadrien Fiori : Comment ?

Déborah Gay : En juillet, quand on s'était parlé au téléphone la première fois, tu m'avais dit que lancer une telle série, c'était un peu un acte militant.

Hadrien Fiori : Je t'avais dis ça ?

Déborah Gay : Oui.

Hadrien Fiori : Oui, en même temps, c'est un acte militant, parce que…Enfin, oui et non, oui et non, parce que le but n'est pas non plus ça… On parle de gens qui sont militants. Mais le but est d'approcher, de montrer ces gens militants d'un regard un peu neuf, pour tout le monde et que tout le monde puisse regarder, que ce soient des militants LGBT ou des militants écolos, peu importe. Mais qu'il est possible de s'engager et de défendre des choses. Et qu'à l'intérieur de ces communautés-là, y a aussi des crises de pouvoir, des débats houleux. Et défendre ses idées, c'est un combat de tous les jours. Et tout le monde est capable de le faire. Et que s'engager un petit peu, c'est aussi heu, montrer aussi de quoi on est capable et défendre une cause, heu, une cause qui nous est chère, je pense que c'est important. Et de montrer ça à des gens un peu plus jeunes, en tous cas à des jeunes générations, je pense que c'est important.
Après, effectivement, de montrer la communauté gay quand on voit les débats autour du Mariage pour Tous, de faire une série sur les gays, je pense que c'est bienvenu. Clairement, parce qu'avec tout ce qui se passe, on a l'impression de se retrouver au Moyen Âge avec les propos qui sont tenus, et justement, de vouloir diffuser, de produire ce type de projet, c'est militant dans un sens voilà. Moi, je n'ai pas envie d'aller leur parler à ces mecs, parce que sinon j'aurais envie de les gifler, alors que de produire quelque chose de qualité, autour de ces communautés-là, je pense que c'est important et du coup, c'est un moyen de militer aussi à l'encontre de toutes ces manifestations à la con, quoi. Voilà. Donc oui, ça peut-être militant dans un sens, et en même temps, on veut que le projet soit le plus universel possible. Voilà. C'est surtout ça. »

Nous voyons dans cet échange la difficulté de saisir les motivations réelles qui poussent certain·e·s acteur·rice·s à défendre des projets et la volonté de défendre un consensus. Le

producteur tient deux discours : un discours personnel, lié à Hadrien Fiori en tant que citoyen, et un autre lié à sa place de producteur. Cette dissonance va d'ailleurs être visible dans le dossier de presse, et la note d'intention des producteurs qui stipule :

> « Nous faisons un film, nous ne militons pas pour une cause. […] Le milieu homosexuel est très peu représenté dans les séries, tant françaises que mondiales. Studio 4 nous offre la possibilité de créer ce programme pour le web, en accompagnant au plus près le désir du créateur. Et nous permet de raconter que l'on peut être issu d'une famille musulmane et choisir une identité sexuelle différente de la norme. En faisant exister ce personnage d'Hicham dans un programme proposé au plus grand nombre, nous créons la possibilité de penser, à tout un chacun, que c'est possible, pour tous et toutes, et là aussi sans militantisme. C'est une histoire, une amitié, un parcours particulier. »[150]

Cette note est signée des noms de Clarisse Dayse et Hadrien Fiori. Pourtant, comme l'explique Eric Fassin (2008, p. 238) : « La question homosexuelle est fondamentalement (et non par intermittence) une question politique : elle définit ce que " nous " sommes, en traçant la frontière avec " eux ", et ce qu'ils sont. » En parler dans une websérie n'est donc pas anodin, c'est un choix politique engagé et donc militant. Le fait de se revendiquer aussi fortement « sans militantisme », de se déclarer loin de tout engagement militant est un point relevé par le journaliste Fabien Randanne (2017) dans *20 minutes.* Dans son article intitulé « " 120 BPM ", " Les Engagés ", " Fiertés "… Le militantisme LGBT nouvelle source d'inspiration pour la fiction », il revient sur cette note d'intention en ajoutant : « Des phrases au mieux maladroitement formulées, au pire qui associent le militantisme à quelque chose de péjoratif. » Avant d'expliquer en quoi faire une telle série est en effet du militantisme : « Concrétiser un projet sur le militantisme LGBT implique de militer ». Il existe un point de tension visible entre choix du sujet développé en production, et la façon d'en parler, point de tension si flagrant qu'il est dénoncé dans un article de presse grand public.

Cette contradiction est liée avant tout à une prise en compte du public, cette volonté que Hadrien Fiori, et avec lui Ishtar & Autres, ont d'être le plus « universel » possible. Il faut donc être le plus consensuel, ce que permet notamment l'usage du terme « LGBT », mais pas celui de « militantisme », voire de « militant ». Nous pouvons voir aussi que l'usage de ces termes varie selon les interlocuteur·rice·s, et leur implication dans la websérie, selon s'il s'agit d'une manière de se faire un nom ou de défendre un projet dont iels n'avaient pas besoin pour vivre et être connu. Moins un projet est nécessaire à un·e acteur·rice de la production, plus iel peut faire le choix de s'y investir ou non par volonté militante. De même,

[150] Annexe 5.

les responsables des unités de diffusion ou de production sont les plus intéressé·e·s par cette question des publics, les prennent en compte, modifiant ainsi leur langage, et leurs motivations à défendre un projet. Muriel Mille (2011, p.76) note :

> « Dans la répartition des compétences, ce sont essentiellement le producteurs et la chaîne de diffusion qui portent le plus directement la préoccupation des réactions possibles du public, car ils sont aussi les porteurs des préoccupations de rentabilité et de succès économique du produit. »

La langue et l'usage de certains mots clés font aussi partie de ces stratégies de rentabilité, et de recherche « d'universalité ».

2.2. Le retour de la cible

La langue et les mots utilisés ont donc partie liée avec le public que les acteur·rice·s de la production souhaitent viser. Cette cible, cette audience potentielle, reste prise en compte lors de l'ensemble du processus de production. Si la volonté est avant tout de passer un message « universel », le premier public est bien ce fameux public LGBT, appartenant à la communauté définie par Rémi Costa : ceux et celles qui sont « différent·e·s », qui sont « minorisé·e·s ».

2.2.1. Le public LGBT en ligne de mire

Être le plus universel possible pour le producteur Hadrien Fiori exclut de facto une frange de la population : celle des participant·e·s à la Manif pour Tous qu'il a envie de « gifler ». De même, Stanley Keravec explique en entretien (a) que ce n'est pas une websérie qui va « dire que l'homophobie est une opinion acceptable ». Il y a donc un concept d'universalité, certes, mais qui ne comprend pas une frange conservatrice de la société française, comme le public de la Manif pour Tous, et surtout pas la frange homophobe. Or c'est la société de production, qui est chargée de transmettre un projet diffusable à Studio 4 et qui se préoccupe du public. Cette audience que Hadrien Fiori recherche est définie ainsi en entretien :

> « **Hadrien Fiori :** Alors, moi, j'aimerais bien que ça s'adresse à tous. À toutes générations. Heu, je pense que déjà, dans la consommation du web, c'est une population relativement jeune. En fait, je crois que sur le web, j'avais lu un truc, tu es considéré comme vieux après 23 ans, ou un truc comme ça. Après 22 ans.
> […] Mais en tous cas, on peut s'adresser à une génération qui peut aller du collège, fin de collège, jusqu'à le plus vieux possible. Puisqu'en plus dans la série, on a des gens d'un

peu toutes générations. Bon, le plus jeune est sensé avoir 23 ans, mais voilà. Donc on est sur un public relativement jeune, on va dire, entre 15 et 30 ans quoi.

Déborah Gay : Et pas forcément gay ?

Hadrien Fiori : Et pas forcément gay. Alors, effectivement, ça sera la première cible, malheureusement, ou heureusement, je ne sais pas, ce sera les personnes concernées qui vont d'un coup, le regarder, qui vont pouvoir le diffuser, et justement, si on arrive à toucher comme il faut, la communauté homosexuelle, ces gens-là auront envie de le montrer et de le partager. Voilà. Mais on veut que ce soit le plus universel possible. »

S'il met en avant le fait que cette websérie peut s'adresser presque à tous, malgré une audience plutôt jeune de prime abord, c'est grâce à une variété de personnages présentée dans la websérie, qui permettra plus facilement une certaine identification du public. Cette volonté d'universalité de la websérie est partagée par le réalisateur Mathieu Potier, interrogé dans le cadre de mon interview pour le *Dauphiné Libéré* :

« On voulait que ça parle à tous le monde, et nous sommes deux réalisateurs hétéros, pour une série écrite par un homo. Donc, il y a moyen d'être le plus populaire possible, de toucher un maximum de monde. Les hétéros pourront avoir envie de voir cette série. De voir que deux mecs peuvent s'embrasser et être amoureux.[151] »

Cette volonté d'universalité peut cacher une volonté de normalisation de la communauté, avec la disparition par exemple de certaines catégories de gays et de lesbiennes, moins acceptables à l'écran : butch, hommes efféminés, etc. Pour Nicolas Brigaud-Robert (2014, s.p.), cette normalisation est liée à l'économie du métier :

« Le producteur se préoccupe en revanche de manière constante de savoir, à chacun des moments de la production, si le projet est acceptable par une chaîne de télévision tant par sa forme, c'est-à-dire qu'il correspond à un contenu diffusable (au-delà même des règles qui président aux principes de censure expresse). C'est en ce sens qu'il faut parler de normalisation. »

En anticipant les demandes de la chaîne, la société de production peut lisser d'autant plus un projet qu'il peut sembler être conflictuel. C'est la raison pour laquelle sont utilisés des termes comme « LGBT » et qu'Ishtar & Autres souhaite éviter d'être vue comme une société de production « militante ». Il faut rester dans le cadre d'une ligne éditoriale, celle de France Télévisions, pour garantir l'acceptabilité du projet, au-delà même d'un public imaginaire.

Néanmoins, Stanley Keravec, les réalisateurs ou Hadrien Fiori, sont tout à fait conscients que leur cible principale est celle de la minorité représentée dans la websérie. Quelque temps avant la sortie des *Engagés*, cinq mois après notre entretien, lors d'un appel

[151] Carnet de terrain, entrée du 27 mars 2017.

téléphonique, le producteur m'explique que : « Là, pour notre première cible, on vise le réseau LGBT global français. C'est notre cible principale. Puis, ce sont les 18-35, LGBT ou non, qui regardent des webséries et en parlent. [152]» Hadrien Fiori utilise des termes beaucoup moins forts alors que s'approche la date de sortie du pilote. D'une volonté universelle, il se concentre sur un public précis, l'audience principale qu'il cherche à toucher. Dans un premier temps, avant le tournage de la websérie, il faisait état d'un travail qui irait dans le sens d'une plus grande audience possible, peut-être pour convaincre France Télévisions de diffuser cette websérie. Une fois la websérie tournée, il se recentre sur sa cible première, l'audience LGBT, celle dont il a besoin du soutien pour réussir et qu'il a déjà démarchée en amont.

En effet, ce démarchage s'effectue par le choix des lieux de tournage effectué par la production et les réalisateurs. *Les Engagés* est une série qui se passe à Lyon, notamment dans un centre associatif fictif, appelé Le Point G. En prévision du tournage, l'un des réalisateurs, Marc Puget, est allé dans cette ville en compagnie du producteur, Hadrien Fiori. À cette occasion, ils ont rencontré Rémi Costa, le secrétaire adjoint du centre LGBTI de Lyon, la fédération des associations LGBTI de la ville. En entretien, Marc Puget explique que :

> « **Marc Puget** : En fait, on a été là-bas la première fois pour se présenter, sans dire on va tourner chez vous, du tout. C'était juste pour se présenter à la communauté LGBT. […]
>
> **Déborah Gay : C'était par politesse ?**
>
> **Marc Puget** : Ouais, on va tourner un truc, voilà, pour avoir de la bienveillance et montrer… je sais pas, tu vas chez des gens, tu te présentes en disant que tu vas faire quelque chose dans votre quartier, sur vous. Ça me paraît logique de se présenter. »

Cette « bienveillance » est une manière de voir le projet validé par l'association au niveau local. Suite à cette visite, la production décide de louer le local associatif, pour servir de décor au Point G. Lors d'une réunion préparatoire au tournage, le 7 février 2016, Hadrien Fiori déclare que « c'est une certaine politique de le faire là-bas ». Je lui demande ce qu'il entend par « politique ». Il m'explique alors que le fait de réaliser le tournage et de travailler avec les associations locales LGBTI peut leur donner envie d'adhérer au projet. « On espère que ça va payer, que la communauté LGBT va lancer la série pendant la diffusion. On a besoin d'un ancrage ici. »[153] Hadrien Fiori espère ainsi un soutien de la part des associations LGBT lyonnaises qui permettrait de donner une légitimité à la websérie tout en espérant toucher une audience en amont. Si le Centre LGBTI a d'ailleurs accepté de louer ses locaux, c'est aussi qu'il y trouvait en partie son compte. Pour le secrétaire adjoint Rémi Costa :

[152] Carnet de terrain, entrée du 25 avril 2017
[153] Carnet de terrain, entrée du 8 février 2017.

> « Nous, ce qui nous intéressait, c'était que le projet ait lieu et qu'il puisse être porteur de quelque chose derrière. C'est-à-dire que chaque projet qui va mettre en avant la communauté gay et lesbienne est un projet qui est intéressant en soi. On n'a pas assez de visibilité aujourd'hui. Quelque part, la seule visibilité qu'on a, c'est de mettre un pédé de service dans un feuilleton, parce que comme on mettra un Black de service, un Arabe de service, tu vois, cette diversité obligatoire, elle n'apporte rien. Là, c'est quelque chose qui peut apporter quelque chose. »

La page Facebook du Centre LGBTI va alors reprendre, pendant le tournage et la diffusion de la websérie, les annonces diffusées par la page Facebook des *Engagés.* Pour Rémi Costa : « Si on a accepté ce projet, on le soutient. En fait, on n'a pas pris 2650 euros de budget, point à la ligne. C'est un projet qu'on soutient. Si on le soutient, on fait ce qu'il faut. » L'ancrage local est donc un pari réussi par la production et fonctionne, puisqu'il est à double sens : le Centre LGBTI y trouve un intérêt autre que pécuniaire et fait donc la promotion de la série par ses propres réseaux sociaux numériques, pour ses abonné·e·s. La production voit donc sa communication démultipliée sur Internet. Le producteur se reconcentre sur cette cible lors du lancement des *Engagés*, pour bénéficier aussi d'un effet de levier sur Internet.

Ce choix est aussi expliqué par Mathieu Potier en entretien comme étant une volonté de coller au plus près au réalisme voulu par Stanley Keravec :

> « En fait, Stanley avait envie de rendre le truc assez réaliste, et donc de le tourner dans les décors… Moi, je trouve que c'était une bonne idée. Et du coup, [la communauté LGBTI] nous soutenait… Ce qui n'était pas simple, parce qu'il fallait débarrasser les décors tous les matins et tous les soirs. Je pense que ce n'était pas du tout un avantage, mais je pense que c'est là où il a manqué le temps en prépa pour trouver des décors plus pratiques. Mais après, eux, ils nous ont soutenu, donc c'était un avantage aussi. […] Parce qu'ils nous ont permis notamment de ramener quelques personnes en figuration… Et puis le fait de tourner là dessus, là-dedans, au niveau de la presse et de la com' ça pouvait être assez intéressant. Voilà. »

Ces décors ont été en effet problématiques lors du tournage, car des permanences des associations affiliées au centre LGBTI étaient maintenues en soirée. L'équipe de décorateur·rice·s et technicien·ne·s devait enlever et réinstaller le décor tous les soirs pendant les cinq jours de tournage prévus au centre. Mais l'aspect économique, qui permettait d'avoir des figurant·e·s, et de la communication à moindre frais, était suffisamment intéressant pour l'équipe de production pour passer outre ces problèmes. Il y avait certes un aspect « politesse » comme le dit Marc Puget, mais qui n'était certainement pas sans arrière-pensée.

Le lieu de tournage devient aussi un endroit où toucher une certaine cible, cible qui pourra relayer l'information auprès d'autres réseaux LGBT. Le fait de louer les locaux du centre LGBTI donne une légitimité au projet : le centre, en acceptant cette transaction, soutient implicitement la websérie.

Il demeure cette volonté de toucher une audience « universelle », de diffuser cette websérie au plus grand nombre, ce qui a une autre conséquence : « Quand on cible “ tout le monde ”, en pratique cela revient souvent à créer un produit décentré vers des utilisateurs qui sont de jeunes hommes blancs, bien éduqués, reflétant ainsi la composition du groupe social auquel appartient le concepteur. » (Van Oost, 2016, p. 130) Si les réalisateurs, le scénariste et même le producteur pensent à la composante sexualisée de leur audience, hétérosexuelle ou LGBT, ou même une composante liée à l'âge, par une réflexion sur le format websériel, ils ne prennent pas en compte la réflexion liée à la couleur de peau d'une audience, ou même sa classe sociale. La représentation de la classe sociale et la prise en compte de la racisation ont été analysées dans une partie précédente, et nous pouvons observer l'absence de réflexion portant sur ces représentations, contrairement à la question des sexualités. Nous pouvons donc effectivement supposer que le curseur sera par défaut celui d'une audience blanche et citadine, telle que l'a décrite en entretien la comédienne Malou Andrew.

2.2.2. L'influence du modèle anglo-saxon

Lors de la quinzaine des Cultures LGBTI de Lyon, fin juin 2017, le Centre LGBTI de Lyon a organisé une projection des *Engagés*, le vendredi 23 juin 2017 à 20h30. Cet événement a par ailleurs été inscrit dans la brochure de la Quinzaine, un magazine gratuit imprimé à 18 000 exemplaires qui récapitule toutes les actions menées pendant cette période autour de la Marche des Fiertés LGBTI. Lors de cette diffusion sont présents des membres de la production, venus expliquer leur démarche.

Suite à la diffusion, une discussion est organisée entre le public et les invité·e·s : les réalisateurs, quelques comédien·ne·s et le scénariste. Le premier à prendre la parole est un homme d'environ quarante ans. Il déclare : « Je voulais vous dire merci. Ça fait des années qu'on attend ça. J'espère une saison deux et trois, et plein d'autres. C'est formidable ce que vous avez fait. Il y a des tas de jeunes, et une partie est ici, qui a besoin de modèles, de se reconnaître dans des gens. Il y a eu *Queer As Folks* aux Etats-Unis et pas encore en France et c'est super d'avoir fait ça pour eux. » Le réalisateur Mathieu Potier prend la parole quelque temps plus tard et assène : « La France a 20 ans de retard ». On lui demande de s'expliquer sur ce « 20 ans de retard ». Il répond : « La télévision. On a cherché des financements en Belgique, et c'est ce qu'ils nous ont dit. Qu'ils avaient déjà vu ces sujets-là, “ vous la France, vous avez 20 ans de retard ” ». Le jeune homme continue sa réflexion : « Mais les choses

bougent. Il y a une héroïne homosexuelle dans *Dix pour cents* et TF1 s'y est mis aussi. Ca a le mérite d'exister. » Le scénariste Stanley Keravec s'exprime alors : « Ça n'existe que depuis les deux dernières années. Mais *Queer As Folk* a 20 ans. Nous, on arrive avec 20 ans d'histoires LGBT derrière nous, et de plus, il faut aborder la question différemment en France, où la question communautaire est vue comme dangereuse et suspect. Alors on doit expliquer que c'est un système d'entraide de pairs à pairs. »[154]

Queer as Folk est en effet le modèle le plus souvent pris en exemple par le scénariste, l'audience mais aussi la presse. Eddy Vosges-Rodrigues titre son article dans *Têtu :* « *Les Engagés*, enfin un *Queer as Folk* français ». Si il existe des personnages gays, lesbiens, bisexuels ou trans présents dans les séries télévisées françaises, seules des séries anglo-saxonnes avaient jusqu'alors une diégèse dans laquelle évoluaient majoritairement des personnages LGBT. Stanley Keravec a aussi une grande connaissance de l'histoire de l'homosexualité dans les séries américaines : il a écrit sur le sujet de nombreux articles et il reprend l'histoire de ces séries en entretien (b) :

> « Quand tu fais un personnage gay sur ABC dans une série comme *Relativity,* qui est regardée par personne au-delà de New York, bon, ben, c'est sympa, c'est mignon, c'est le premier baiser lesbien de l'histoire de la télévision, et tant mieux que ça existe, c'est cool. Mais quand Ellen fait son *coming out*, dans une sitcom, qui est du coup regardée par l'Amérique, partout, parce qu'au départ, elle les a pris en traitre… […] Ellen DeGeneres. Elle les a pris en traitre parce que pendant trois ans, tu suis une héroïne hétérote et qui brusquement : " Ah, au fait les gars, je voulais vous dire.. " Ben ouais, ça, ça un vrai impact sur le monde, ça. Fort. C'est la même chose pour *Dawson.* Et c'est pareil, c'est hyper malin, c'est : " Ah, je vais introduire un nouveau personnage gay, et pendant une demi-saison, je vais faire croire que c'est un love triangle avec Joey. " »

Stanley Keravec utilise aussi ces exemples pour expliquer le ton très *soap* des *Engagés* a dans la première saison et ses raisons d'avoir voulu utiliser de tels codes qui le rendent « trop bavard » pour les réalisateurs. Il tente d'inscrire son scénario dans une histoire plus large, plus longue, celle des vingt dernières années de séries télévisées françaises comme anglo-saxonnes. Les exemples de *Queer as Folk,* qui est une série anglaise qui a obtenu un remake américain, ou de l'américaine *Ellen* lui permettent d'échanger sur des influences, mais aussi sur des publics qu'il souhaite atteindre : une cible « universelle ». Cela n'est possible que parce qu'il existe un « décryptage des émotions » dans ce type de séries. L'exemple d'*Ellen* esst particulièrement intéressant car il s'agit d'un personnage lesbien, américain, dont la comédienne, Ellen DeGeneres, et le rôle qu'elle interprète dans la série, font leur *coming out*

[154] Carnet de terrain, entrée du 25 juin 2017.

de manière simultanée. Il s'agit d'un moment important de la télévision et dans l'histoire des séries :

> « […] il a fallu attendre le début des années 90 pour que les personnages homosexuels soient présents de façon pérenne et non marginale dans les séries. C'est grâce à Ellen DeGeneres et son fameux *coming out* en direct dans sa série éponyme où elle annonce " Yes, I am gay " que la représentation des homosexuel(le)s à l'écran devient une réalité visible et acquiert une reconnaissance. » (Bourdaa, 2014, p. 141)

Stanley Keravec explique en entretien avoir particulièrement suivi la série *Queer as Folk*, alors qu'il avait encore 20 ans et vivait chez ses parents, en 2000. Il qualifie cette série de « chef d'œuvre », en tous cas s'agissant de la version anglaise de Russell T. Davies. À travers son expérience de spectateur de ces séries américaines, il fait le lien entre ce qu'il a vécu et ce qu'il souhaite faire vivre aux spectateur·rice·s de sa websérie.

Cette domination culturelle anglo-saxonne est donc visible à travers l'usage du sigle LGBT, et de la vision d'un *coming out* tel qui existe dans *Les Engagés.* Si dans *Dawson,* le personnage de Jack fait son *coming out* devant sa classe et son enseignant par le biais d'un poème, Stanley Keravec utilise cette idée du monologue dans le final des *Engagés,* avec le discours de fierté d'Hicham, capable de « s'auto-analyser » en décryptant les différentes facettes de son identité : musulman, gay, Lyonnais…

La réutilisation de ce dispositif est donc aussi un exemple de la manière dont les séries anglo-saxonnes ont marqué le scénariste et la société française. Stanley Keravec souhaite toucher un public, faire de l'homosexualité une question visible, mais aussi être reconnu pour le travail qu'il a effectué sur cette websérie. Si la diégèse se passe dans un cadre français, le dispositif est anglo-saxon, car c'est de cette culture que s'est nourri Stanley Keravec mais aussi les réalisateurs. Le public n'est pas en reste, puisque certain·e·s des spectateur·rice·s se souviennent de *Queer as Folk,* tout en citant malgré tout quelques exemples français qui viennent d'arriver sur les écrans, avec *Dix pour cents* ou la série *Louis(e)* de TF1.

Du langage vernaculaire au langage cinématographique, tout le système de production et sa conception d'une audience s'ancrent dans une sphère culturelle anglo-saxonne. Cela confirme, si besoin est, la persistance d'une domination culturelle de cet espace de création sérielle. Malgré cela, *Les Engagés* s'inscrit dans une identité bien française, ne serait-ce que dans ses questionnements ou dans le contexte politique et culturel dans lequel la websérie se développe, comme nous l'avons vu dans une précédente partie.

3. La professionnalisation de l'innovation ?

L'un des buts de la websérie est notamment de faire connaître à des acteur·rice·s de la télévision linéaire des protagonistes qui n'ont pas accès aux diffuseurs et sociétés de production classiques. Nous pouvons nous demander si les productions web elles-mêmes ne sont pas en train de se professionnaliser, et quel est alors le rôles des industries culturelles dans cette professionnalisation.

3.1. La professionnalisation du web

Studio 4 existe depuis 2012, alors que des plateformes comme YouTube ou Dailymotion ont permis d'ouvrir la diffusion à des amateur·rice·s depuis 2005. France Télévisions, en choisissant de s'investir dans la websérie, a encouragé des sociétés de productions à se lancer dans la websérie. En 2017, selon un communiqué de presse (France Télévisions, juin 2017), ce sont 173 sociétés de production qui ont travaillé avec le département des Nouvelles Écritures, dont 53 qui n'avaient jamais été en collaboration avec France Télévisions. Selon ce même communiqué, il s'agit d'un « secteur en professionnalisation ». Comment cette professionnalisation se traduit ?

3.1.1. Le scénariste devient expert du média

En 1995, Dominique Pasquier, (p. 79) explique :

> « Le scénariste est une valeur en hausse. L'enseignement du scénario en université s'inspire très directement des cours et des manuels américains, avec l'idée qu'il y a un certain nombre de recettes d'écriture qu'on peut apprendre. On est aussi dans une logique de marketing : le scénario est un produit (nombre et durée des scènes, règles d'exposition et de progression dramatique), et l'une des qualités du scénariste est de savoir vendre le produit. On est enfin dans une logique de télévision : les apprentissages des techniques narratives se fondent sur l'intégration des contraintes spécifiques du petit écran (comment accrocher l'attention du public pendant les premières minutes, comment la conserver pendant les interruptions de programmes, comment simplifier le déroulement des intrigues et les caractéristiques des personnages). »

Dans cet extrait, Dominique Pasquier parle du cas des scénaristes de télévision, chargé·e·s aussi bien de l'écriture de séries télévisées que de fictions unitaires. La websérie attire de nouveaux et nouvelles entrant·e·s, de nouveaux et nouvelles scénaristes, responsables de l'intégralité d'une série, tel Stanley Keravec pour *Les Engagés*. Le rôle du scénariste aurait pu

en partie disparaître avec le développement de la websérie amateure. Ainsi, Mathieu Potier n'était pas simplement réalisateur de sa websérie *La Petite couronne*, il l'avait aussi en partie scénarisée. La multiplicité des rôles permis par ce format aurait pu faire disparaître le rôle du scénariste au profit d'un·e réalisateur·rice qui écrit aussi son scénario, mais avec *Les Engagés*, nous sommes face à un scénariste devenu aussi directeur artistique, et qui souhaite créer une place de *showrunner* à la française. Le réalisateur-auteur ou la réalisatrice-autrice disparaît au profit de l'émergence de ce nouveau rôle.

Certes, comme l'exprime Howard Becker, le fait de ne pas être passé par la télévision aurait dû être porteur de préjudices professionnels :

> « Quand ils n'utilisent que des moyens de diffusion marginaux, ou pas de circuit de distribution du tout, les artistes subissent des préjudices certains, et leurs œuvres prennent une forme différente de celle qu'elles auraient pu prendre si elles avaient eu droit à une diffusion normale. En général, ils considèrent cette situation comme une véritable calamité, et tâchent d'obtenir un accès aux filiales normales de distribution ou à tout autre service qui leur aurait été refusé. » (1988, 2010, p. 32.)

La forme des *Engagés* a changé en profondeur depuis le premier projet souhaité par Stanley Keravec, mais ce changement a été notamment lié à la durée de la fiction et peu au passage à une fiction délinéarisée (a) :

> « Mais quand je fais ma version en 10 x 10, j'avais cette fameuse solution que j'avais pensé pour faire la 3 x 52 pour Arte. C'est-à-dire que je supprime le personnage de Sophie, et je fais d'Anthony, le frère de Thibaut. Donc c'est ça que j'envoie à Canal et à Studio 4. Une version où il y a le personnage d'Anthony, encore, et où du coup l'intrigue, c'est encore l'intrigue des *kiss-in*[155] etc. C'est assez marrant parce que toute la ligne de l'arrivée d'Hicham dans la ville, de sa rencontre avec Thibaut est exactement la même. C'est les mêmes scènes. Mais l'intrigue qui est développée à côté est une autre intrigue en fait. Et pourtant, en fait, dans la manière où j'écris, y a pas mal de croisements. J'entrecroise beaucoup les choses. Mais y a des espèces d'équivalences à chaque fois. Genre, tu vois, leur scène-clé, leur première rencontre quand il est assis au milieu de l'appart, que deux mecs en train de baiser quand il monte etc., tout ça, c'est en place depuis décembre 2010. Tout ces trucs-là n'ont jamais bougé. Enfin, tu vois, ils ont pu être amélioré, je réécris, j'améliore une réplique… Mais en termes d'existence des scènes, d'intention etc., ça n'a jamais bougé du tout.
> Donc voilà, donc, je leur envoie cette version-là, Canal me dit non, Soline me dit qu'il y a eu beaucoup de débats, et notamment les débats ont porté sur le personnage d'Anthony, donc ce jeune qui part à l'extrême-droite, qui se fait endoctriner par une bande de nazillons et voilà. Ils se posent des questions par rapport à ça, mais disons, voilà. C'est vrai que, c'est vrai qu'elle a beaucoup aimé le reste, les personnages, etc. Mais elle trouve le personnage d'Anthony un peu plus cliché et elle se demande si il y en a besoin. »

[155] Un kiss-in est un rassemblement qui réunit des couples s'embrassant sur la place public. Ce type de manifestation est mis en scène dans la série pour protester contre une politique homophobe de la mairie, et tous les couples représentés sont des couples de même sexe.

L'histoire est donc modifiée, avec la suppression de certains personnages, comme celui de " Sophie ", et l'intrigue va se déplacer vers les problématiques d'*outing* plutôt que des questions de l'extrême-droite, que voulait aborder le scénariste avec le personnage de " Anthony ". Certaines scènes et certains personnages ne sont pas modifiés mais l'intrigue va évoluer lors du passage de la télévision linéaire au web. L'une des raisons également avancées par le scénariste lors de cet entretien, est qu'il souhaitait mettre en scène de nombreuses scènes de *kiss-in*, ce qui n'est pas possible avec un budget tel que celui alloué aux webséries.

Le scénariste a su se placer comme « créateur » des *Engagés*, et parvient à atteindre une certaine notoriété. En effet, par exemple, il se retrouve intervenant dans le cadre d'une formation pour l'association Emergence, qui soutient la jeune création, par le biais de résidences de réalisation. En 2017, Émergence lance pour la première fois un Atelier Séries de format court. Cette formation a eu lieu de septembre 2017 à janvier 2018 et Stanley Keravec faisait partie de l'équipe de formation. Nous pouvons supposer que c'est grâce à la websérie qu'il vient de lancer, étant donné que c'est la seule qu'il ait scénarisée. Cette websérie lui a permis de se positionner comme ayant une expertise de scénariste de séries de format court. Il a aussi animé un atelier " écrire une série digitale " pour l'association de scénaristes Séquence 7 en 2017, et intervient dans le cadre de la formation " écrire une série web " du Centre Européen de Formation à la Production de Films, d'octobre à novembre 2018. La même année, il fait partie du comité de sélection des séries web et digitales du festival de la Fiction de La Rochelle, aux côtés d'Alexandre Philip et Sophie Garric. Le fait qu'il existe désormais des ateliers et des formations pour écrire des webséries indique aussi qu'il ne s'agit plus d'une pratique d'amateure, mais qu'il existe de plus en plus de codes à apprendre pour écrire sous ce format. Il existe une professionnalisation de l'écriture websérielle, liée à un apprentissage.

Stanley Keravec a créé avec *Les Engagés* ce qu'on pourrait définir comme un récit de cohérence a posteriori. Cette websérie n'avait pas été pensée pour une diffusion web et ce choix a été un choix par défaut. Une fois diffusée, le scénariste défend malgré tout ce mode de diffusion, il utilise le passage d'un média à l'autre pour se positionner en tant qu'expert de ce média et faire valoir une expérience qu'il ne désirait pas de prime abord. Il devient un expert dans la scénarisation de ce type de format :

> « Ce sont les succès passés (l'intraduisible terme anglais de *track records)* qui attestent la compétence puisque ni les diplômes ni le jugement des pairs ne sont susceptibles de garantir les qualifications. Ce critère de la visibilité réputationnelle est aussi un moyen, pour ceux qui emploient des créatifs, de se couvrir contre d'éventuelles critiques émanant

> de leur hiérarchie si le produit est un échec ; en ce sens, on peut aussi le considérer comme une stratégie utilisée pour réduire le risque et conjurer les aléas de la réussite. […] L'insertion dans des réseaux de sociabilité porteurs et la détention d'information sur les positions disponibles sont devenues des variables déterminantes. Le créatif doit organiser ses propres stratégies de carrière. Il doit, comme un entrepreneur, gérer les prises de risque. » (Pasquier, 1995, p. 13)

En cela, Stanley Keravec a pris le risque de voir son scénario réalisé et distribué par le biais des websséries, tout en se présentant comme un pionnier et essaye donc de « conjurer cet aléa ». En public, lors de sa diffusion au centre LGBTI de Lyon, le scénariste explique aussi que la diffusion des *Engagés* sur le web va « permettre d'entrer dans les chambres des adolescents », car la majorité de leur public, selon les statistiques YouTube, a 15-25 ans. En effet, comme l'explique Marc Zaffran (2014, p. XIV) :

> « Il y a une vingtaine d'années, l'adolescent qui voulait regarder une émission contre l'avis de ses parents devait, s'il ne parvenait pas à se faire offrir un poste personnel à installer dans sa chambre, s'installer devant la télé en leur absence, ou ailleurs qu'au domicile familial. Aujourd'hui, les possibilités sont innombrables : il peut regarder en direct une émission, tout en restant en contact permanent (via SMS, conversation en ligne, Skype, Twitter) avec les correspondants de son choix. […] Jamais les adolescents n'ont été aussi libres de regarder ce qu'ils veuillent, en particulier des fictions de longue durée. »

Étant libres, les adolescents et adolescentes peuvent questionner leur sexualité, s'informer, ou regarder des séries que leurs parents n'approuvent pas. Les adolescent·e·s, les 15-25 ans, sont l'une des premières cibles des websséries, quand le public espéré par *Les Engagés* est une audience avant tout LGBT, tout en s'adressant au plus grand nombre. Or les adolescent·e·s ne se retrouvant pas forcément dans la norme hétérosexuelle peuvent souhaiter regarder cette fiction dans une certaine intimité. Le format web se prête bien à ces usages et à ces questionnements identitaires, d'autant plus que :

> « [Les series TV] ont également exercé une influence culturelle sans précédent, probablement parce qu'elles touchent la société en son cœur : le foyer d'une part et l'individu d'autre part via des moyens de réception de plus en plus portables. De plus, elles sont centrales dans la vie des individus parce qu'elles sont bien connues de tous et aujourd'hui disponibles dans un très grand nombre de formats d'émission et de réception. Parmi ceux-ci, le câble et la télé digitale, mais également la télévision à la demande, le téléchargement légal ou illégal, le direct et le différé… qui multiplient les possibilités de visionnage et augmentent d'autant leur participation indirecte à la construction identitaire. » (De Wasseige, 2014, p. 9)

En public, Stanley Keravec construit un raisonnement de cohérence a posteriori de son parcours et de celui de sa websérie tout en défendant une position sensée, où combat pour les droits LGBT se mêle aux questions de l'adolescence. Ainsi, au-delà même d'un certain public qui pourrait se voir représenter dans un combat, féministe ou LGBT, Internet devient un lieu

où les adolescent·e·s peuvent découvrir leur propre sexualité par le biais de fictions développées par le service public. Cela permet à Stanley Keravec de défendre sa websérie, de montrer qu'elle n'est pas sur Internet par hasard, et de renforcer son propre statut de scénariste de websérie : il s'agirait d'un choix.

Stanley Keravec tire aussi cet argument de sa propre histoire. En entretien, il explique ainsi avoir découvert *Queer as Folk* sur Canal+, lors de sa diffusion en France. Il devait alors enregistrer ces épisodes ou les regarder en cachette de ses parents. Internet a facilité l'accès à plus de représentation, plus de diversité dans des fictions qui peuvent toucher de jeunes adultes. Il y aurait un rôle des écrans que sous-entend ici le scénariste, non seulement sur les questions de représentations, mais sur l'importance qu'ont ces représentations pour les minorités représentées. Concernant l'usage des écrans, Internet permet d'entrer dans la sphère de l'intime, ce que la télévision ne permet pas.

Malgré tout, lors de cette même diffusion au centre LGBTI de Lyon, il spécifie espérer encore « ce qu'on appelle dans notre jargon, de la télévision linéaire. On n'y a pas renoncé et il y a un travail de lobbying interne à France Télévisions ». S'il défend la websérie, c'est tout d'abord parce que, ainsi que l'explique Howard Becker (1988, 2010, p. 114) : « la distribution a une énorme incidence sur les réputations. Ce qui n'est pas distribué n'est pas connu, et ne peut donc jouir d'aucune considération ni revêtir la moindre importance historique. » Même si ce n'est « que » le web, et que la télévision reste en ligne de mire, faire du web permet d'être distribué, et donc de se faire un nom. Une fois connu, le scénariste espère une diffusion sur des écrans plus légitimes.

Si sa capacité à se présenter comme expert de la websérie est due en partie à sa capacité à faire parler de sa fiction, à s'intégrer dans sa communication, je peux aussi supposer que le travail de thèse effectué a pu avoir une incidence sur ce parcours :

> « […] parmi les nombreux porte-paroles qui contribuent à la définition durable des groupes, il convient d'inclure les sociologues, les sciences sociales, les statistiques et le journalisme. […] Pour les sociologues des associations, toute étude d'un groupe par quelque sociologue que ce soit est partie intégrante de ce qui fait exister, durer, décliner ou disparaître tel ou tel groupement. […] Il faut simplement imputer cette qualité (et non cette faiblesse) au fait que les analystes se trouvent sur un pied d'égalité avec ceux qu'ils étudient, qu'ils font exactement le même travail et qu'ils participent aux mêmes tâches de tracer des liens sociaux, même s'ils emploient des instruments différents et n'ont pas les mêmes vocations professionnelles. » (Latour, 2007, p. 51)

En effet, si le scénariste m'a permis de pénétrer sur ce terrain, et d'en être un témoin privilégié, ma présence a aussi eu pour conséquence de renforcer la légitimité de la présence

du scénariste sur le plateau. Stanley Keravec et moi-même avons été utilisées comme des personnes ressources et peut-être que ma présence a soulevé des questions sur le sens de cette websérie. Nous pouvons supposer que ce travail permet de conforter en partie la place du scénariste au sein de la production, tout en renforçant l'importance des *Engagés* dans une histoire des représentations et des fictions sérielles : il restera une trace écrite et une analyse développée de cette fiction.

La chercheuse a peut-être eu un rôle à jouer, même marginal, dans ce cas précis, dans l'importance que va revêtir le scénariste, son allié dans le travail, au fur et à mesure du développement de la production culturelle à laquelle elle assiste.

3.1.2. La « contrainte de sentier » des acteur·rice·s de la production

Pour les sociétés de production, comme l'explique Clarisse Dayse, le but est de découvrir de nouveaux talents, pour la survie de leurs entreprises. Ce que nous pouvons remarquer dans le cas des *Engagés*, c'est la ligne éditoriale que suit la productrice. Bien que se défendant de tout militantisme, elle reste profondément engagée sur certaines problématiques :

> « **Clarisse Dayse :** On n'a pas à imposer nos points de vue sur la vie, nos idées politiques, etc. Par contre, on peut montrer des histoires particulières. Et ces histoires particulières peuvent nous faire réfléchir les uns les autres. Là, en ce qui concerne Adda et Fabrice, *Vestiaires*, mon propos n'est pas de dire " Regardez, ils sont formidables ces handicapés. " Rien à faire de ça. Ce qui est chouette, c'est que [les scénaristes] Adda et Fabrice ont un humour formidable, et qu'à travers leur humour, il y a une humanité qui se dégage. Et qu'aujourd'hui, au moment où ils nous ont proposé la série, on était à un moment où on ne voyait plus le handicap dans notre vie de tous les jours. C'était comme quelque chose qui était mis de côté et qu'en même temps, ça commençait à créer un sentiment fort de gêne, vis-à-vis du handicap. En proposant une série humour, avec en plus des handicapés dans un vestiaire de piscine handisport, c'était en maillot de bain. À partir du moment où toute la forme artistique, ça a été de se dire " soyons cash, mais pas trash ", et donc cash, le handicap : on le voit tout de suite, immédiatement. Mais au bout d'un moment, en fait, on l'oublie. On l'oublie au profit de ces gens-là, dont on se familiarise, au fur et à mesure, [les personnages de] Orson et Romy deviennent des actifs dans la maison, des acteurs dans la maison. Et du coup, quand on rencontre quelqu'un dans le handicap, le regard sera différent, parce qu'ils sont devenus des amis.
>
> **Déborah Gay : Vous avez eu des retours sur cette série, vu que vous m'aviez dit que ce sont des exemples non pas de débat, mais d'échange, qui ont eu lieu…**
>
> **Clarisse Dayse :** C'est extraordinaire. Extraordinaire. Les retours sont chaleureux, mais surtout au-delà de chaleureux, il y a vraiment quelque chose qui petit à petit sourdre de la société et qui crée après, aujourd'hui, des initiatives, donc des entreprises de… Alors, des, des… comment ça s'appelle… Enfin, pour habituer les gens pour porter un regard différent. Et Adda et Fabrice sont invités maintenant dans des endroits où il y a des

colloques et on montre les films… Voilà, ça crée cet échange-là. Et c'est vraiment là, que je positionne notre rôle de producteur en télé. C'est aller regarder, à travers le talent d'un auteur, d'un scénariste, d'un réalisateur, comment tout d'un coup on peut montrer la vie autrement. Comment tout d'un coup, on peut montrer des particularités, en les rendant familières, et du coup, pouvoir peut-être les regarder autrement. »

Les thèmes défendus par sa société de production sont donc très engagés socialement. Outre la création de la série *Vestiaire*, où jouent des comédien·ne·s handicapé·e·s dans les vestiaires d'une piscine, elle lance la même année que *Les Engagés* la fiction unitaire *Parole contre Parole*, sur une idée de Gianguido Spinelli, qui raconte selon la productrice, l'histoire d'un viol commis lors d'un rendez-vous galant :

« (*La productrice imite une conversation entre un jeune femme et l'homme qui vient de la violer dans la diégèse :)*
"- Non mais attend, j'avais dit non. Moi, je n'étais pas d'accord, c'est un viol, ce qui vient de se passer.
- Et tu arrêtes tes conneries, tu m'as chauffé toute la soirée, tu m'as montré que tu en avais envie. Non, tu voulais que je te pousse un peu, c'est tout.
- Non, c'est un viol. J'ai dit non."
[…]

Déborah Gay : Donc vous faites quand même en général des films et des séries qui sont, peut-être pas engagés, mais portent un message social ?

Clarisse Dayse : Ont du sens. Ont du sens. Ont du sens, tout simplement. Je trouve que porter une série même *Comme un air d'autoroute*, qui est une comédie burlesque, ça avait du sens. Et je pense que les plus beaux poèmes, les plus belles chansons qu'on aime, ils ont du sens. Même quand c'est Téléphone, même quand c'est… Voilà, on a… c'est là que notre métier prend sa source. C'est ça qui porte les projets en fait »

Dans cet entretien, elle prend le temps de décrire une fiction sociale, qui parle d'une thématique féministe, avant de minorer son implication en expliquant que cela fait partie du « métier ». Or comme l'explique Nicolas Brigaud-Robert (2014, s.p.) :

« Ce qui paraît remarquable dans l'analyse des profits des producteurs, c'est la grande stabilité de leur production en termes de genre. […] Les producteurs seraient alors engagés dans des stratégies de production déterminées par leurs choix originaux et leurs premières prises de position dans le champ, elles-mêmes liées à leur trajectoire sociale et à la forme et au volume de capitaux qu'ils ont hérités et acquis. La force de la contrainte de sentier dans le métier de producteur s'explique en raison du fait qu'elle participe à réduire l'incertitude des transactions et qu'elle renvoie à la manière dont est validée la réputation dans le réseau professionnel : la compétence et la confiance sont d'autant plus facilement appréciées que le producteur demeure dans une position stable dans le champ qui permet la récurrence du jugement. »

Si Ishtar & Autres a pu lancer *Les Engagés*, c'est aussi parce que leurs choix défendus dans la production de fiction leur donne une identité avec laquelle le diffuseur et le scénariste peuvent

composer. C'est d'ailleurs ainsi que Stanley Keravec défend son choix d'être parti en production avec Clarisse Dayse :

> « **Stanley Keravec :** Il y'a une vraie cohérence avec Ishtar qui a produit *Vestiaires*, donc une série sur des sportifs handicapés.
>
> **Déborah Gay : Pourquoi, c'est quoi la cohérence ?**
>
> **Stanley Keravec** : Honnêtement, pour mettre à l'antenne *Vestiaires*, on n'en a pas parlé dans les détails, mais Clarisse, elle a dû un peu… Tu vois, on lui a pas pris *Vestiaires* à bras ouvert, en disant, c'est génial on va le faire, quoi.
> Donc voilà, y'a quelque chose, je sens… et tout de suite, en fait, 'fin, je pense que le projet lui plaît suffisamment, elle, elle décide de mettre son COSIP, c'est-à-dire son aide automatique sur le projet. donc voilà. 'Fin, pour le coup, elle s'engage, je sens qui a quelque chose, et ça l'intéresse et ça l'interpelle, et en fait, en la rencontrant, je découvre aussi que c'est elle qui a produit le tout premier film d'Honoré, *Tout contre Léo*, qu'étais un téléfilm qui avait été produit pour M6 et que M6 a jamais diffusé à l'époque. C'est un film, c'est Léo, c'est un petit garçon qui a dix ans et… en fait, de son point de vue, on vit le fait qu'il apprend que son grand frère, enfin, je n'ai jamais vu le film en fait, mais, qui je suppose est homo, vient d'attraper le sida, enfin, est séropositif. Et c'est un téléfilm qui a été commandé par M6 et que donc, ils n'ont jamais diffusé sur leur antenne. Et qui est uniquement sorti en DVD, qui du coup est resté dans les circuits LGBT. Voilà.
> Vraiment, pour cette espèce de raison de sécurité, je pars avec Clarisse. Qui en plus, du coup, est vraiment une productrice expérimentée et qui a, qui a quelque chose, enfin, je me sens en confiance. Sur la capacité à produire le projet. »

Le scénariste n'étant pas tenu par les mêmes impératifs que la productrice, il se permet de définir la cohérence de sa ligne éditoriale par le terme « militantisme ». C'est la raison pour laquelle il a confiance en ses capacités, par cette contrainte de sentier suivie par Clarisse Dayse. Cette contrainte s'applique aussi aux productions web, et pas uniquement aux fictions linéaires. Ishtar & Autres défend les mêmes histoires pour la télévision ou pour le web, des scénarios ayant des thèmes sociaux, comme les minorités et le féminisme. Il n'y a pas émergence d'une nouveauté thématique pour la société de production.

Les producteurs et productrices envisagent la websérie comme un endroit où découvrir de nouveaux talents et de nouvelles idées, tout en suivant une logique de sentier. Iels n'ont pas intérêt à quitter ce sentier car si une websérie reçoit une attention positive, cela renforcera aussi l'attrait de cette maison de production pour d'autres scénaristes et réalisateur·rice·s, et pour les diffuseurs télévisuels. La websérie utilise les mêmes codes que la télévision, et les sociétés de productions réalisent leur travail en prenant ces codes en compte. Si professionnalisation de la websérie il y a, c'est aussi par le fait que ces sociétés de productions tirent cette industrie vers la télévision.

Les comédien·ne·s, comme Ali Guerrouj, sont conscients des liens profonds qui unissent série et websérie, télévision et web :

> « J'ai adoré de faire la saison 1, mais est-ce que j'ai envie de porter ce rôle pour cette série… Le rôle de gay, ce n'est pas gênant, mais pour une série… C'est différent pour une série, tu vois ce que je veux dire ou pas ? […] C'est là où tu risques, justement, de t'enfermer, parce que les gens te voient grandir dans un rôle. Et ils voient plus le rôle, ils te voient toi, c'est… c'est le même fait qu'en regardant une série, quand tu vois, un acteur, pendant quatre ans dans une même série, tu le vois grandir, tu t'attaches. Tu as l'impression que l'acteur, c'est le personnage, le personnage… Tu perds en fait… Parce que tu le vois grandir, c'est comme Harry Potter. À un moment donné, les gens savaient plus qui était Harry Potter, qui était Daniel Radcliff quoi. C'est long, c'est sur sept ans, tu l'as vu grandir, tu fais " *What the fuck*[156] ", donc voilà.
> Voilà, après, peut-être une saison 2, mais est-ce qu'une saison 3 ? Parce que des fois, ça parle même de saison 3, tu vois déjà. C'est des questions que tu te poses après en lisant, en relisant, en réfléchissant à tête reposée, tu vois et pas… (*un temps*) Je pense que c'est des décisions qu'il faut, qu'il faut faire de manière très… Pour le coup, ça peut être très… Ça peut avoir un impact sur la carrière qui peut être négatif, à ce moment-là. […]
> C'est le fait que ce soit une série, ce n'est pas lié aux *Engagés*, ce n'est pas le fait que ce soit le rôle d'Hicham. Après, jouer d'autres gays dans d'autres films, pourquoi pas. Mais porter un rôle de gay, pendant plusieurs saisons… Je ne sais pas. C'est une question que je me pose. »

Cette filiation entre websérie et série, et cette contrainte du sentier peut aussi s'appliquer aux comédien·ne·s de manière négative. Dans le cadre de la société de production, cela se traduit par le fait de faire les mêmes choix dans le cadre de séries ou de websséries, tout en défendant de nouveaux et nouvelles scénaristes. Le comédien court par la suite le risque d'être casté pour les mêmes types de rôles : non seulement parce qu'on lui fera confiance pour incarner ces rôles, mais aussi parce qu'il sera difficile de l'imaginer dans d'autres rôles. Comme l'a expliqué Sarah Sepulchre (2011, p.120), le personnage de série devient lui-même signe : « Plus le comédien est célèbre, plus son image globale influence le récit ; moins il est connu, plus le personnage domine. » Ali Guerrouj n'est pas encore un comédien connu, il laisse donc toute place au personnage mais plus longtemps il incarnera Hicham, et plus il lui sera difficile de quitter ce rôle d'Arabe gay. N'étant pas encore connu, il doit trouver une multiplicité de rôles :

> « L'un des enjeux pour un comédien est donc précisément de transformer progressivement une identité univoque, aiguillant facilement la demande vers lui en début de carrière, en une identité multivoque, lui ouvrant davantage de rôles du fait du crédit supérieur qu'on lui accorde. L'accumulation d'engagements variés est susceptible d'étoffer le répertoire des adjectifs et des références pouvant être associés à l'artiste, et de donner davantage de prise aux agents artistiques et aux directeurs de casting désireux de soutenir sa

[156] « Putain, mais qu'est-ce qui se passe ? » Traduction par Déborah Gay

> candidature. Une variété de signaux quand aux identités qu'on peut leur prêter protège les comédiens des disqualifications lapidaires fréquentes, en coulisses, dans ce métier. » (Cardon, 2016)

Le scénariste et le comédien sont tous les deux au début de leur carrière. Si le scénariste parvient à tirer de cette websérie une certaine aura et capitalise sur ce travail, cela peut être un risque de spécialisation important pour le comédien, s'il reste trop longtemps dans un seul rôle. Il peut avoir plus de difficultés par la suite à postuler à des rôles différents.

3.2. La récupération de l'innovation

Si pour certain·e·s, comme dans ce cas le scénariste, la websérie est un moyen de se faire un nom, nous voyons que pour d'autres acteur·rice·s, comme les comédien·ne·s ou la société de production, ce type de fiction reste pensée et réfléchie dans la lignée des autres fictions sérielles audiovisuelles développées. La websérie suit la même logique que la série pour ces acteur·rice·s et ne modifie pas en profondeur leur vision du métier. Comment alors les diffuseurs vont-ils traiter ces nouveautés ?

3.2.1. La création d'un récit *a posteriori*

Les Engagés est une innovation thématique pour France Télévisions, qui n'a jamais diffusé de fictions audiovisuelles sérielles sur la communauté LGBT. Or Studio 4 reste une structure autonome. Cette unité de production apprend quelques temps avant le lancement des *Engagés* et de *The Man-Woman Case*, dessin animé reprenant l'histoire d'un meutrier trans, que le téléfilm *Baisers cachés* de Didier Bivel sera diffusé le même jour, en première partie de soirée sur France 2. Ce téléfilm raconte une histoire d'amour gay dans un lycée où un jeune homme doit faire face à l'homophobie de ses camarades et à l'incompréhension des parents.

Nous pouvons observer alors la création d'une cohérence a posteriori par le diffuseur, France Télévisions. En effet, sur le site web *Pure médias*, le journaliste Julien Bellver (2017) analyse le jour-même de la diffusion :

> « Dans ses journaux, de 13 Heures et 20 Heures, France 2 reviendra longuement sur ce sujet. Sur le web aussi, avec une mini-série de dix épisodes de dix minutes, "Les engagés", et la mise en avant de la plateforme de témoignages de l'association SOS Homophobie inaugurée à l'occasion de la diffusion du documentaire "Homos la haine".
> Point d'orgue de cette programmation spéciale, en prime, avec la diffusion du téléfilm "Baisers cachés", qui a reçu le prix de la critique au Festival de Luchon l'an dernier. »

Dans cet article, nous voyons en quoi *Les Engagés*, décrit comme une « mini-série », est pensé comme faisant partie de la ligne éditoriale de France Télévisions. Le journaliste interview également Marie-Anne Bernard, directrice en charge de la responsabilité sociétale et environnementale de France Télévisions, qui déclare :

> « Cette journée de lutte conte l'homophobie, c'est l'une des missions du service public. La signature de la charte, cela veut dire que nous avons une tolérance zéro sur les propos et comportements homophobes dans l'entreprise ».

Elle parle ici de la Charte de l'Autre Cercle, signée par Delphine Ernotte, présidente de France Télévisions, en 2016. Quatre points sont mis en avant dans cette charte :

> « la création d'un environnement inclusif pour les collaborateurs et collaboratrices LGBT »
> « Veiller à une égalité de droit et de traitement entre tou-te-s les collaboratrices et collaborateurs quelles que soient leur orientation sexuelle et identité sexuelle ou de genre »
> « Soutenir les collaboratrices et collaborateurs victimes de propos ou d'actes discriminatoires »
> « Mesurer les avancées et partager les bonnes pratiques pour faire évoluer l'environnement professionnel général ». (Autre Cercle)

Cette charte concerne dont plutôt l'environnement de travail que des projets développés en tant que tels. Pourtant Marie-Anne Bernard lie les deux et défend la position de France Télévisions dans le cadre d'une journée de diffusion spéciale.

De plus, France Télévisions organise deux jours plus tôt la diffusion d'épisodes de deux webséries, *The woman-man case* et de quatre épisodes des *Engagés*, au Forum des Images à Paris. En partenariat avec *Têtu* et *Libération*, des places sont à gagner. L'invitation précise : « À l'occasion de la journée mondiale contre l'homophobie le mercredi 17 mai 2017, France Télévisions vous invite le lundi 15 mai à 17h00 au forum des Images […] ». L'invitation ne mentionne pas Studio 4. C'est ainsi que l'innovation est récupérée par la chaîne : par la création d'un récit de cohérence, et la suppression de toute mention de sa plateforme web et des Nouvelles Écritures, ce qui va dans le sens d'une innovation réussie :

> « La notion d'intérêt est certes utile mais à condition de reconnaître qu'ils se définissent dans le même mouvement que l'action, au fur et à mesure que des résistances sont éprouvées, que des leçons sont tirées et des connaissances acquises. Ce n'est donc qu'*a posteriori*, une fois stabilisés les rapports de force et les marchés que l'explication en termes d'intérêt devient possible, mais elle prend alors la forme d'une pure et simple tautologie, c'est-à-dire qu'elle confère le statut de nécessité à une série d'événements dont l'enchaînement a été patiemment et longuement négocié. » (Callon, 2006, p. 154)

France Télévisions récupère l'innovation de Studio 4 et crée alors également un récit de cohérence a posteriori : cette websérie a vu le jour parce qu'il s'agirait d'une stratégie globale menée par l'entreprise pour lutter contre l'homophobie.

3.2.2. La recherche de créativité et d'économie

Pour le journaliste Joël Bassager (2016, p.143) :

> « Je suis persuadé que dans les années à venir vous verrez des films de cinéma et des séries de télévision écrits et réalisés par des créateurs qui se seront d'abord fait remarquer avec leurs websséries, parce que ce format va devenir la véritable école des fictions audiovisuelles. Il est aussi possible que la " culture " des websséries vienne à terme "infecter " celles du cinéma et de la télévision avec de plus en plus d'auteurs formés à des méthodes de production plus rapides et moins coûteuses. »

Nous pouvons effectivement nous demander si au-delà du thème, une certaine industrialisation de la websérie ne va pas avoir un impact sur les créations télévisuelles. Car si le projet n'a pas ou peu d'argent, une forte émulation de groupe est présente sur le plateau. Ainsi, pour la comédienne Malou Andrew :

> « C'est-à-dire qu'en projet télé, ça ne m'est jamais arrivé de me retrouver avec mes partenaires à dire : " tiens, on va travailler la scène ensemble, ce soir, allez, on se retrouve chez toi… " J'imagine que ça doit se faire aussi sur certains projets, mais il y a quelque chose où comme de toutes façons le projet est fauché et qu'il n'y a pas d'argent, il y a un espèce de côté où on veut pas que ce soit mauvais. Parce que quand il y a beaucoup d'argent, on sait que le rendu va être bien. Quelque part, on sait qu'il y aura de l'argent qui sera mis dans les lumières ou autre. Quand il n'y a pas d'argent tout le monde veut faire de son mieux. Veut que ça ne se voit pas qu'il n'y ait pas d'argent. Et je pense que c'est une partie très positive de la chose, après, je pense qu'il ne faut pas se dire : " ah bah, c'est vachement mieux, on va faire en sorte que tu mettes pas d'argent " parce que, le problème de ça, c'est que ça marche avec des équipes qui sont jeunes, donc à un moment donné, c'est, c'est plus compliqué d'avoir des personnes âgées, au sens de plus d'expérience qui acceptent ce type de conditions là. Parce que ce sont des conditions qui sont difficiles, des conditions où, ben, là sur le tournage, je pense que quasiment tout le monde a été malade à un moment où à un autre, hein. On sait, parce qu'on sait qu'on tire sur la corde. »

Le manque de moyens financiers pourrait entraîner une plus grande volonté des participant·e·s au projet à se dépasser au risque de n'avoir que des personnes de peu d'expérience dans le métier.

Le réalisateur Mathieu Potier explique que cette capacité à trouver des solutions, malgré la difficulté de réaliser avec peu d'argent, peut être utilisée pour trouver des solutions créatives, adaptables à tous les médias. Il a fait de la websérie en amateur avant de passer à la télévision, et cela lui a permis de développer des méthodes de production rapides et efficaces :

« Nous, on a fait tout sans argent, en fait. Donc, quand tu as les idées, tu te dis " bon, j'ai pas les moyens d'avoir un bateau pirate, comment je fais ? " Ben, en fait, je mets juste un chapeau, et si je dis juste avant que on est dans un bateau pirate, ben, en fait, on y croit. Comme au théâtre, en fait. C'est comment faire avec rien, comment raconter une histoire avec rien. Donc, en fait, ça oblige à développer la créativité, ça oblige à développer la façon de filmer, un rythme, et je pense que ça, c'est très intéressant, en fait. Et d'ailleurs, sur le projet des *Engagés*, je pense que tout ce parcours-là m'a énormément servi pour me dire : " bon, j'ai un truc, normalement il faudrait un million cinq pour le faire correctement. On n'a que 450 000, comment on fait. " Et par exemple, pour le kiss-in, au lieu d'avoir une vraie manifestation de gens, on a trouvé une autre idée qui marche mais avec trois fois moins de personnes, de figuration. Donc c'est ça, je pense qui est pas mal. Et je pense qu'au final, parfois tu as de très, très bonnes choses qui se font sans argent. »

Pour autant, Mathieu Potier n'imagine pas travailler dans ces conditions pour la suite de sa carrière :

« C'est ça en fait le truc, c'est ça c'est vraiment un projet qu'on fait sans argent. On est vraiment très mal payés. Pas à cause de la prod, à cause du budget… Ça a deux objectifs, l'objectif militant et l'objectif de nous faire grandir notre carrière avec un projet de qualité, bien réalisé, et qui va marcher, je pense en festival. »

Il y donc dans les projets liés aux webséries un aspect financier qui pousse les membres de la production et les personnels créatifs à trouver des solutions économiques qui peuvent ensuite être adoptées à d'autres cadres de fiction télévisuelles. Les manières de filmer, d'avoir une équipe de tournage aux responsabilités plus souples, de réaliser des économies, sont des apprentissages transférables à d'autres fictions sérielles. Pour le moment, ces apports n'ont pas été étudiés, mais nous pouvons supposer que les savoir-faire acquis sur le tournage pourront être utilisées ultérieurement par les différent·e·s acteur·rice·s de l'équipe. En cela, ces pratiques participent aussi de l'innovation et du renouvellement des manières de faire dans une industrie culturelle. Mais nous passons de l'apprentissage d'un métier, pour Hadrien Fiori, Marc Puget ou même Stanley Keravec, qui justifierait l'usage de faibles ressources financières, à une institutionnalisation du sous-financement qui relève d'une pratique visant à maximiser les profits.

Les Engagés est une websérie qui porte sur la description d'une minorité intégrée. Elle est produite dans le cadre de Studio 4, et bien qu'il s'agisse d'une websérie, nous sommes dans le cadre d'une production de France Télévisions, qui est une industrie culturelle classique. Si innovation il y a, elle l'est avant tout sur le thème et les questions soulevées par ce thème, ainsi que par le personnel créatif engagé dans cette production et inconnu à la télévision. Ainsi, il est possible sur le web de faire une websérie sur la question LGBT, sans « débat derrière », comme l'expliquait en entretien Paul Lhour de Saxe, contrairement à ce

qui se passe avec la diffusion de la fiction unitaire *Baisers Cachés*. En effet, un débat est organisé suite à la diffusion de la fiction, sur France 2.

Cette pratique de la websérie devient plus intégrée dans les industries culturelles. Or nous pouvons remarquer que le personnel à l'origine de ce processus d'innovation, et de cette professionnalisation du média, est en grande majorité un personnel féminin.

3.3. Les webséries : des productions soutenues par des femmes

Les Engagés est un projet qui a été défendu par des femmes. Aux Nouvelles Écritures / Studio 4, c'est la conseillère éditoriale Soline Schwebel qui a choisi de porter cette websérie. À Ishtar & Autres, bien que le projet soit suivi par un homme, il a été choisi et défendu notamment par Clarisse Dayse, qui est à la tête de cette société de production. Pourtant, cette présence féminine disparaît dans la suite de la production.

3.3.1. Les webséries, une affaire de femmes ?

Le scénariste est le premier à soulever ce point important : seules des femmes ont soutenu *Les Engagés :*

> « C'est très révélateur. […] à Studio 4, j'ai rencontré Soline. Avec un autre mec à côté, ils étaient tous les deux au début, mais, là, maintenant, aujourd'hui, face à toute la commission, il n'est soutenu que par Soline. […] Moi, quand je suis allé voir des producteurs, alors que j'avais l'accord de Studio 4, je suis tombé sur des mecs, aucun mec n'a voulu le faire. Trois producteurs mecs m'ont refusé le truc, alors qu'il y avait déjà l'accord de Studio 4. Normalement, quand tu as déjà un diffuseur, même si c'est une équation économique difficile, tu te dis qu'on peut y aller, quoi. Et à la fin, je me retrouve, y avait trois productrices, qui voulaient le faire aussi. »

Selon le scénariste, ce soutien féminin est avant tout lié non pas au fait qu'il s'agisse d'une websérie, mais qu'il s'agisse d'une websérie LGBT :

> « Non, c'est tout sauf un hasard, ça nous en dit beaucoup, sur ça, c'est le même sujet. Sur le fait qu'il y a beaucoup de producteur en France qui ne veuillent pas produire des films qu'ils auraient pu écrit eux–même s'ils écrivaient. Qui ne sont que pour trouver des moyens d'exprimer leur propre point de vue, raconter des histoires qu'eux ont envie de raconter. Et du coup, tous les points de vue dissonants, les points de vues de la diversité, au sens large, les points de vue minoritaires ne trouvent aucune débouché en France à cause de ça, parce qu' y a un obstacle et on empêche aux gens de raconter des histoires.
> […] Et du coup, la féminisation de la profession, elle est importante, mais une chose que je dirais, à un moment donné, c'est qu'elle ne va pas suffire, à un moment donné, les femmes, on ne peut pas leur demander de porter toute la diversité du monde. Et qu'à un moment donné, il faut peut-être s'ouvrir. Et que moi, depuis que je fais ce métier,

> j'entends continuellement des gens dire, " Ah, mais on trouve pas de scénaristes en France, on n'arrive pas à faire écrire nos trucs et nos machins ". Je fais " ben, moi, les gens de grand talent, nos Steven Moffat, nos Sally Evan Wright, nos Russell T. Davies, ils ont proposé des projets qui étaient personnels, et que vous avez trouvé trop personnels et que vous avez pas lus, et du coup, ils travaillent chez McDo ". » (b)

Pour le scénariste, le soutien des femmes à sa websérie s'expliquerait avant tout par le thème de cette dernière : puisqu'il s'agit d'une websérie sur la communauté LGBT et que les femmes appartiennent aussi à une minorité dans la société, il est logique qu'elles soutiennent *Les Engagés.*

Pourtant, pour la responsable de la diffusion, Soline Schwebel, le refus des autres sociétés de production ne serait pas lié au thème, qui est au cœur du projet de Stanley Keravec, mais à la forme :

> « **Soline Schwebel :** Donc, je ne sais pas pourquoi, ça ne s'explique pas. Enfin, je ne sais pas. Est-ce que c'est des femmes qui sont plus… plus enclines à prendre des risques, qui avaient plus envie de s'engager sur ce type de projet ?
>
> **Déborah Gay : En quoi , c'est une série risquée ?**
>
> **Soline Schwebel :** Alors elle est risquée côté production, parce qu'en fait, elle est vraiment entre la grosse série de fiction, d'antenne, qui demande des moyens et en même temps, comme on peut le faire ? Parce que c'est sur le web, et du coup, on n'a pas beaucoup de moyens, donc c'est risqué financièrement, déjà. Et c'est ça le problème, les deux premiers producteurs, je pense qu'ils ne voulaient pas le faire, parce qu'ils n'ont pas voulu prendre le risque financier de produire cette série. Donc, ça c'est un risque, c'est sur. » (a)

L'une des pistes de réflexion est donc celle du financement. Cette websérie a un casting important, de nombreux arcs narratifs, est longue pour une websérie avec dix épisodes de dix minutes… Clarisse Dayse suppose également que c'est la raison pour laquelle aucun·e producteur·rice n'a soutenu le projet, même si elle est plus circonspecte :

> **«** C'est un hasard. Enfin, je ne crois pas ce soit parce que ce soit que les femmes vont plus facilement défendre une minorité. Aujourd'hui, il y a quand même pas mal de femmes en production audiovisuelle, il y a pas mal de femmes dans les chaînes… C'est quand même un métier où il y a une vraie présence féminine autant que masculine. Voilà. Après, c'est aussi des rencontres, c'est aussi que le web… Alors, si, il y a peut-être un point, peut-être, c'est que ça rapporte vraiment très peu. Voilà, à ce point de vue-là, ça rapporte carrément rien. C'est peut-être de ce point de vue-là. […] C'est peut-être moins avoir besoin d'être sur des sujets porteurs financièrement, peut-être effectivement. Il y a peut-être quelque chose par là. Mais je ne suis pas sûre. Je ne suis pas sûre. »

Clarisse Dayse défend le fait qu'elle n'a pas eu à sa battre parce qu'elle est une femme, mais parce que c'est le métier qui veut cela :

« **Clarisse Dayse :** En production, les femmes ont dû se bagarrer très fortement, elles sont très politisées en production, de la génération au-dessus de moi. Mais bon, il y avait Marion Hänsel, au cinéma, y avait pas mal… enfin, il y avait déjà des productrices.

Déborah Gay : Vous avez dû vous bagarrer, vous ?

Clarisse Dayse : De toutes façons, c'est un métier où il faut se bagarrer mais quelle que soit la fonction. Quelle que soit la fonction. Et y a pas, y a jamais d'acquis. »

Clarisse Dayse refuse d'être réduite à son Genre, et à un certain type de production, qui traiteraient des questions de minorités par exemple. Les femmes productrices politisées, engagées, sont celles de la génération précédente et non plus la sienne. Cet argumentaire peut être motivé par la peur d'être cataloguée comme productrice militante et ainsi d'avoir moins de commandes, de propositions qui pourraient l'intéresser. Pourtant, il y a peu de femmes à la tête de sociétés de production : « Le métier de producteur de télévision est un métier d'hommes. Les femmes ne représentent qu'à peine un peu plus de 20% de l'échantillon – alors que les femmes composent plus de 43% de la population active française. » (Brigaud-Robert, 2014, s.p.) Il existe un certain déni de la part de Clarisse Dayse.

Soline Schwebel et elle-même préfèrent mettre en avant le fait qu'un tel projet est difficile à financer et donc difficilement rentable pour la société de production. Les femmes auraient-elles donc plus de facilité à soutenir des projets plus risqués ?

« Les chercheuses féministes insistent sur le fait que le marché du travail n'est pas purement capitaliste : il est aussi patriarcal (Kergoat, 1982), et que réciproquement le patriarcat, en tant que structure économique, n'a pas qu'une localisation - la famille – mais deux : la famille et le marché du travail. Les théories classiques, c'est-à-dire patriarcales, font ce lien en " expliquant " le sous-paiement des femmes sur le marché du travail par leurs " charges familiales ", charges qui induiraient un moindre investissement dans le travail payé, ou une moindre qualification. En réalité, les femmes ont été, depuis le début de l'industrialisation, soit poussées hors du marché du travail ou de certains travaux par les hommes – tactique de l'exclusion – soit maintenues dans les emplois inférieurs et mal payés – tactique de la ségrégation. […]
Cette différence s'explique : par la discrimination pure et simple " à travail égal " - mais il y a de moins en moins de travaux " égaux ", c'est-à-dire appelés de la même façon qu'ils soient occupés par une femme ou un homme ; soit par la ségrégation horizontale ; l'existence de branches où il n'y a que des femmes, et où sont la majorité des femmes, et qui sont globalement sous-payées. » (Delphy, 2013, p. 274-275.)

Ce n'est donc pas tant que des productrices acceptent de suivre ce projet même s'il n'est pas rémunérateur, que des producteurs hommes refusent de le faire parce qu'il est mal financé. Nous sommes ici d'autant plus dans une ségrégation horizontale que Les Nouvelles Écritures est très majoritairement féminin :

« Alors, sur les huit conseillers éditoriaux, il n'y a qu'un seul homme. Il se trouve que les deux directeurs qu'on a eu, c'était deux hommes et les deux directrices adjointes, c'était deux femmes. L'admin de prod, du coup c'est une femme et la coordinatrice de prod, c'est une femme.
[…] Pour schématiser, chez Arte, c'est un peu comme nous, y a quasiment que des femmes qui bossent sur les projets chez Arte Creative, au CNC aussi tu as pas mal de femmes, tu as Pauline Ograin, voilà. Et par contre, côté projet, auteurs et réalisateurs tu as une majorité d'hommes. » (Soline Schwebel, entretien a)

Selon le site Internet de France Télévisions, 44% de femmes travaillent au sein de l'entreprise. Il y a aussi 44% de femmes chez les cadres supérieurs. Ici, le déséquilibre est flagrant en faveur des femmes, avec 88,9% de femmes chez les conseiller·ère·s éditoriaux·ales.

Chez Arte Creative, le service web productions et projets transmedia est composé d'une équipe majoritairement féminine en novembre 2017, date de réception de ces données. Je n'ai pas pu obtenir les données de Studio+ ou Studio Bagel, mais le milieu de la websérie à France Télévisions et Arte, donc dans le public, est tenu par des femmes. Un journaliste de France 3, qui avait du mal à recruter quelqu'un pour travailler sur leur site Internet en CDI, expliquait ainsi que c'était lié au fait que personne n'entre à France Télévisions « pour faire du web ». Il existe une hiérarchie entre production de produits destinés pour le web et ceux destinés pour la télévision. C'est un emploi vu comme moins légitime que la télévision, moins valorisant. Il existe donc une ségrégation verticale qui permet aux femmes d'accéder à des postes à responsabilité dans la production de webséries, car il s'agit d'un secteur délaissé par la concurrence masculine.

Nous pouvons aussi faire un certain parallèle entre l'industrie des webséries et celle des films au début d'Hollywood. En effet, le documentaire de Julia et Clara Kuperberg, *Et la femme créa Hollywood* (Wichita Films, 2016), raconte l'histoire des femmes dans le cinéma américain. La réalisatrice et historienne Ally Acker rappelle ainsi que, dans les années 20, les femmes étaient en position de pouvoir avant d'être occultées et oubliées : la productrice Mary Pickford, la scénariste Frances Marion, les réalisatrices Alice Guy ou Loïs Weber qui réalisa environ trois cents films en dix ans. Cari Beauchamp, historienne et autrice, explique ce phénomène par le fait que les films n'étaient alors pas vus comme une industrie, donc pas comme de « vraies » professions, des professions dites « respectables » et rémunératrices. C'est un secteur émergent où les femmes peuvent travailler, écrire des films, réaliser et monter. Plus de la moitié des films faits avant 1925 ont ainsi été réalisés par des femmes. L'industrie du film est alors vue comme un art expérimental. La technologie n'en est qu'à ses

débuts. Il y a aussi une très grande souplesse dans l'attribution des tâches : il n'y avait pas de syndicats, donc pas de métiers définis au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Les scénaristes, des femmes, étaient présentes sur les plateaux et leur point de vue importait plus que celui du réalisateur ou de la réalisatrice. Le changement se produit avec l'arrivée du cinéma parlant et le krach boursier de 1929 : les hommes ont besoin de travail et prennent la place des femmes. Le cinéma devient une industrie et donc un travail plus respectable. Chacun a un poste attitré et un salaire fixe selon son travail, grâce à la syndication. Les femmes passent dans l'ombre des hommes même si elles sont toujours présentes. Elles deviennent invisibles.

Le parallèle entre ces deux industries émergentes à des époques différentes et dans des territoires différents est assez frappant. Nous sommes dans les deux cas dans une production audiovisuelle, où la technologie n'est pas encore entièrement définie. Il n'existe pas vraiment de statut social lié à ce secteur, il est moins prestigieux de travailler pour le web que pour la télévision, il n'y a pas de syndication, en tous cas pour le personnel de renfort. Même sur le plateau, l'attribution de tâches est très souple comme nous avons pu le remarquer dans une partie précédente.

Pourtant, les femmes disparaissent derrière des hommes. À la tête d'Arte Creative, figure André Fresnel et à celle de Studio 4, Paul Lhour de Saxe. Clarisse Dayse disparaît derrière Hadrien Fiori, même si dans ce cas, c'est avant tout dû à une volonté de se consacrer à des projets plus importants pour son entreprise. Le visage public des *Engagés*, son créateur, appartient malgré tout à une minorité : il s'agit de Stanley Keravec, un homme, certes, mais ouvertement gay. Là où Hollywood a été bâti, selon le documentaire, par des femmes et des Juifs, le monde de la websérie dans les industries culturelles l'est en partie par des femmes, et dans le cas des *Engagés*, des femmes et un homme gay.

3.3.2. Les hommes, visage de l'innovation

Si dans les unités de production des websséries le travail est principalement fait par des femmes, à la tête de ceux-ci, on trouve des hommes. Ces derniers ne remettent pas en question cette présence féminine. Pour Paul Lhour de Saxe : « C'est un hasard. Je pense que c'est un hasard. Mais par la force des choses, oui, il y a beaucoup plus de femmes que de garçons ici. » Parler ici de hasard lui permet alors de se défausser d'une certaine responsabilité : il n'y aurait aucune raison pragmatique pour laquelle ce milieu est majoritairement féminin. Cela lui permet aussi de ne pas réfléchir aux raisons pour lesquelles

même dans un milieu majoritairement féminin, c'est un homme qui dirige. Pour André Fresnel, c'est lié à la culture de l'entreprise. Au pôle numérique :

> « **André Fresnel :** C'est majoritairement féminin. Évidemment, au pôle technique, c'est majoritairement masculin. Les chefs de projet sont majoritairement des garçons et une seule fille est présente. Et inversement, dans les équipes réseaux sociaux, c'est majoritairement que des filles, dans l'équipe édito des webproductions, il n'y a que des filles, dans l'équipe des magazines, il n'y a qu'un garçon et trois filles, donc c'est très féminin.
>
> **Déborah Gay : Est-ce que vous avez une idée des raisons pour lesquelles c'est majoritairement un milieu très féminin, pour les webséries par exemple ? C'est quelque chose qui attire majoritairement les femmes ?**
>
> **André Fresnel :** Alors, nous, on n'a pas un pôle websérie. Déjà. Et du coup, on va aussi bien avoir dans cette équipe très féminine, 100% féminine, des programmes qui sortent, qui sont très girly comme *Loulou*, mais aussi des jeux vidéo de science-fiction qui pourraient sembler paraître être plus proches d'un public masculin. Mais ça va être également des chargés de programme féminins qui vont le suivre. Donc, il n'y a pas forcément un intérêt, une attraction, en tous cas ici, constatée, pour la websérie, de la part d'un public féminin, c'est la structure de l'équipe qui est comme ça, Arte est une entreprise très féminine avec une patronne à sa tête, même en–dessous, à la direction générale, c'est également une femme. Voilà, au-dessus de moi, il y a Bruno Patino d'un côté mais Marie-Laure Lesage de l'autre côté, qui est aussi ma responsable parce que j'ai un double rattachement. C'est aussi une femme qui m'a embauchée, qui m'a fait venir à Arte, donc… C'est un milieu très féminin. »

Il y a effectivement beaucoup de femmes chez Arte, qui est une chaîne jeune, où le directoire étant composé de six femmes pour trois hommes, et la direction éditoriale cinq hommes pour quatre femmes (Arte). Pourtant, concernant la direction du développement numérique, André Fresnel a sous sa responsabilité de nombreux services, au sein desquels travaillent seize femmes et onze hommes, soit 59,3% de femmes pour 40,7% d'hommes. Or, le service des web productions n'est composé que de femmes. André Fresnel a la charge de représenter le développement numérique, tout comme Paul Lhour de Saxe est le visage de la direction des nouveaux contenus et de l'innovation. Dans les deux entreprises de service public, les individus qui développent les webséries sont en très grande majorité des femmes. L'innovation dans ce domaine, aussi bien en terme de récits, de narration, que de découverte de nouveaux talents, est donc un domaine féminin, côté diffusion, mais à visage d'hommes.

Côté production, dans *Les Engagés*, même Clarisse Dayse « disparaît » alors qu'elle s'est battue pour obtenir tous les financements nécessaires. Ainsi, lors de la diffusion de cette websérie au centre LGBTI de Lyon, Stanley Keravec explique rapidement le procédé qui a

permis de lancer cette websérie. Il rappelle le rôle de la productrice, et rend hommage à sa pugnacité : elle n'a « rien lâché », comme il l'exprime, pour obtenir ces financements. Deux régions avaient été démarchées, Languedoc-Roussillon et Auvergne-Rhône-Alpes. Cette dernière avait ajourné sa décision dans un premier temps, puis Clarisse Dayse l'a relancée à de nombreuses reprises. L'équipe de tournage n'a su qu'iels avaient obtenu l'aide financière de la région que le dernier jour de tournage. Stanley Keravec raconte ce combat et ajoute : « Et ils n'ont pas fait semblant de nous aider. Je dois vous faire part de ma joie d'avoir " pinkwashé "[157] Monsieur Wauquiez ![158] » Ce sont 60 000 euros qui ont été apportés par la région Auvergne-Rhône-Alpes pour aider au financement des *Engagés*. Or dans ce discours, Stanley Keravec remercie et met en avant la productrice, avant de la faire disparaître derrière ce « Je » : « J'ai " pinkwashé " ». Les deux femmes qui ont permis la mise en œuvre de la série sont donc complétement occultées. Soline Schwebel disparaît derrière le collectif, Studio 4, et son responsable, Paul Lhour de Saxe, Clarisse Dayse derrière Hadrien Fiori et Stanley Keravec.

Nous retrouvons dans la websérie les mêmes rapports de domination présents dans les industries culturelles classiques, mais de nombreuses femmes s'y investissent et trouvent leur place dans cette industrie de création websérielle : la souplesse autour de l'attribution des rôles, le manque de reconnaissance lié à la websérie, et la faiblesse de financement jouent en leur faveur, et leur permettent d'accéder en nombre à des postes à responsabilité, même si, malgré leur nombre et leurs responsabilités, elles finissent par disparaître par la suite derrière des hommes. Dans le cadre du numérique et des nouvelles écritures, des femmes sont majoritairement au cœur des projets d'innovation d'Arte Creative et de France Télévisions.

Dans le cadre de cette professionnalisation de la websérie, il sera intéressant de voir si cette dernière entraîne, comme dans le cas d'Hollywood, le retour d'un personnel masculin aux postes de diffuseurs, de conseiller·ère·s éditoriaux·ales et de producteurs. Côté diffuseur, France Télévisions a été réorganisé depuis le 1er janvier 2019. C'est la fin des directions par chaîne, (direction de France 2, de France 3…). Il s'agit en effet, grâce à la création de direction du documentaire, direction de flux, direction de la fiction (etc.), de créer un

[157] « Pinkwasher », soit littéralement « laver de rose », signifie donner une tonalité gay à un sujet ou une personne, sans que cette volonté ne soit forcément partagée par la dite-personne, le dit-sujet ou projet. Dans ce cas, Laurent Wauquiez est président de la région Auvergne-Rhône-Alpes, région qui a accepté de donner de l'argent aux *Engagés*, alors même que Laurent Wauquiez avait défilé aux côtés de La Manif pour Tous.
[158] Carnet de terrain, entrée du 25 juin 2017.

catalogue global et transversal avec des programmes fléchés pour chaque diffuseur. Ainsi est mise en place une direction de la fiction numérique. Cette direction des fictions numériques est située dans le même bâtiment que la direction de la fiction : il existe une plus grande intégration de ce mode de diffusion et de production au sein de France Télévisions.

Pour préparer cette transition, apparaît le 6 février 2018, sur le site France.tv, la chaîne numérique France TV Slash. Cette chaîne se présente comme étant dédiée à « celles et ceux qui se trouvent entre la sortie du lycée et le moment où " on s'installe dans la vie " (vous noterez les guillemets). Les statistiques nous disent qu'il s'agit majoritairement de personnes entre 18 et 30 ans, mais nous savons que ce n'est pas une question d'âge, c'est surtout une question d'étapes de vie et de parcours. » (France TV Slash, 2018, 5 février) France TV Slash diffuse par ailleurs aussi ses websséries sur YouTube, sur sa chaîne dédiée. Il s'agit d'une chaîne qui s'adresse à la même audience que Studio 4. Il existe donc jusqu'à présent deux plateformes au sein de France Télévisions, France TV Slash, traitée comme une chaîne numérique professionnelle et mieux intégrée, partageant le même site web que France Télévisions, et Studio 4 de l'autre côté. Soline Schwebel, contactée par téléphone le lundi 28 janvier 2019, m'explique travailler désormais à la direction de la fiction numérique, et non plus aux Nouvelles Écritures[159]. La direction des nouvelles écritures et de l'innovation n'existe plus et aucune websérie n'est encore en production sous l'étiquette de Studio 4. Studio 4 devrait aussi disparaître dans les mois à venir. Cette disparition appartient à une stratégie globale, un modèle d'organisation qui permet plus de cohérence au sein de l'entreprise, avec la disparition de marques qui n'étaient pas estampillées France Télévisions : « Studio 4 et IRL, on ne savait pas qu'il s'agissait de France Télé. Là, nous avons les mêmes personnes, les mêmes budgets, c'est juste une réorganisation », explique Soline Schwebel. Créer des « séries » sur Internet, sous une étiquette France Télévisions clairement définie, signifie-t-il qu'il sera plus difficile d'avoir des messages disruptifs, des thèmes innovants ? La direction de la fiction numérique sera-t-elle bien plus encadrée que ne l'était Studio 4 ? Désormais, l'audience est prise en compte de manière claire dans le manifeste de France TV Slash, quand Studio 4 ne la prenait pas en compte. De plus, selon Soline Schwebel, 80% des productions de la fiction numérique seront destinés à France TV Slash et 20% au site France.tv. Ces 20% viseront une audience « plus âgée ». La direction de la fiction numérique ne produit pas de websérie pour « tester des choses » (entretien Soline Schwebel, a), comme le faisait Studio 4.

[159] Carnet de terrain, entrée du 28 janvier 2019.

Dans cette réorganisation, au sein de la direction de la fiction numérique, le personnel est proportionnellement plus masculin qu'auparavant : il existe cinq conseiller·ère·s éditoriaux·ales, quatre femmes et un homme, et un directeur masculin. Nous sommes donc à deux hommes (33% de l'équipe) et quatre femmes (67%), contre huit femmes (80%) et deux hommes (20%) auparavant à Studio 4. Les femmes restent, ici aussi, au second plan. De plus, à travers cette réorganisation, Soline Schwebel et les autres conseiller·ère·s éditoriaux·ales des Nouvelles Ecritures ont été obligé·e·s de se spécialiser : elle-même ne s'occupe que de la fiction numérique, et ne peut plus travailler sur de la réalité virtuelle ou du documentaire, comme elle le faisait auparavant au sein des Nouvelles Écritures. Il existe une professionnalisation de sa pratique, une segmentation claire des métiers confondus jusqu'à présent. Il n'est alors plus question de parler de websérie mais de série, ce qu'explique Soline Schwebel : « Il existe une ambition de proposer des séries comme pour une diffusion linéaire, plutôt que des séries portées par des amateurs. Nous visons donc des séries mieux financées, qui durent au-delà des 3 à 5 minutes visibles sur le web. »

Cette réorganisation a lieu à un moment particulier, alors que sont demandées des réductions budgétaires à l'entreprise, avec en projet 160 millions d'euros d'économie à France Télévisions d'ici 2022 (Bougon, 2018, 23 août). En parallèle, il est prévu d'augmenter le budget concernant les fictions et documentaires numériques, en passant de 3,7 millions d'euros en 2018, soit environ le budget des Nouvelles Écritures, à 200 millions en 2022. Dix fictions numériques sont d'ailleurs en cours de tournage en octobre 2018 « avoisinant chacune des budgets compris entre 700 000 et 1 million d'euros » (Charlet, 2018, 10 octobre). Comme pour le cinéma d'Hollywood de l'entre-deux-guerres, nous sommes dans une période de restriction économique générale, ici au sein d'une entreprise, où s'opère une spécialisation des métiers. Des investissements importants sont prévus dans une branche de cette industrie, et ce secteur est en train de se masculiniser.

La production et la diffusion de webséries / fictions numériques se professionnalisent à France Télévisions, au point qu'on ne parle plus de websérie, mais de série. L'accès à cette industrie culturelle aux amateur·rice·s semble désormais impossible. L'innovation, la diffusion de fictions audiovisuelles sur Internet, sont réintégrées au sein de l'industrie culturelle. Nous pouvons supposer que cette professionnalisation aura des répercussions notamment sur les plateaux de tournage et dans les sociétés de productions.

Conclusion

Dans cette thèse, je me suis d'abord intéressée au dispositif de la websérie et à sa signification dans le cadre d'une industrie télévisuelle à la recherche d'innovation. Ainsi, penser conjointement innovation et websérie a permis à France Télévisions d'utiliser Internet pour aller à la rencontre de scénaristes et de réalisteur·rice·s non professionnel·le·s et de donner une chance à des thèmes qui n'étaient pas encore déclinés sur les écrans télévisuels. Cela a donné l'occasion au scénariste de se faire connaître du public, et il a pu prendre une place plus importante lors du tournage mais aussi au moment du lancement de la websérie. Mais la websérie étant moins financée qu'une série linéaire, des tensions se sont aussi manifestées sur le plateau, tensions en lien avec la mise en place de nouvelles balances des pouvoirs. Nous avons aussi vu que la question de la gratuité est au cœur des réflexions des chaînes publiques comme France Télévisions et Arte, face à des entreprises comme Canal+ ou Netflix, où le terme « websérie » est d'ailleurs rejeté dès le début au profit du terme « série » ou « série digitale », suggérant l'idée que les webséries étant gratuites, elles seraient de facture moins professionnelle. Le changement sémantique permet donc à ces entreprises de marquer une distance, et de présenter leurs fictions – payantes – comme étant de qualité supérieure à celles des chaînes concurrentes. Les enjeux de nomination liés aux fictions diffusées sur Internet sont donc essentiels : en France, l'usage du terme « série » renvoie à la qualité de la fiction télévisuelle, identifiable et reconnaissable par tous les publics.

Dans un second temps, je me suis penchée sur la question du Genre et des sexualités comme arguments au sein du processus de production. Cette interrogation était au cœur de ma recherche et ce qui l'avait motivée à ses débuts : comment sont représentées les sexualités dans une fiction réputée innovante et quel est le rôle des individus sur un plateau de tournage ? Bien que certain·e·s aient plus de pouvoirs que d'autres, nous avons vu que chaque maillon de la chaîne, du personnel créatif au personnel de renfort, peut avoir part au processus de représentation d'une minorité. Le travail effectué sur *Les Engagés* permet aussi de voir que la représentation des minorités ne relève pas uniquement d'une « vision d'auteur·rice » mais qu'elle engage tout un système : cette représentation dépend d'un scénario, bien sûr, des attentes du diffuseur vis-à-vis du public, du travail des comédien·ne·s, etc. Il importe donc d'avoir une approche systémique de ces problématiques, intégrées dans un contexte large.

Je ne m'attendais pas à devoir travailler sur la question des races et de leurs représentations dans le cadre de ce travail. Or le travail de représentation d'une communauté LGBT, un thème innovant, effectué en amont par les producteur·rice·s, les réalisateurs et le scénariste, peut se faire au détriment d'une autre communauté : ici, les individus racisés dont la représentation s'est révélée moins nuancée et plus stéréotypée qu'on aurait pu l'espérer. Ces réflexions m'ont, dans un sens, permis de penser comment un récit peut mobiliser des stéréotypes et des clichés à son corps défendant. Le concept d'intersectionnalité s'est ainsi révélé pleinement opératoire et rappelle que les sexualités, comme le Genre, sont pris dans d'autres rapports de pouvoir.

La dernière partie s'est attachée à la question de la norme, du langage et des liens avec l'audience. Bien que cette dernière n'ait pas été considérée comme un argument (favorable ou défavorable) par le diffuseur, c'est à elle que pensent réalisateurs, scénariste et producteur·rice·s dans toutes les décisions prises sur le tournage ou lors du lancement de la websérie. Cela se traduit notamment par le choix d'utiliser un mot comme « LGBT » et le refus de parler de série « militante », une dénomination qui leur semble « repoussoir » et susceptible de s'aliéner une partie de l'audience. Différentes cibles sont ainsi visées : la volonté de séduire une audience LGBT est manifeste par l'inscription de la websérie dans le cadre du Centre LGBTI de Lyon par exemple, et aussi par son inscription dans une généalogie, qui n'est pas seulement celle des séries anglo-saxonnes, mais aussi celle de l'histoire du mouvement LGBT français. Pour séduire un plus grand public, le choix est fait de représenter une sexualité gay normée. L'innovation reste contrainte par l'idée que la société de production et les réalisateurs se font de l'audience, et de ce qui serait audible et recevable par cette audience. Malgré la volonté d'innovation du diffuseur et son refus de se voir contraint par la question de l'audience, le destinataire du dispositif innovant reste présent en filigrane et de manière forte lors de la production de ce dispositif, sorte de spectateur·rice « in fabula » au principe du processus d'innovation.

À travers cette thèse, nous avons pu voir qu'une production médiatique n'est jamais extérieure à une histoire sociale. Une production aussi complexe et mobilisant autant d'acteur·rice·s est d'autant plus perméable, d'une part, à la société dans laquelle elle se produit et, d'autre part, aux débats, implicites ou exprimés, sociaux et moraux, de chacun·e des acteur·rice·s de la production. La rapidité d'exécution, liée à un financement plus bas que dans les séries télévisées, permet à de multiples personnes d'agir dans cette production : il n'existe plus un créateur ou une créatrice unique, une seule vision, ce qui remet en cause ce

statut du créateur ou de la créatrice. La représentation de minorités devient l'objet de négociations au sein de la production, d'autant plus que ces sujets sont au cœur de débats politiques en cours ou contemporains à la période d'écriture et de tournage. Des minorités ont pu avoir accès à une production financée grâce aux liens entre websérie et innovation défendus par France Télévisions, ce qui a permis à un scénariste gay de lancer sa websérie, et à d'autres minorités d'avoir plus de latitude sur un tournage qui se devait d'être rapide.

Je n'ai malheureusement pas pu travailler tous les points, analyser tous les matériaux en ma possession, et certaines transactions se sont déroulées sans que j'y ai été associée. Ainsi, je n'ai eu connaissance que très tardivement de tensions entre le scénariste et la société de production, lorsque ce premier a réalisé un teaser de la websérie et l'a mis en ligne sans prévenir Hadrien Fiori ou Clarisse Dayse. Sans doute n'ai-je jamais eu connaissance de nombre de conflits qui ont dû émailler la production de la websérie. Ma présence en réunion et sur le plateau étant tributaire de la bonne volonté des décideur·euse·s, certaines informations m'ont nécessairement échappé.

J'ai aussi volontairement restreint ma présence hors plateau, pour garder une certaine distance par rapport à l'objet étudié. Ainsi, en fin de tournage, l'équipe technique et les comédien·ne·s échangeaient souvent ensemble en allant boire un verre, dans un bar à côté des lieux de tournage. Bien qu'ayant été invitée, je ne m'y suis jamais rendue, en raison aussi de contraintes de temps. Après la journée de tournage, je souhaitais retranscrire le plus rapidement possible mes notes, pour ne pas oublier le sens de certains symboles utilisés sur le moment, ou ajouter des impressions tant qu'elles étaient présentes à mon esprit. Je ne souhaitais pas prendre de retard dans le rendu de ce matériel précieux, ni perdre le peu de sommeil qu'il me restait entre la fin de la réécriture et la journée du lendemain. Ces absences ont sans doute créé une distance avec le personnel de renfort ou les comédien·ne·s. Plus positivement, cela m'a permis de conserver une distance d'analyse, et aussi de défendre en partie ma position sur le plateau : en effet, l'un des risques de venir en soirée était aussi d'entrer dans une sphère de l'intime, non-professionnelle, des différent·e·s acteur·rice·s de la production qui décompressaient dans ces moments.

De ce fait, je n'ai pas non plus analysé d'autres éléments intéressants d'un tournage comme « la place à table ». À midi, ou le soir pour certains tournages, les repas étaient pris en commun. Aucune place n'était imposée et chacun·e pouvait manger avec qui il ou elle le souhaitait. Les comédiens et comédiennes avaient tendance à manger ensemble, le personnel de renfort de même, mais la place des réalisateurs et du scénariste était plus aléatoire. Si l'un

des comédiens, m'ayant vue hésiter me conseillait d'arrêter de me « morfondre » et d'aller m'asseoir avec les autres[160], quelque temps plus tard une autre comédienne avec qui j'avais échangé toute la matinée, a coupé court à la conversation et s'est excusé au moment de déjeuner : il s'agissait de son dernier jour de tournage et elle souhaitait s'asseoir à côté du réalisateur Mathieu Potier. Un jeu de chaises musicales avait parfois lieu entre les premier·ère·s et les dernier·ère·s assis·es, jeu auquel je participais, et qui n'a pu faire l'objet d'une réelle étude, malgré toutes les dynamiques qui auraient pu être visibles à ce moment-là. Il existait une tension entre mon rôle de chercheuse et ma participation à ce « jeu » : je devais certes prendre des notes mais aussi me déplacer et y participer. De plus, je ne me suis rendu compte de ces dynamiques qu'assez tardivement, le déjeuner étant aussi le moment où je relâchais mon attention, à tort, malheureusement. La singularité du regard du·de la chercheur·se filtre les éléments d'information émanant d'un terrain foisonnant avec la part de frustration que cela implique et les points aveugles que cela engendre nécessairement. Mais ce filtre est aussi ce qui permet de donner sens et cohérence à l'ensemble par l'affirmation d'un point de vue et permet l'émergence d'un savoir situé.

Dans ce travail, j'ai pris au sérieux le concept d'innovation, et de l'injonction à innover prise à leur compte par les industries culturelles entre autres. Comment se traduit cette injonction pour France Télévisions ? L'innovation, dans le cadre de France Télévisions, se concrétise par le développement de productions sans contrainte d'audience. Le public n'est pas déterminé par avance lors du lancement des fictions et autres récits des Nouvelles Écritures, même si, nous l'avons vu, il existe comme cible imaginaire. Ce dispositif profite aussi d'une législation moins restrictive, avec la possibilité de ne pas respecter les préconisations du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel mais avec pour pendant une systématisation du sous-financement. En effet, de nouveaux·elles entrant·e·s peuvent profiter de ce dispositif pour faire leurs armes, ou pour essayer de nouvelles thématiques. Mais ces innovations ne sont possibles que par l'usage d'Internet, un canal de diffusion moins légitime que la télévision. Une certaine polyvalence des rôles tenus par les acteur·rice·s est valorisée, polyvalence qui entraîne une économie de postes.

Pour étudier ce processus d'innovation, je me suis appuyée entre autres sur les travaux de Madeleine Akrich, Bruno Latour, Michel Callon et également Patrice Flichy. Je me suis ainsi intéressée à l'émergence d'un porte-parole lors d'une recherche d'innovation, en

[160] Carnet de terrain, entrée du 22 février 2017.

m'appuyant sur la sociologie de la traduction, telle que définie par Michel Callon et Bruno Latour en introduction : il s'agit donc d'étudier comment un individu, lors d'un processus d'innovation, devient le représentant de l'ensemble du processus. Qui parle, au nom de qui, et qui est réduit·e au silence et voit son rôle disparaître aux yeux du public ? Le dispositif d'innovation autour de la websérie met en jeu de nombreux·ses acteur·rice·s qui collaborent aussi bien dans la société de production, sur le plateau de tournage ou chez le diffuseur. Or l'audience à qui la websérie est destinée, la cible de l'innovation, n'aura finalement connaissance que de quelques-unes de ces personnes, qui parlent au nom des autres et se positionnent comme les représentantes de l'innovation : elles traduisent le processus pour le public, et sont les seules qui bénéficient d'une certaine reconnaissance. Plusieurs personnes pourraient se présenter comme porte-parole.

Nous avons appliqué une méthodologie genrée, et pris en compte le Genre dans les dispositifs d'innovation et singulièrement dans le processus d'apparition de ces porte-paroles. Le Genre permet de voir comment et sur qui repose l'innovation : si les femmes sont majoritaires dans l'ensemble du dispositif, ce sont les hommes qui deviennent porte-paroles et qui expliquent ce qu'est le dispositif, qui en font la traduction pour l'audience. Le travail des femmes et leurs rôles sont inconnus du public, celles-ci sont invisibles à ses yeux, confirmant un processus maintes fois observé. Malgré leur implication cruciale dans l'innovation, ce ne sont pas non plus les femmes qui sont reconnues par les industries culturelles : ce sont les hommes qui bénéficient de meilleurs postes. Le principe de ségrégation verticale qui caractérise le monde du travail se trouve une fois encore vérifié ici, avec la double butée du plafond de verre et du plancher collant propre à l'emploi des femmes. Le Genre permet de voir en quoi l'innovation est un procédé sexiste : l'innovation se comprend par rapport au Genre.

Nous avons donc étudié l'importance de la place des femmes dans ce processus et leur marginalisation progressive à France Télévisions. Le processus ici observé renvoie à des évolutions maintes fois soulignées, comme dans l'histoire du cinéma hollywoodien. En effet, il a déjà été mis au jour par diverses historien·ne·s et mis en avant dans un documentaire de Julia et Clara Kuperberg (2016). L'historienne Ally Acker y déclare : « Il y avait plus de femmes productrices et réalisatrices avant 1920 que dans toute l'histoire du cinéma ». Les femmes travaillaient dans l'ensemble de l'industrie, par exemple comme scénaristes telle Frances Marion, la scénariste la mieux payée d'Hollywood de 1915 à 1935, qui a remporté deux oscars du meilleur scénario, ou comme réalisatrices comme Loïs Weber, réalisatrice la mieux rémunérée des studios Universal en 1916. Dès que le cinéma a commencé à

s'industrialiser, les hommes sont venus travailler à Hollywood et les femmes ont progressivement disparu jusqu'à être oubliées. Un troisième parallèle peut être effectué avec la Grande-Bretagne. En effet, l'historienne Marie Hicks s'est intéressée au travail primordial des femmes dans le développement de l'ordinateur, avant leurs disparitions par le même processus. Pour elle :

> « Understanding this labor as class, rather than through the lens of a few remarkable individuals, sheds light ont the importance of gender as a formative category in technological organization and design. It forces us to rethink many of the assumptions of computer history narratives that hold up individuality and innovation as key explanatory elements. [161]» (2017, s.p.)

Dans le cadre des *Engagés,* ne pas comprendre le travail des femmes comme un travail de classe signifierait mettre au crédit l'avancée que serait une représentation LGBT dans les fictions françaises uniquement à des hommes, Stanley Keravec, Paul Lhour de Saxe, Hadrien Fiori, et non pas à une société de production dirigée par une femme et à l'ensemble des Nouvelles Écritures. Ce serait oublier le travail d'un département au profit de celui qui est sa tête. Et ce serait finalement ne pas voir que ces rapports de domination se retrouvent dans d'autres départements de webséries. Il ne s'agit pas d'un cas unique. Croiser études de Genre et études de l'innovation permet finalement de définir l'innovation comme une pratique genrée : le Genre révèle le processus d'innovation.

Ce processus d'innovation est aujourd'hui remis en cause par l'arrivée de Netflix. Le lancement en 2014 de Netflix a en effet bouleversé le paysage de l'audiovisuel français. Son succès en tant que plateforme de diffusion et de société de production a peut-être précipité le passage de Studio 4 à France TV Slash, avec la réintégration de l'innovation au cœur de l'entreprise. Netflix a eu un impact sur les politiques d'innovations menées par les diffuseurs, moins comme un dispositif d'innovation que comme un dispositif grand public avec toutes les conséquences que cela implique, sur le plan économique en particulier. Netflix a rebattu et continue pour le moment de rebattre les cartes concernant les fictions diffusées sur Internet, mettant au jour une situation de mutation importante pour les industries de productions audiovisuelles. L'innovation à France Télévisions doit être aujourd'hui recontextualisée avec ce nouveau diffuseur et producteur, ce qui déplace le questionnement formulé jusqu'ici et

[161] « Comprendre ce travail comme un travail de classe, plutôt qu'à travers la vision de quelques individus remarquables permet de mettre au jour l'importance du Genre comme une catégorie formatrice dans les organisations de technologie et de design. Cela nous force à repenser de nombreuses affirmations narrant l'histoire de l'ordinateur qui prend en compte individualité et innovation comme des éléments d'explication-clé. » Traduction par Déborah Gay

repositionne aussi bien les acteur·rice·s que le dispositif. Cette vaste reconfiguration permettra-t-elle de rebattre également les cartes du Genre et de réintégrer les femmes dans une dynamique qui les marginalise avec constance et efficacité ? Il est permis d'en douter.

Bibliographie

Ahmed, Sara (2006). *Queer phenomenology: orientations, objects, others*. Durham, Etats-Unis d'Amérique : Duke university press.

Akrich, Madeleine, Michel Callon et Bruno Latour (2006). *Sociologie de la traduction: textes fondateurs*. Paris, France : Presses de l'École des Mines.

Akrich, Madeline (2006). « La construction d'un système socio-technique. Esquisse pour une anthropologie des techniques ». *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*. Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour, sous la direction de. Paris, France: Presses de l'École des Mines, p. 109-134.

Alessandrin, Arnaud et Mélanie Bourdaa, sous la direction de. (2017). *Fan et gender studies : la rencontre.* Paris, France : Téraèdre.

Allard, Laurence et Laurent Creton, sous la direction de. (2014). *Téléphone Mobile et Création*. Paris, France : Armand Colin.

Arborio, Anne-Marie et Pierre Fournier (2014). *L'enquête et ses méthodes. L'observation directe.* Paris, France : Armand Colin.

Arte. *Notre organisation. Une centrale et deux pôles d'édition et de fourniture de programmes.* Repéré à : https://www.arte.tv/sites/corporate/notre-organisation/#le-pole-francais-arte-france [Consulté le 22 aout 2018]

Autre Cercle. *Chartre d'engagement LGBT+ de l'autre cercle.* Repéré à : http://www.autrecercle.org/page/charte-d-engagement-lgbt-de-l-autre-cercle [Consulté le 6 mars 2019]

Austin, John Langshaw (1970). *Quand dire, c'est faire.* Paris, France : éditions du Seuil.

Barker, Meg-John et Julia Scheele (2016). *Queer : a graphic history.* Londres, Royaume-Unis : Icon Books Ltd.

Barthes, Séverine (2011). « Production et programmation des séries télévisées ». *Décoder les séries télévisées*. Sarah Sepulchre, sous la direction de. Bruxelles, Belgique : De Boeck, p. 47-73.

Bassaget, Joël (2016). *Le guide des web séries: la nouvelle vague*. Grenoble, France : Glénat éditions.

Beaud, Stéphane et Florence Weber (2010). *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques.* Paris, France : La découverte.

Beaud, Paul, sous la direction de. (1990). *L'invention du téléspectateur.* Réseaux, n°39. Paris, France : Editions de La Découverte.

Becker, Howard S. (1988, 2010). *Les mondes de l'art.* Paris, France.

Bellver, Julien (2017, 17 mai). « France 2 lutte contre l'homophobie ». *Pure média.* Repéré à : http://www.ozap.com/actu/france-2-lutte-contre-l-homophobie/527019 [Consulté le 13 septembre 2018]

Beugnet, Martine, Maxime Cervulle, Marlène Coulomb-Gully, Geneviève Sellier, Martin Lefebvre, Laurent Jullier (2016, 25 avril). « Une discussion à propos des Gender Studies ». *Mise au point.* Repéré à : http://journals.openedition.org/map/2123 [Consulté le 01 août 2018]

Belletante, Joseph (2011). *Séries et politiques : quand la fiction contribue à l'opinion.* Paris, France : L'Harmattan.

Bereni Laure, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard (2012). *Introduction aux études sur le genre.* Louvain-la-Neuve, Belgique : De Boeck Supérieur.

BFM Business, rédaction. (2018, 13 juillet). « Séries pour mobile : Vivendi ferme Studio+ après 48 millions de pertes ». *BFM Business.* Repéré à : https://bfmbusiness.bfmtv.com/entreprise/series-pour-mobile-vivendi-ferme-studio-apres-de-lourdes-pertes-1483074.html [Consulté le 27 juillet 2018]

Bianchi, Jean (1990). « La promesse du feuilleton : structure d'une réception télévisuelle ». *L'invention du téléspectacteur.* Paul Beaud, sous la direction de. Réseaux, volume 8, n°39. Paris, France : éditions La Découverte pp. 7-18.

Biscarrat, Laetitia, Karine Espineira, Maud-Yeuse Thomas, et Arnaud Alessandrin, sous la direction de. (2014). *Quand la médiatisation fait genre : médias, transgressions et négociations de genre*. Cahiers de la transidentité, Hors-série. Paris, France: l'Harmattan.

Blandin, Claire, sous la direction de. (2017). *Féminisme En Ligne*. Réseaux, n°201. Paris, France : Editions de La Découverte.

Bougon, François (2018, 27 août). « L'heure de la transformation a sonné pour France Télévisions ». *Le Monde.* Repéré à : https://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2018/08/27/l-heure-de-la-transformation-a-sonne-pour-france-televisions_5346499_3236.html [Consulté le 28 janvier 2019]

Bourdaa, Mélanie (2014). « " Calzona " : anatomie du couple lesbien dans Grey's anatomy ». *Quand la médiatisation fait genre : médias, transgressions et négociations de genre*. Laetitia Biscarrat, Karine Espineira, Maud-Yeuse Thomas, et Arnaud Alessandrin, sous la direction de. Cahiers de la transidentité, Hors-série. Paris, France : l'Harmattan, p. 139-146.

Bourdieu, Pierre (1998, 2002). *La domination masculine.* Lonrai, France : éditions du Seuil.

Brey, Iris (2016). *Sex and the series : sexualités féminines, une révolution télévisuelle.* Mionnay, France : Les éditions Libellus.

Brigaud-Robert, Nicolas (2014). *Les producteurs de télévision.* Presse électronique de France.

Bullich, Vincent, Thomas Guignard et Benoît Lafon. (2017, 28 septembre). « Dailymotion : de la plateforme au média ». Communication présentée à la journée d'étude *Les industries culturelles à la conquête des plateformes*, Echirolles.

Burch, Noël et Geneviève Sellier (2005). *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*. Paris, France : Armand Colin.

Butler, Judith (2016). *Défaire Le Genre*. Paris, France : Éditions Amsterdam.

Butler, Judith (2009). *Ces corps qui comptent: de la matérialité et des limites discursives du sexe*. Paris, France : Éditions Amsterdam.

Butler, Judith (2008). *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*. Paris, France : Éditions Amsterdam.

Callon, Michel (2006). « Pour une sociologie des controverses technologiques ». *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*. Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour, sous la direction de. Paris, France: Presses de l'École des Mines, p. 135-157.

Callon, Michel et Bruno Latour (2006). « Le grand Léviathan s'apprivoise-t-il ? » *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*. Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour, sous la direction de. Paris, France: Presses de l'École des Mines, p. 11-33.

Cardon, Vincent (2016, avril-juin). « Produire " l'évidence ". Le travail d'appariement et de recrutement dans le monde du cinéma. » *Sociologie du travail.* Varia. Volume 58 – n°2, p.160-180. Repéré à : https://journals.openedition.org/sdt/1046 [Consulté le 2 avril 2019]

Carrazé, Alain, et Romain Nigita (2017). *Series' anatomy: le 8e art décrypté*. Paris, France : Fantask.

Centre national du cinéma et de l'image animée (2017). *Fonds images de la diversité.* Repéré à : https://www.cnc.fr/professionnels/aides-et-financements/multi-sectoriel/images-de-la-diversite/fonds-images-de-la-diversite_191484 [Consulté le 10 septembre 2018]

Centre national du cinéma et de l'image animée (décembre 2013). *La place des femmes dans l'industrie cinématographique et audiovisuelle.* Repéré à : https://www.sacd.fr/sites/default/files/2014_mar_etude_cnc_femme.pdf [Consulté le 6 novembre 2018]

Cervulle, Maxime (2013). *Dans le blanc des yeux : diversité, racisme et médias.* Paris, France : Éditions Amsterdam.

Cervulle, Maxime et Nelly Quenemer (2015). *Cultural studies, théories et méthode.* Paris, France : Armand Colin.

Cervulle, Maxime et Nick Rees-Roberts (2010). *Homo exoticus : race, classe et critique queer.* Paris, France : Armand Colin, INA.

Chalvon-Demersay, Sabine (2011, février-mars). « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée ». *Les séries télévisées.* Olivier Donnat et Dominique Pasquier, sous la direction de. Réseaux, volume 29-165. Paris, France : éditions La Découverte, p.183-214.

Chalvon-Demersay, Sabine (1994). *Mille scénarios. Une enquête sur l'imagination en temps de crise.* Paris, France : Métailié.

Chambat-Houillon, Marie-France et François Jost (2012). « La télévision à l'essai : entre recherche et laboratoire ». *La création : hier, aujourd'hui.* François Jost, sous la direction de. Télévision, n°3, Paris, France : CNRS Editions, p. 9-29.

Charlet, Justine (2018, 10 octobre). « France Télévisions veut se concentrer sur la fiction numérique ». *Télé Z.* Repéré à : https://www.telez.fr/actus-tv/france-televisions-veut-se-concentrer-sur-la-fiction-numerique/ [Consulté le 28 janvier 2018]

Châteauvert, Jean et Gilles Delavaud (2016). *D'un écran à l'autre, les mutations du spectateur*. Paris, France : L'Harmattan, INA.

Châteauvert, Jean (2016). « Les nouvelles plateformes de diffusion. L'expérience spectatorielle ». *D'un écran à l'autre, les mutations du spectateur*. Jean Châteauvert et Gilles Delavaud, sous la direction de. Paris, France : Editions de L'Harmattan, p.215-231.

Combes, Clément (2014). « Les jeunes amateurs à l'assaut des séries : découverte et information à l'heure d'Internet ». *Séries cultes et cultes de la série chez les jeunes.* Martin Julier-Costes, Jeffrey Denis et Lachance Jocelyn, sous la direction de. Paris, France : Editions Hermann, p.177-192.

Connell, Raewyn (2014). *Masculinités: enjeux sociaux de l'hégémonie*. Paris, France : Éditions Amsterdam.

Coulomb-Gully, Marlène (2014). « Inoculer le Genre ». *Revue française des sciences de l'information et de la communication.* Mis en ligne le 01 janvier 2014. Repéré à: http://rfsic.revues.org/837 [Consulté le 4 décembre 2017]

Dayan-Herzbrun, Sonia (2000). « The issue of the islamic headscarf ». *Women, immigration and identities in France.* Jane Friedman et Carrie Tarr, sous la direction de. Oxford, Great Britain : Berg, p.69-82.

De Lauretis, Teresa (2007). *Théorie queer et cultures populaires: de Foucault à Cronenberg*. Paris, France: la Dispute.

De Wasseige, Mathieu (2014). *Séries télé US : l'idéologie prime time.* Paris, France : L'Harmattan,

Delphy, Christine (2006). « Antisexisme ou antiracisme ? Un faux dilemme ». *La république mise à nu par son immigration*. Nacira Guénif-Souilamas, sous la direction de. Paris, France : Editions La Fabrique. p.81-108.

Delphy, Christine (2013). *L'ennemi principal. 1. Economie politique du patriarcat.* Paris, France : Editions Syllepse.

Delphy, Christine (2013). *L'ennemi principal. 2. Penser le genre.* Paris, France : Editions Syllepse.

Delport, Dominique. (2016, mai). *The future is in your palm.* Communication présentée au MIPTV, Cannes. Repéré à https://www.youtube.com/watch?v=fXTLXQ7bgSQ [Consulté le 27 juillet 2018]

Devreux, Anne-Marie (2016), sous la direction de. *Les sciences et le genre : déjouer l'androcentrisme*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.

Donnat, Olivier et Dominique Pasquier, sous la direction de (2011). *Les séries télévisées.* Réseaux, n°16. Paris, France : Editions de La Découverte.

Diderot (2000, [1830]). *Paradoxe sur le comédien*. Paris, France : éditions Flammarion.

Donnat, Olivier (2009). *Les Pratiques Culturelles Des Français à l'ère Numérique : Enquête 2008*. Paris, France : Editions de la Découverte, Ministère de la culture et de la communication.

Dorlin, Elsa (2008). *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe*. Paris, France : Presses universitaires de France.

El Shoura, Olympe (2015). *Le visiteur du futur : les coulisses d'une web-série culte*. Paris, France : L'Harmattan.

Eng, David L. (2010). *The feeling of kinship. Queer liberalism and the racialization of intimacy*. Durham, Etats-Unis d'Amérique : Duke university press.

Endeweld, Marc. (2012, 15 janvier). « Faut-il outer les gays réacs ? ». *Les Inrockuptibles.* Repéré à : https://www.lesinrocks.com/2012/01/15/actualite/faut-il-outer-les-gays-reacs-114196/ [Consulté le 5 septembre 2017]

Eribon, Didier (1999). *Réflexions sur la question gay.* Paris, France : Editions Fayard.

Esquenazi, Jean-Pierre (2017). *Eléments pour l'analyse des séries.* Paris, France : Editions L'Harmattan.

Esquenazi, Jean-Pierre (2014). *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?* Paris, France : Editions Armand Colin.

Esquenazi, Jean-Pierre (2011). « Séries télévisées et " réalités " : les imaginaires sériels à la poursuite du réel ». *Décoder les séries télévisées*. Sarah Sepulchre, sous la direction de. Bruxelles, Belgique : De Boeck, p. 193-212.

Fassin, Eric (2008). *L'inversion de la question homosexuelle.* Paris, France : Editions Amsterdam.

Fassin, Eric (2009). « Aveugles à la race ou au racisme ? Une approche stratégique ». *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française.* Didier Fassin et Eric Fassin, sous la direction de. Paris, France : Editions la découverte, p. 114-138.

Fassin, Eric et Didier Fassin, sous la direction de. (2009). *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française.* Paris, France : La Découverte, 2009.

Ferro, Marc (2009). *Cinéma et histoire.* France, Paris : Folio.

Flichy, Patrice (1995). *L'innovation technique. Récents développements en sciences sociales. Vers une nouvelle théorie de l'innovation.* Paris, France : La Découverte.

Flichy, Patrice (2001). *L'imaginaire d'Internet.* Paris, France : La Découverte.

Flichy, Patrice (2010). *Le sacre de l'amateur: sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris, France : Seuil.

Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir.* Saint Amand, France : Gallimard.

Foucault, Michel (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir.* Saint Amand, France, Gallimard.

France Télévisions (juin 2017). *France Télévisions, créateur de valeur ajoutée.* Repéré à : https://www.francetelevisions.fr/sites/default/files/pdf/2018/08/27/IMPACT_20_06%20bat.pdf [Consulté le 6 mars 2019]

France Télévisions. *Mixité et égalité homme/femmes*. Repéré à : https://www.francetelevisions.fr/mixite_egalite_homme_femme [Consulté le 22 février 2018]

France TV Slash (2018, 5 février). « Salut, c'est nous, c'est france·tv slash. » [Facebook] Repéré à https://www.facebook.com/pg/francetvslash/about/?ref=page_internal [Consulté le 22 janvier 2019]

Friedman, Jane et Carrie Tarr (2000). « Introduction ». *Women, immigration and identities in France.* Jane Friedman et Carrie Tarr, sous la direction de. Oxford, Great Britain : Berg. p.1-10.

Gaudreault, André et François Jost (2017). *Le récit cinématographique*. Paris, France : Nathan.

Gay, Déborah (2018). « Hannibal (NBC) : la création d'un récit *queer* par Bryan Fuller ». *Séries télévisées : hybridation, recyclage et croisements sémiotiques.* Sébastien Hubier et Emmanuelle Le Vaguerresse, sous la direction de. Reims, France : Editions et presses universitaires de Reims, p. 197-211.

Gay, Déborah (2009). « Représentation de l'homosexualité dans le cinéma français des années 50 ». Marie Le Ray, sous la direction de. Mémoire de master, France : Institut d'études politiques de Lille, 2009.

Google France. (2016, 9 décembre). *Comprendre le phénomène YouTube à travers les chiffres – Google France* [Vidéo en ligne]. Repérée à : https://www.youtube.com/watch?v=fzbjKa2kQBM [Consultée le 24 mars 2019]

Guibert, Gérôme, Franck Rebillard et Fabrice Rochelandet (2016). *Médias, Culture et Numérique*. Paris, France : Editions Armand Colin.

Guilde des scénaristes. *Le syndicat des scénaristes*. Repéré à https://www.guildedesscenaristes.org/page/131015-qui-sommes-nous [Consulté le 24 mars 2019]

Ghosn, Catherine (2015). *Médiation télévisuelle et représentation de la diversité*. Paris, France: Editions L'Harmattan.

Guenif Souilamas, Nacira, et Éric Macé (2006). *Les féministes et le garçon arabe*. La Tour-d'Aigues, France : éditions de l'Aube.

Guenif Souilamas, Nacira, sous la direction de. (2006). *La république mise à nu par son immigration.* Paris, France : La Fabrique.

Guillaumin, Colette (2016). *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature.* France : Editions iXe.

Halberstam, Judith (2011). *The queer art of failure*. Durham, Etats-Unis d'Amérique : Duke university press.

Halperlin, David M. (2015). *L'art d'être gai.* Paris, France : Editions Epel.

Hall, Stuart (2017). *Identités et cultures : politique des Cultural studies.* Paris, France : Editions Amsterdam.

Haraway, Donna (2007). *Manifeste Cyborg et Autres Essais*. Paris, France : Exils.

Hicks, Marie (2017). *Programmed inequality : How Britain discarded women technologists and lost its edge in computing.* Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.

Hubier, Sébastien et Emmanuel Le Vagueresse, sous la direction de. (2016) *Gender et séries télévisées.* Reims, France : Editions et presses universitaires de Reims.

Jenkins, Henry (2008). *Convergence culture: where old and new media collide*. New York, Etats-Unis d'Amérique : New York University Press.

Jenkins, Henry (2013). *Textual poachers : television fans and participatory culture.* Londres, Royaume-Uni : Routledge.

Jenkins, Henry, Sam Ford et Joshua Green (2013). *Spreadable. Creative value and meaning in a networked culture.* New York, Etats-Unis d'Amérique : New York university press.

Jost, François (2001). *La télévision du quotidien: entre réalité et fiction*. Bruxelles, Belgique : De Boeck Université.

Jost, François (2007). *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris, France : Ellipses.

Jost, François, sous la direction de. (2015). *Stars de Télévision*. Télévision, n°6. Paris, France : CNRS Éditions.

Jost, François, sous la direction de. (2014). *La télévision et après : vers le transmédia*. Télévision, n°5. Paris, France : CNRS Editions.

Jost, François (2014). « Websériés, séries TV : allers-retours. Des narrations en transit ». *La télévision et après : vers le transmédia*. François Jost, sous la direction de. Télévision, n°5. Paris, France : CNRS Editions, p. 13-25.

Jost, François, sous la direction de. 2012. *La création: hier, aujourd'hui*. Télévision, n°3. Paris, France : CNRS Editions.

Journal officiel de la République française (2009, 23 juin**).** *Décret n° 2009-796 du 23 juin 2009 fixant le cahier des charges de la société nationale de programme France Télévisions.* (publication n°0145). Repéré à : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000020788471&categorieLien=id

Julier-Costes, Martin, Denis Jeffrey et Jocelyn Lachance, sous la direction de. (2014) *Séries cultes et culte de la série chez les jeunes: penser l'adolescence avec les séries télévisées*. Paris, France, Canada : Hermann.

Katz, Serge (2015). *Comédiens par intermittence : le métier à l'épreuve de la disqualification professionnelle.* Paris, France : presses du châtelet.

Kaufmann, Jean-Claude (2016). *L'entretien compréhensif.* Paris, France : Armand Colin.

Kosofsky Sedgwick, Eve (2003). *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham, Etats-Unis d'Amérique : Duke university press.

Kosofsky Sedgwick, Eve (2008). *Épistémologie du placard*. Paris, France : Editions Amsterdam.

Krieg-Planque, Alice (2012). *Analyser les discours institutionnels.* Paris : Armand Colin.

Kuperberg, Julia et Clara Kuperberg (réalisatrices). (2016, 16 mai). *Et la femme créa Hollywood.* [film documentaire]. Wichita Films, avec la participation d'OCS.

Latour, Bruno (2007). *Changer de Société, Refaire de La Sociologie*. Paris, France : la Découverte.

Le Guern, Philippe et Dominique Pasquier, sous la direction de. (2003). *Les Nouvelles Formes de La Consécration Culturelle*. Réseaux, n°117. Paris, France : Editions de La Découverte.

Le Marec, Joëlle, Pierre Molinier et Mélanie Le Forestier, sous la direction de. (2015). *L'entretien, l'expérience et la pratique: la créativité méthodologique en communication*. Toulouse : Presses universitaires du Midi.

Lefilliâtre, Jérôme (2018, 6 avril). « Netflix tout près des 3,5 millions d'abonnés en France ». *Libération.* [Repéré à] http://www.liberation.fr/futurs/2018/04/06/netflix-tout-pres-des-35-millions-d-abonnes-en-france_1641327 [Consulté le 27 juillet 2018]

Loi Léotard (1986, 30 septembre). *Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication (Loi Léotard).* Repéré à : https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=LEGITEXT000006068930#LEGISCTA000006089730 [Consulté le 27 juillet 2018]

Macé, Éric (2006a). *La société et son double : une journée ordinaire de la télévision française.* Paris, France : Armand Colin, INA.

Macé, Éric (2006b). « “ Ne pas quantifier, ne pas nommer ”. L’impossible lutte contre les discriminations dans les programmes de la télévision française ». *La république mise à nu par son immigration.* Nacira Guénif-Souilamas, sous la direction de. Paris, France : La Fabrique éditions.

Macé, Éric et Éric Maigret, sous la direction de. (2005) *Penser les médiacultures: nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris, France : Armand Colin, INA.

Maigret, Éric (2015). *Sociologie de la communication et des médias.* Paris, France : Armand Colin.

Marcuse, Herbert (1968). *L’homme unidimensionnel.* Paris, France : Editions de Minuit.

Maroh, Julie (2013, 27 mai). « Le bleu d’Adèle ». *Cœurs-forêts – le site de Julie Maroh.* Repéré à : *http://www.juliemaroh.com/2013/05/27/le-bleu-dadele/* [Consulté le 9 avril 2018]

Marolleau, Emilie (2015). « L’homosexualité féminine à l’écran : quelle visibilité pour les lesbiennes au cinéma américain et dans les séries télévisées américaines ». Thèse de doctorat, France : Université François-Rabelais de Tours.

Mille, Muriel (2013). « Produire de la fiction à la chaîne: sociologie du travail de fabrication d’un feuilleton télévisé ». Thèse de doctorat, France : École doctorale de l’École des hautes études en sciences sociales.

Mulvey, Laura (1989). *Visual and other pleasures*. Basingstoke, Royaume-Uni : Macmillan.

Mulvey, Laura (2017). *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie.* [Sesto San Giovanni] : Editions Mimésis.

Ndiaye, Pap (2009). « Questions de couleur. Histoire, idéologie et pratiques du colorisme ». *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française.* Eric Fassin et Didier Fassin, sous la direction de. Paris, France : Editions la découverte, p. 45-62.

Nathalie Negrel (2015). « L’entretien pour saisir les logiques à l’œuvre au sein d’une chaîne internationale de télévision ». *L’entretien, l’expérience et la pratique: la créativité méthodologique en communication.* Joëlle Le Marec, Pierre Molinier et Mélanie Le Forestier, sous la direction de. Toulouse, France : Presses universitaires du Midi, p. 41-57.

Nordmann, Charlotte et Jérome Vidal (2008). « Avertissement des traducteurs ». *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*. Judith Butler. Paris, France: Éditions Amsterdam.

Paris, Thomas (2014). « Cet obscur objet du désir… Quelle place pour le mobile dans une approche conceptuelle de la création ». *Téléphone Mobile et Création*. Laurence Allard et Laurent Creton, sous la direction de. Paris, France : Armand Colin, p. 171-181.

Pasquier, Dominique (1995). *Les scénaristes et la télévision: approche sociologique*. Paris, France : Nathan.

Perreau, Bruno (2003). « Genre ». *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes.* Didier Eribon, sous la direction de. Tours, France : Larousse, p. 217.

Perreau, Bruno (2018). *Qui a peur de la théorie Queer ?* Paris, France : Presses de Sciences Po.

Prearo, Massimo (2014). *Le moment politique de l'homosexualité: mouvements, identités et communautés en France*. Lyon, France : Presses universitaires de Lyon.

Provencher, Denis M. (2017). *Queer Maghrebi French.* Liverpool, Etats-Unis d'Amérique : Liverpool University press.

Randanne, Fabien (2016, 23 juin). « " 120 BPM ", " Les Engagés ", " Fiertés "… Le militantisme LGBT nouvelle source d'inspiration pour la fiction ». *20 minutes.* Repéré à : https://www.20minutes.fr/culture/2090543-20170623-120-bpm-engages-fiertes-militantisme-lgbt-nouvelle-source-inspiration-fiction [Consulté le 3 septembre 2018]

Rollet, Brigitte (2007). *Télévision et homosexualité : 10 ans de fictions françaises, 1995-2005.* Paris, France : L'Harmattan.

Roux, Sébastien (2016). « Affects ». *Encyclopédie critique du genre.* Juliette Rennes, sous la direction de. Paris, France : Editions de La Découverte.

Schmitt, Fabienne. (2014, 3 mars). « Canal + accélère sur YouTube en s'offrant Studio Bagel ». *Les Échos.* Repéré à : *https://www.lesechos.fr/03/03/2014/LesEchos/21638-100-ECH_canal--accelere-sur-youtube-en-s-offrant-studio-bagel.htm* [Consulté le 24 juillet 2018]

Sellier, Geneviève et Eliane Viennot (2004). *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes.* Paris, France : L'Harmattan.

Sellier, Geneviève (1998, automne). « Editorial ». *Iris : revue de théorie de l'image et du son : Cultural Studies, Gender Studies et études filmiques,* n°26, p. 5.

Sepulchre, Sarah, sous la direction de. (2011). *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles, Belgique : De Boeck.

Stanislavski, Constantin (2015). *La formation de l'acteur.* Paris, France : Payot.

Therre, Marie-Hélène (2016). « Dimension Homme-Femme et perspective du Genre dans l'écosystème d'une entreprise d'ingénierie ». *Les sciences et le genre : déjouer l'androcentrisme*. Anne-Marie Devreux, sous la direction de. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, p. 217-233.

Vallet, Pauline (2018, 13 juillet). « Studio+, c'est fini : les abonnés privés de websériès ». *Télérama.* Repéré à : https://www.telerama.fr/television/studio,-cest-fini-les-abonnes-prives-de-webseries,n5727370.php [Consulté le 27 juillet 2018]

Vallet, Romain (2017, mars). « Une websérie LGBT à Lyon ». *Hétéroclite*, n°120, p. 28.

Vallet, Romain (2017, juin). « Les Engagés. De bonnes idées, mais… ». *Hétéroclite*, n° 123, p.18-19.

Van Oost, Ellen (2016). « Le genre matérialisé : comment les rasoirs électriques configurent la féminité et la masculinité des usagers ». *Les sciences et le genre : déjouer l'androcentrisme*. Anne-Marie Devreux, sous la direction de. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes, p.127-140.

Vörös, Florian (2015). « Partager l'intimité des publics : genre, sexualités et complicités hégémoniques dans une enquête en réception ». *L'entretien, l'expérience et la pratique : la créativité méthodologique en communication.* Joëlle Le Marec, Pierre Molinier et Mélanie Le Forestier, sous la direction de. Toulouse, France : Presses universitaires du Midi, p.192-207.

Zaffran, Marc (2014). « Préface : séries télévisées et adolescence ». *Séries cultes et culte de la série chez les jeunes : penser l'adolescence avec les séries télévisées*. Martin Julier-Costes, Denis Jeffrey et Jocelyn Lachance, sous la direction de. Paris, France, Canada : Hermann, p. XI-XV.

Ziemniak, Pierre (2017). *Exception française: de Vidocq au Bureau des légendes : 60 ans de séries*. Paris, France : Vendémiaire.

Annexes

Annexe 1 : Liens websérie et scénario……..p. 293
Annexe 2 : Tableau des entretiens……p. 295
Annexe 3 : Note d'intention des réalisateurs…….....p. 297
Annexe 4 : Bible de tournage anonymisée……p. 299
Annexe 5 : Communiqué de presse de la production……p. 303
Annexe 6 : Photos du tournage……..p. 315

Pour respecter l'anonymat des différent·e·s acteur·rice·s de la production, l'annexe 6 est réservée aux membres du jury.

Annexe 1 : Liens websérie et scénario

Les Engagés :

En France : vous pouvez retrouver l'intégrale de la websérie des *Engagés* sur YouTube, en recherchant « Les Engagés saison 1 », ou sur la chaîne de Studio 4 :

https://www.youtube.com/user/studio40francetv/playlists

Soit à l'adresse :

https://www.youtube.com/playlist?list=PLzh7Xt_6O1l5xwZOYjRCZunW6jNPEgC55

A l'étranger, la websérie est visible sur le site de TV5 Monde :

https://www.tv5mondeplus.com/

Le scénario :

Le scénario est téléchargeable sur Internet à l'adresse ci-dessous, mis en ligne directement par le scénariste. Nous ne l'avons pas reproduit ici car il s'agit d'un fichier lourd, de plus de 162 pages et qui n'est pas modifiable.

http://data.over-blog-kiwi.com/0/57/82/98/20170705/ob_e493a9_les-engages-scenarios-saison-1.pdf

Annexe 2 :
Tableau des entretiens

Personne	**Fonction**	**Quand**	**Lieu**	**Durée**
Malou Andrew	Comédienne (Nadjet)	04/10/17 - après le tournage et la diffusion	Un café à proximité de son domicile, à Paris	1 : 54 : 29
Rémi Costa	Secrétaire adjoint du centre LGBTI de Lyon	10/05/17 - après le tournage	Le Centre LGBTI de Lyon	00 : 50 : 18
Clarisse Dayse	Productrice et gérante d'Ishtar & Autres	19/11/16 - avant le tournage	Son bureau, dans les locaux d'Ishtar & Autres, à Paris	00 : 53 : 45
Hadrien Fiori	Producteur des *Engagés*, chargé de développement chez Ishtar & Autres	18/11/16 - avant le tournage	Dans la cuisine des bureaux d'Ishtar & Autres, à Paris	1 : 25 : 30
André Fresnel	Directeur du Développement Numérique chez ARTE France	05/10/17 - après le tournage et la diffusion	Son bureau, dans les locaux d'Arte, à Issy-les-Moulineaux	00 : 31 : 18
Christophe Grand	Directeur de Casting Paris	16/02/17 - avant le tournage, après les castings	Un café à proximité de son domicile, à Paris	00 : 56 : 49
Ali Guerrouj	Comédien (Hicham)	16/03/17 - pendant le tournage	Son appartement-hôtel de Lyon	1 : 48 : 59
Stanley Keravec (a)	Scénariste	05/07/16 - avant le tournage	Son domicile, à Paris	2 : 13 : 00
Stanley Keravec (b)	Scénariste	19/11/16 - avant le tournage	Son domicile, à Paris	2 : 57 : 01

Paul Lhour de Saxe	Directeur des nouveaux contenus et de l'innovation de France Télévisions	14/04/17 - après le tournage	Son bureau, dans les locaux des Nouvelles Ecritures, à Paris	1 : 01 : 45
Florent Oise	Comédien (Thibaut)	09/03/17 - pendant le tournage	Un café à Lyon, à proximité du lieu de tournage	1 : 06 : 07
Mathieu Potier	Réalisateur	13/04/17 - pendant l'étalonnage et le mixage	Un café à Paris, à proximité de la Bastille	1 : 42 : 20
Marc Puget	Réalisateur	13/04/17 - pendant l'étalonnage et le mixage	Son domicile à Montreuil	1 : 42 : 18
Soline Schwebel (a)	Conseillère éditoriale Les Nouvelles Ecritures et responsable Studio 4	15/11/16 - avant le tournage	Son bureau, dans les locaux des Nouvelles Ecritures, à Issy-les-Moulineaux	2 : 15 : 62
Soline Schwebel (b)	Conseillère éditoriale Les Nouvelles Ecritures et responsable Studio 4	16/02/17 - avant le tournage	Un café à proximité de son bureau	00 : 59 : 53

Annexe 3 :
Note d'intention des réalisateurs, Marc Puget et Mathieu Potier

Transmise par mail par Marc Puget le 6 décembre 2016.

« NOTE D'INTENTION DE RÉALISATION

Nous avons tout de suite aimé à la lecture, " *Les Engagés* ", pour son sujet social et politique, mais aussi pour la qualité cinématographique du projet. Cette série nous propose de suivre le parcours personnel d'Hicham et Thibaut qui évoluent dans la communauté LGBT. Notre envie est de rendre cette histoire universelle : celle de deux personnes qui savent très bien ce qu'elles désirent mais qui doivent maintenant l'assumer et le concrétiser.

En tant que réalisateurs, de nombreuses images nous viennent en tête à la lecture… des inspirations aussi… on pense à Ken Loach, Xavier Dolan, Cédric Klapisch…

Il y a un réel aspect cinématographique dans cette histoire, et nous désirons la mettre en scène de cette façon. Mais comme la diffusion de cette série est pour le web, nous avons aussi envie de jouer avec les codes de ce support médiatique. Et pour cela, nous avons envie de développer deux idées fortes.

<u>La première : utiliser les références web du moment.</u>

Il y a quelque chose qui marche très fort sur le web en ce moment : tous ces chroniqueurs radio, comme sur France Inter. Nous pensons à Nicole Ferroni, François Morel, Thomas VDB, Pierre Emmanuel Barré et Guillaume Meurice.

Nous avons donc imaginé un personnage un peu comme cela. Il s'agira d'une jeune bloggeuse/journaliste, appelée " Rose ", qui s'est conçu son " home studio ", à la France Inter, sauf qu'il s'appellera le " Rose Studio ". On l'y retrouvera régulièrement en train de faire ses chroniques en commentant l'actualité. Mais on pourra également la retrouver en extérieur en train de réaliser des micros-trottoirs sur des sujets sociopolitiques avec humour, dérision mais aussi beaucoup d'engagement. Par exemple, elle sera là, lors du " Kiss in " ou de l'interview de Laurent.

Notre idée est de jouer avec le visuel de ces chroniqueurs dans leur studio d'enregistrement comme sur France Inter : assis à une table, un micro devant eux et un mur derrière décoré avec le logo. Mais nous voulons surtout jouer avec le son… et notamment le son de ses micros-trottoirs. Ces interviews audio pourront être utilisées comme des ponctuations, des bulles, pour amener du décalage, de l'humour, symboliser un trouble cérébrale chez un personnage… elles pourront également être présentes sur le générique. Elles permettront en plus de ramener un autre regard plus large de la société, celui de tous ces gens qui ne font pas partie de cette communauté par exemple…

Avec ce personnage de " Rose " nous avons envie de mettre cette histoire dans le monde d'aujourd'hui, celui ou internet est omniprésent. Cette série parle de problèmes humains, de

politique, on ne pouvait donc pas passer à côté des médias et notamment du web, qui aujourd'hui fait complètement partie de l'arène politique.

Et ce personnage nous permettra aussi de l'utiliser pour faire de la com' de la série sur le net ! Car nous avons envie d'envoyer Rose dans le monde réel et de lui demander de faire des " vraies " interviews d'association comme LGBT ou autre…

La deuxième : Créer un rythme original

Nous avons regardé beaucoup de séries de 10 x 10 minutes depuis la création récente de ce nouveau format. Et ce qui nous a le plus marqué, c'est que pour avoir une bonne série, dans ce format exigeant en dramaturgie, c'est qu'il faut de la rupture, du changement, de la variation… sinon, nous avons l'impression que cette structure rapide peut devenir étouffante.

Nous avons donc envie d'avoir des séquences rapides, toniques et rythmées à certains moments pour laisser la place à d'autres qui prennent plus de temps pour de l'émotion ou des malaises parfois… bref d'avoir des changements de rythme !

Et aussi nous n'oublions pas que nous sommes sur le web… et que le web demande une exigence au niveau du rythme. Pour cela nous avons envie de créer un nouveau style en imbriquant au montage certaines scènes entre elles. Nous allons ainsi casser la linéarité temporelle, gagner en rythme, amener du relief, accentuer l'émotion de nos personnages ou encore dynamiser la tension de certaines scènes.

Cet entrelacement de scènes nous permettra ainsi de gagner en surprise, émotion et en singularité.

Et pour conclure, nous avons vraiment la volonté que cette série ne s'adresse pas qu'à la communauté LGBT, et en tant qu'hétérosexuels, cela représente un enjeu particulièrement enthousiasmant de filmer les corps d'hommes. Qu'il s'agisse des scènes de baiser (chez Thibaut, dans le Bubbles ou au Drôle de…), ou de sexe, notamment la scène finale d'Hicham et Thibaut (ep 10). Nous voulons trouver un équilibre entre la véracité de ces moments et le naturel nécessaire de ces situations. Nous voulons mélanger la sensualité, la perception d'Hicham pour qui il est difficile de faire le pas… puis le lâcher prise tant attendu… »

Annexe 4 : Bible de tournage anonymisée
20 février 2017 - 17 mars 2017

LISTE TECHNIQUE

Production

Production : Ishtar & Autres

Producteur·rice·s délégué·e·s : Clarisse Dayse et Hadrien Fiori

Directrice du développement

Assistant de production

Community manageuse

Diffusion

Premier diffuseur :

Diffusion : Studio 4

Direction des nouveaux contenus et de l'innovation : Paul Lhour de Saxe et son adjointe

Directrice financière

Conseillière éditoriale : Soline Schwebel

Deuxième diffuseur :

Diffusion : TV5 Monde

Chargé d'acquisitions

Administratrice des programmes

Directrice adjointe de la communication

Scénario

Scénario : Stanley Keravec

Mise en scène

Réalisateurs : Mathieu Potier et Marc Puget

Premier assistant réalisateur

Deuxième assistante réalisatrice

Assistante réalisatrice adjointe (stagiaire)

Renfort assistante réalisatrice

Scripte

Assistante scripte (stagiaire)

Casting

Directeur casting Paris : Christophe Grand

Directeur casting Lyon

Chargée de figuration

Production

Directeur de production

Assistante de production (stagiaire)

Administratrice

Régie

Régisseur général

Régisseuse adjointe

Assistant régisseur adjoint (stagiaire)

Assistant régisseur adjoint (stagiaire)

Renfort régie

Image

Directeur de la photographie

Première assistante opératrice caméra 1

Cadreur caméra 2

Premier assistant opérateur caméra 2

Assistant opérateur adjoint caméra 2 (stagiaire)

Son

Ingénieur du son

Perchman

Assistante son adjointe (stagiaire)

Décoration

Chef décorateur / accessoiriste

Première assistante décoration

Assistant décorateur adjoint (stagiaire)

Costumes

Chef costumier Paris

Cheffe costumière Lyon

Habilleuse

Habilleuse (stagiaire)

Maquillage / Coiffure

Maquilleuse / Coiffeuse

Assistante maquilleuse / coiffeuse (stagiaire)

Electricité / Machinerie

Chef électricien / machiniste

Chef électricien / machiniste remplaçant

Assistant électricien / machiniste (stagiaire)

Post-production

Chef monteur image

Chef monteur image / étalonneur

Monteur Lyon

Chef monteur son / mixeur

Responsable effets spéciaux

Musique

Compositeur

LISTE ARTISTIQUE

1/ Hicham Alaoui. Comédien : Ali Guerrouj

2/ Thibaut Giaccherini. Comédien : Florent Oise.

3/ Claude. Comédien : Thomas Collaro.

4/ Nadjet Alaoui. Comédienne : Malou Andrew.

5/ Bastien. Comédien : Octavius Silène.

6/ Murielle

7/ Liao

8/ Mickael

9/ Amaury Mercoeur

10/ Laurent

11/ Vincent

12/ Paul

13/ Rose

14/ Hubert Lacombe

15/ Le témoin

16/ Gars studio Thibaut 1

17/ Gars studio Thibaut 2

Silhouettes parlantes

1/ Petit ami Vincent

2/ Vivien

3/ Beau Brun

4/ Guillaume

5/ Jeune garçon 1

6/ Jeune garçon 2

Silhouettes muettes

7/ Ami Laurent 1

8/ Ami Laurent 2

9/ Amie Murielle

10/ L’inconnu

Annexe 5 : Communiqué de presse de la production (anonymisé)





PRESSE
Attaché de presse
T/
P/
@/

France Télévisions
T/
@/

DISTRIBUTION

COMMUNICATION
P/
@/
@/

PRODUCTION
T/
@/

FRANCE TÉLÉVISIONS / ISHTAR & AUTRES
PRÉSENTENT

LES ENGAGÉS

UNE SÉRIE

CRÉÉE ET DÉVELOPPÉE PAR STANLEY KERAVEC
RÉALISÉE PAR MARC PUGET ET MATHIEU POTIER
PRODUITE PAR CLARISSE DAYSE ET HADRIEN FIORI

FRANCE - 2017
SERIE - 10x10 MIN - COULEUR - 2:35

DIFFUSION SUR
STUDIO 4* LE 17 MAI
TV5MONDE À PARTIR DE JUIN

SORTIE
DVD LE 8 JUIN

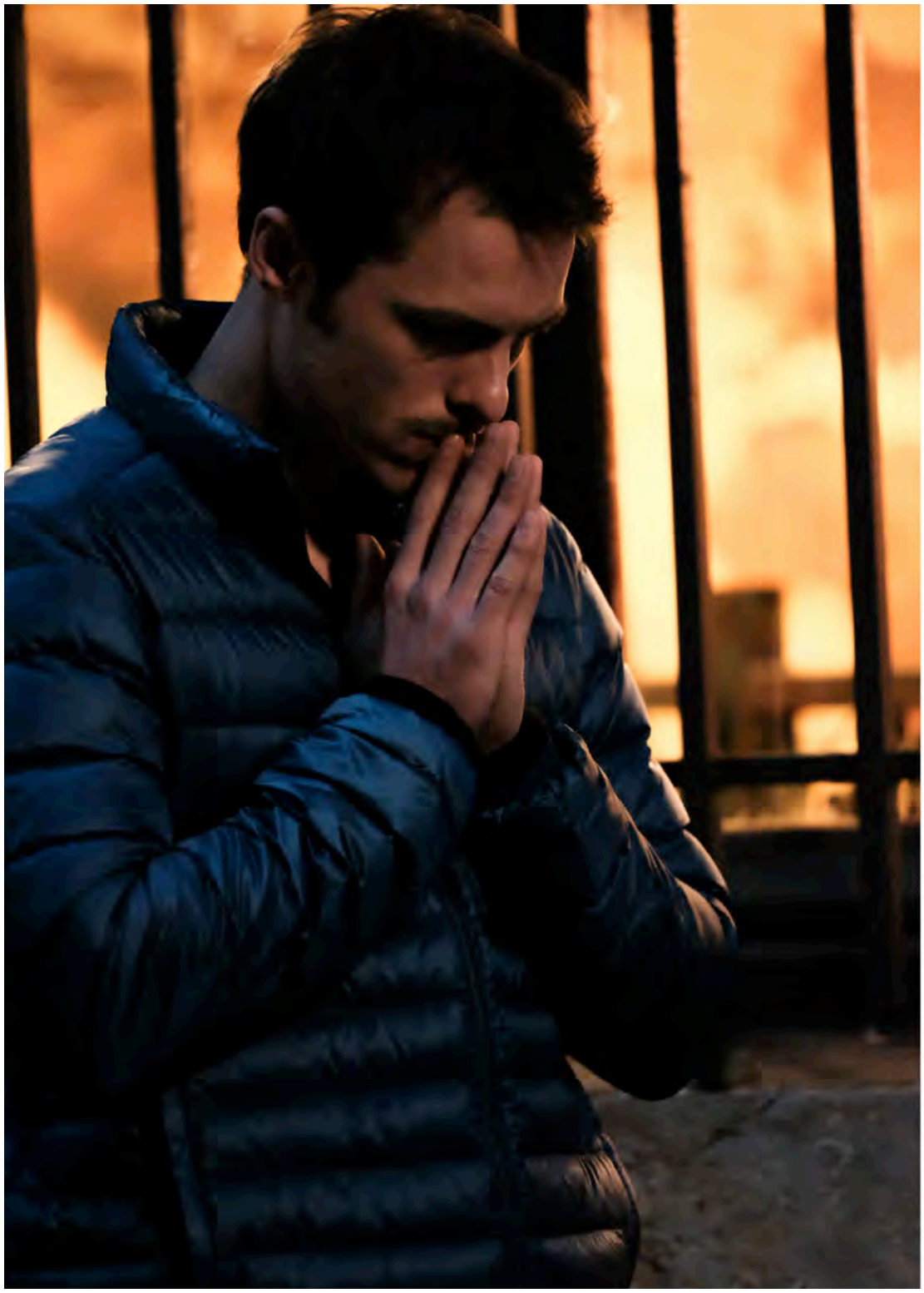
*STUDIO 4 : PLATEFORME WEB DE FRANCE TÉLÉVISIONS À RETROUVER ICI :
http://studio-4.nouvelles-ecritures.francetv.fr

SYNOPSIS



Rien ne permet d'anticiper le point de rupture. Le jeune Hicham Alaoui, 24 ans, décide brusquement de s'enfuir de sa chambre d'ado attardé à la recherche de son identitée sexuelle. Désertant sa famille qui ne soupçonne rien, il se rend à Lyon, à la rencontre du seul homosexuel qu'il connaisse : Thibaut Giaccherini. Ce dernier a 28 ans, c'est un activiste qui milite pour les droits LGBT.

La quête d'identité intime, politique et sexuelle d'Hicham trouve en Thibaut un référent. Hicham admire ses combats. Il est fasciné par son univers bouillonnant et engagé. Il envie la force et l'affirmation de soi que Thibaut dégage. Mais, à mesure qu'il apprend à mieux le connaître, Hicham en devine de plus en plus les failles et les contradictions. Cette force est un masque. Pour trouver qui il est, Hicham va devoir tracer sa propre route...



NOTE D'INTENTION DU CRÉATEUR

STANLEY KERAVEC

Lorsque nous le rencontrons, la vie d'Hicham n'a pas encore de sens. Il refuse l'identité qu'on voudrait lui assigner, mais il n'a pas encore défini la sienne. Il est comme suspendu, ado attardé de 24 ans reclus dans l'appartement familial d'une cité HLM.
Un jour, sans signes annonciateurs, sur un détail sans importance, il s'enfuit – prêt à se lancer dans une quête qui lui permettra peut-être de se découvrir et de s'affirmer. Hicham se place dans le sillage de Thibaut, un militant au charisme affirmé, dont il admire la liberté et la force…

Le parcours initiatique d'Hicham, politique et sentimental, va profondément le bouleverser. Il active des parts de lui-même dont Hicham ne soupçonnait pas l'existence. Les facettes multiples d'une identité riche dont il dessine la carte peu à peu. Dans le même temps, Hicham ouvre les yeux sur les déséquilibres qui font de Thibaut une personnalité explosive : sa force apparente n'est qu'un masque qui dissimule celui qu'il est vraiment. Hicham devra tracer sa propre route.

L'arène est celle du Point G, un centre Lesbien, Gay, Bi et Trans situé à Lyon. L'exploration de cet espace associatif, à la fois revendicatif et convivial, permet une plongée dans le monde chaotique des nouveaux militants des années 2015. Chez les homos comme ailleurs, les activistes font désormais l'objet d'une indifférence polie de ceux au nom duquel ils prétendent se battre – et parfois même d'une véritable condescendance.

Les questionnements politiques se font à hauteur d'homme, à fleur de peau de personnages immensément faillibles et attachants. Les Engagés, ce n'est pas un récit sur le militantisme mais bien une histoire sur ceux qui font le choix de s'engager, et sur la manière dont ces combats les façonnent. Elle trace la trajectoire qui mène des combats personnels, intimes, aux causes plus abstraites en faveur de l'intérêt général.
Au départ les revendications de nos personnages sont en effet très identitaires. Peu à peu, ils se détachent d'eux-mêmes pour se construire une véritable vision du monde. Au fil des épisodes, ils se découvrent et s'accomplissent.

Les luttes politiques peuvent être exaltantes et gratifiantes. Elles sont parfois violentes et sans pitié. Elles sont aussi souvent un moyen détourné pour affronter ses démons intérieurs.

L'entrecroisement de leurs vies personnelles et des actions militantes de nos personnages nous permettra de mieux découvrir leur cohérence ou, au contraire, leurs contradictions. Sont-ils prêts à s'engager aussi pour faire fonctionner leurs relations amicales et amoureuses ? Quand les deux vont entrer en conflit, que vont-ils privilégier ?

Si elle se veut au plus près de la vérité des émotions, Les Engagés est aussi une série joyeuse, où l'on fait la fête, s'engueule bruyamment, danse et rit. Malgré ses sujets, elle aura à cœur d'éviter le didactisme, de rester ludique et très divertissante. Derrière les figures centrales du récit, il y a un monde qui vit. Beaucoup de personnalités décalées, bigger than life, amusantes peuvent d'un coup traverser l'écran… Le style est dynamique. Les scènes sont riches. La série est rythmée et contemporaine et son ton est très élastique : d'une scène à l'autre on peut passer du rire aux larmes.

NOTE D'INTENTION DES PRODUCTEURS

CLARISSE DAYSE ET HADRIEN FIORI

Nous avons eu un vrai coup de cœur pour ce projet porté par son auteur – Stanley Keravec depuis déjà un certain temps, et très soutenu par l'enthousiasme de Studio 4 Nouvelles Écritures pour France Télévisions. 10 x 10 minutes construit, sincére, simple, touchant.

Première série en France sur le milieu Lesbien Gay Bi Trans, cette histoire met en avant le parcours d'un jeune maghrébin, Hicham, dans l'affirmation de sa différence, sans imposer, sans revendiquer. Avec la série **Vestiaires**, que nous produisons pour France 2 depuis six saisons, nous positionnons l'handicap de façon frontal, pour le faire oublier et nous attacher aux êtres singuliers qui vivent avec cette gêne. Avec la série, **Les Engagés**, nous proposons une entrée sans détour dans le milieu L.G.B.T. en suivant Hicham à la recherche de son identité sexuelle et sa découverte du milieu associatif militant.

Nous avons souhaité avec nos réalisateurs –Marc Puget et Mathieu Potier - une mise en scène énergique, sensuelle, proche des êtres pour donner et ressentir toute la palette d'émotions que nous fait traverser notre personnage dans la suite de Thibaut, jeune militant très impliqué, à la sexualité très libérée. Les contradictions, les sentiments, mais aussi les attirances physiques. Nous sommes touchés par le parcours d'Hicham et celui de Thibaut, sans pour autant être en empathie avec le milieu L.G.B.T.

Nous faisons un film ; nous ne militons pas pour une cause. Comment s'affirmer dans un monde qui prône la sexualité hétéro ? Cette histoire tient en haleine même ceux pour qui ces sentiments sont étrangers. C'est la force de la fiction.

Le milieu homosexuel est très peu représenté dans les séries, tant françaises que mondiales. Studio 4 nous offre la possibilité de créer ce programme pour le web, en accompagnant au plus près le désir du créateur. Et nous permet de raconter que l'on peut être issu d'une famille musulmane et choisir une identité sexuelle différente de la norme. En faisant exister ce personnage d'Hicham dans un programme proposé au plus grand nombre, nous créons la possibilité de penser, à tout un chacun, que c'est possible, pour tous et toutes, et là aussi sans militantisme. C'est une histoire, une amitié, un parcours particulier. Un programme qui pourra, en rencontrant son public, être décliné sur d'autres saisons et aborder d'autres sujets propres à la particularité des destinés de nos héros.

Pour produire ce projet, nous avons trouvé une cohérence et une sincérité qui transparaît dans tous nos choix. Les moyens de financement des programmes web sont encore loin d'être suffisants. C'était donc un gros pari dans lequel nous nous sommes engagés avec ce programme de fiction auquel nous avons voulu donner toutes ses chances.

Être au cœur des sujets, de tous les sujets, quand ils sont portés par une histoire personnelle dont la qualité, ou la force, rendent le propos universel, c'est le cœur de notre métier, ce que nous défendons avec Les Engagés.











INTERVIEW

STANLEY KERAVEC

Le tournage de la web-série Les Engagés a commencé cette semaine et se poursuivra jusqu'au 17 mars à Lyon. Les dix épisodes de 10 minutes chacun nous permettront de faire la connaissance du Point G, un Centre LGBT fictif à Lyon, et de quelques uns de ses militants.
Nous avons interrogé Stanley Keravec créateur et scénariste.

/ Pourquoi ce sujet? Pourquoi Lyon?

Je suis un jeune scénariste (on peut être jeune très tard quand on est scénariste). J'ai écrit quelques épisodes de séries (Falco, notamment) et j'ai été formé à Serial Eyes, un programme européen spécialisé dans l'écriture et la production de séries. "Les Engagés", qui chronique la vie du Point G, un Centre LGBT à Lyon, est mon premier projet vraiment personnel.

Avant de devenir scénariste, j'ai vécu à Lyon pendant plusieurs années et j'y ai beaucoup milité, notamment à Moove!, association de jeunes gays et lesbiennes, à la LGP, qui organise la Marche des Fiertés, et à Aides. "Les Engagés" est une série de pure fiction, les personnages et les situations sont inventés, mais je l'ai créée et écrite en souvenir de ces années qui m'ont beaucoup apporté personnellement.

/ Quels vont être les grands thèmes abordés par Les Engagés?

Les Engagés fait le récit de l'initiation politique, sentimentale et sexuelle d'Hicham, un jeune garçon de 22 ans qui vient à Lyon rejoindre Thibaut, un militant du Point G, et faire son coming-out. Hicham se retrouve immédiatement confronté au monde de Thibaut et à ses luttes politiques qu'il mène à la fois contre le monde extérieur et en interne au sein de l'association. Au fil de la saison, les personnages feront face à un maire d'arrondissement réactionnaire et à son ambigu directeur de cabinet. Ils aideront aussi un jeune homme victime d'une agression homophobe. Tout cela tandis que se profile une Assemblée Générale déterminante pour le futur du Point G.





/ L'un des deux personnages principaux étant d'origine maghrébine, aborderez-vous le thème du racisme?

Relativement peu dans cette saison, étant donné que beaucoup de thèmes sont déjà abordés. La thématique sera malgré tout présente en creux. On pourra voir notamment qu'Hicham est un peu seul au milieu de blancs. Il y aura une scène également avec sa soeur, où la discussion portera sur le voile. Cet aspectHà sera plus développé dans une prochaine saison.

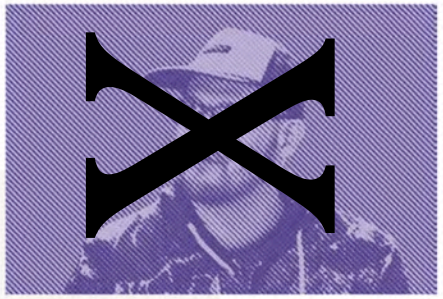
/ Comment s'est monté le projet?

"Les Engagés" est une série que j'ai portée pendant longtemps. J'ai écrit une première version du Pilote en décembre 2010. Il m'a longtemps servi de carte de visite et provoquait des rencontres, mais mes interlocuteurs me disaient tout de suite qu'un tel projet était impossible à monter sur les chaînes françaises actuelles. L'émergence de fictions financées sur le web depuis quelques années a changé la donne et rendu possible de nouveaux sujets et de nouvelles écritures. J'ai proposé "Les Engagés" à Studio 4, la branche de fiction web de France Télévisions, qui a immédiatement voulu le développer. Le producteur Ishtar & Autres est alors entré sur le projet et a commencé à travailler sur le financement, qui n'a pas été facile à boucler. Depuis l'automne dernier, nous avons été rejoints par les deux réalisateurs, Marc Puget et Mathieu Potier. Nous avons beaucoup collaboré pour adapter les textes aux conditions de tournage et de budget. Leurs regards ont aussi amené une touche de modernité supplémentaire. Aujourd'hui, cette collaboration se poursuit sur le tournage, où je suis présent.

/ Quelques mots sur le casting?

Nous avons fait pas mal de casting, surtout pour un projet web. C'est une série centrée sur les personnages, qui ont des trajectoires d'évolution très importantes. Il y a beaucoup de choses à jouer, donc il fallait des comédiens puissants avec cette part de dualité. Nous sommes super contents d'avoir trouvé Ali Guerrouj et Florent Oise pour les rôles principaux ainsi que Thomas Collaro pour le "rôle secondaire principal", celui d'un militant expérimenté.

Yagg. - 24/02/2017 - Xavier Héraud



LA SÉRIE FRANÇAISE COMPTE SUR EUX !
Ces auteurs qui se sont spécialisés dans la série sont jeunes,
talentueux et complètement décomplexés.

Stanley Keravec
Créateur des Engagés
Longtemps blogueur reconnu ("Le parlement des rêves"), Stanley Keravec a fait sa transition vers le scénario avec une connaissance déjà fine des rouages de la fiction française et des meilleures façons de la réformer. Après des études spécifiques auprès de Frank Spotnitz (X-Files), il a écrit quelques scénarios pour TF1 et vient de terminer le tournage de sa première série digitale, Les Engagés, située dans le milieu des activites LGBTQ à Lyon. Elle sera mise en ligne par Studio 4 - plate-forme web de France Télévisions.

LES INROCKUPTIBLES - 12/04/2017 - Extrait





PAROLES D'ENGAGÉS

Dans la série, le personnage de la bloggeuse Rose vient mettre en lumière les actions de nos engagés, les interroger sur leurs motivations et les titiller sur leurs contradictions.

Mais il nous est vite apparu que ce personnage était riche de potentiel. Et si Rose sortait de la fiction pour aller explorer le monde réel ? Et si elle partait à la découverte d'initiatives en tous genres qui promeuvent, chacune à leur façon, une réflexion sur le vivre-ensemble ? C'est ainsi qu'est née la série d'entretiens Paroles d'Engagés.

En huit épisodes, mis en ligne en parallèle de la diffusion de la série Les Engagés, et qui figureront également en bonus sur le DVD, Rose met un coup de projecteur sur des initiatives engagées. Elle permettra ainsi aux spectateurs de visiter le véritable Centre LGBTI de Lyon (qui prête ses murs au Point G de la série), de rencontrer SOS Homophobie ou l'association sportive de roller derby Paris Roller-Girls. Elle fera aussi découvrir le mensuel gratuit lyonnais engagé Hétéroclite, le Lavoir Public, croisement d'une salle de spectacle et d'un lieu festif à l'esprit très berlinois, mais aussi la librairie LGBT et féministe Violette and Co. Enfin, elle donnera la parole à des artistes : l'humoriste politique Océanerosemarie (Chatons Violents) et Slimane-Baptiste Berhoun, qui a choisi d'écrire un coming-out pour son propre personnage dans Le Secret des Balls, la web-série de Studio 4.



BIO SELECTIVE

FLORENT OISE

(RÔLE : THIBAUT GIACCHERINI)

CINÉMA

TÉLÉVISION

THÉÂTRE

ALI GUERROUJ

(RÔLE : HICHAM ALAOUI)

CINÉMA

TÉLÉVISION

THÉÂTRE

CASTING



Hicham Alaoui • Ali Guerrouj • Thibaut Giaccherini • Florent Oise • Claude Favre • Thomas Collaro • Nadjet Alaoui • Malou Andrew • Murielle Leko • Amaury Mercoeur • Bastien Lijepc • Octavius Silène • Mickaël • Liao • Laurent • Rose • Paul • Vincent • Hubert Lacombe • Le Témoin • Gars Studio 1 • Gars Studio 2

EQUIPE

Réalisée par Marc Puget et Mathieu Potier • Créée et développée par Stanley Keravec • Produite par Clarisse Dayse et Hadrien Fiori • Direction de production • Directeur de la photographie • Son • Assistant réalisateur • Scripte • Casting Christophe Grand et [nom de son assistant] • Décors • Costume • Maquillage/Coiffure • Electricité • Régie • Montage et • Mixage • Musique Originale



TOUTE L'ACTUALITÉ DE LA SÉRIE EST À RETROUVER SUR LES RÉSEAUX SOCIAUX

FACEBOOK
https://www.facebook.com/

TWITTER
https://twitter.com/

INSTAGRAM
https://www.instagram.com/

PARTENAIRES

ISHTAR &
AUTRES

STUDIO 4
francetélévisions

TV5MONDE

La Région
Auvergne-Rhône-Alpes

la culture avec la copie privée

CNC

cget

adami

Crédit Photo : © Clément Caudal

Copyright
© France Télévisions - Ishtar & Autres - 2017

Annexe 6 : Photos du tournage (crédit Déborah Gay)

ANNEXES RETIRÉES

ANNEXES RETIRÉES

ANNEXES RETIRÉES

ANNEXES RETIRÉES

Résumé

En 2012, France Télévisions lance Studio 4, sa plateforme de webséries. Studio 4 fait partie du département des Nouvelles Ecritures, dont l'une des missions est l'innovation. Diffusée par Studio 4, *Les Engagés* se présente comme la première « série » française dont une majorité de personnages appartient à la communauté LGBT. Centré sur la phase de production de cette websérie et sur la question de l'innovation, ce travail de thèse pose plusieurs questions : la différence série/websérie, le rôle de l'innovation par la websérie au sein de France Télévisions mais aussi la place et la représentation de personnages LGBT dans les séries et webséries françaises. Pour étudier les rapports entre innovation, Genre, minorités et industries culturelles, ce travail s'appuie sur une observation participante de plusieurs mois au sein de la production des *Engagés*, depuis les débats entre scénariste, diffuseur et société de production, jusqu'à la post-production en passant par le tournage, ainsi que sur des entretiens compréhensifs menés avec treize membres de la production.

Mots-clés : minorités, industries culturelles, queer, LGBT, websérie, séries télévisées, innovation, genre

Abstract

In 2012, *France Televisions* launches " Studio 4 ", a platform with their own web series. This platform is part of the department " Les Nouvelles Ecritures " and one of their main goals is to innovate. Broadcasted by Studio 4, *Les Engagés* present themselves as the first french " series ", having the majority of the characters part of the LGBT community.
Focused on the production phase of these webseries and on the question of innovation, a number of fundamental questions arise :
- What are the differences between series and web series ?
- Why are web series playing a key role in innovation ?
- How are LGBT characters in French series and web series represented ?
To study the relationships between innovation, cultural industries, gender and minorities, I based myself on a participant observation done over several months, from pre-production to shooting to post-production, and on comprehensive interviews held with 13 members of the production.

Key words : web series, minorities, queer, LGBT, TV series, cultural industries, innovation, gender