



GRAAT On-Line #23 – June 2020

Un rêve devenu (triste) réalité : quand le sexe problématise la parentalité dans *Tell Me You Love Me*

Benjamin Campion

Université Paul Valéry Montpellier 3

Les enfants et les (pré-)adolescents sont les grands absents des séries de HBO. À quelques exceptions près (comme *The Sopranos*, *The Wire*, *Game of Thrones* ou, plus récemment, *Sharp Objects* et *My Brilliant Friend*), ils y tiennent rarement des rôles prépondérants et se voient souvent relégués au hors-champ. C'est d'autant plus vrai quand il est question de sexe. Le New York de *Sex and the City* semble à ce titre exclusivement réservé aux personnes majeures, comme si la série avait fait sien le public averti auquel s'adressaient ses quatre héroïnes au langage interdit aux moins de 18 ans. Le parc fordien de *Westworld* se garnit quant à lui de couples en reconquête désinhibés par une mise en pointillés aussi provisoire que salubre de leurs responsabilités – dont celle de s'occuper de leurs enfants, restés chez la nourrice le temps d'une parenthèse délurée. Cette absence chronique pose la question de l'impossibilité d'une communion télévisuelle entre vie sexuelle épanouie et parentalité saine et équilibrée, sur le petit écran américain en général et dans les programmes de HBO en particulier. « Ce n'est pas de la télévision... pour mineurs » : c'est justement parce qu'elle s'adresse ouvertement à un public adulte (et s'en remet à sa vigilance quant à l'application d'un contrôle parental via un code d'accès aux chaînes et une signalétique spécifique de ses programmes) que la chaîne a pu repousser les limites de la représentation sexuelle sérieuse depuis la fin des années 1990. Elle s'inscrit en cela dans le prolongement du « Nouvel Extrémisme français¹ » emmené au cinéma par Catherine Breillat, Alain Guiraudie, Bruno Dumont, Bertrand Bonello ou encore

Gaspar Noé. Pour autant, l'enfant continue de constituer un frein à la fois extradiégétique et – nous allons le voir – diégétique, en ce qu'il ramène le parent à sa fonction (devenue) première : celle d'être parent, justement.

Pour le démontrer, je m'appuierai sur l'une des séries les plus « cliniques » (et mal reçues par la presse comme par le public) de la chaîne : *Tell Me You Love Me* (2007). Dès son titre (« Dis-moi que tu m'aimes »), écrit à l'impératif comme une manière de combler un vide affectif en chuchotant à l'oreille de son partenaire, celle-ci entend dépasser la notion de pur plaisir sexuel pour interroger la *relation* sexuelle entre deux êtres unis dans la plus profonde des intimités. La série va même plus loin en interrogeant l'état de « santé » des quatre couples qu'elle met en scène à travers leur rapport au sexe – selon que celui-ci s'avère frénétique, programmatique, erratique ou tout simplement routinier. Au cours de cette étude, je me pencherai sur les deux couples de la série dont la vie (sexuelle) s'articule le plus foncièrement autour de la parentalité : Carolyn et Palek, trentenaires mariés et aisés ne parvenant pas à concevoir leur premier enfant malgré des tentatives répétées depuis un an, et Katie et David, quarantenaires dont la vie de famille plutôt paisible (ils ont deux jeunes enfants en bonne santé) cache de plus en plus difficilement une impossibilité devenue chronique à faire l'amour. Devenir parent, l'être « pour toujours » : par-delà la figure imposée du *coitus interruptus* qui sert le plus souvent d'intermède comique ponctuel aux séries télévisées américaines, *Tell Me You Love Me* interroge le quotidien angoissant d'une « mécanique du sexe » dont les effets psychologiques peuvent s'avérer dévastateurs – signe que le sexe sert bel et bien de *révélateur* et non de pure *attraction* à la série et, par-delà, à son diffuseur originel. C'est ce que nous verrons à travers l'analyse, pour chacun de nos deux couples, d'une scène clé le confrontant à des attentes parfois insupportables liées à la relation sexuelle.

Carolyn et Palek : une mécanique du sexe peu fertile

Pour Carolyn et Palek (mais surtout pour Carolyn), l'heure fatidique a sonné. L'échange des alliances figure en bonne place dans l'album de photos de mariage, les intérêts du prêt immobilier sont remboursés depuis longtemps, la pression familiale se fait de plus en plus insistante : il est temps de « fonder une famille ». L'expression

en elle-même témoigne d'une incomplétude, d'une irréalisation, d'un besoin d'officialiser son union pour ne pas voir celle-ci voler en éclat à la première contrariété. Ce couple de la classe supérieure américaine n'est pourtant pas confronté aux vicissitudes de la fameuse « crise relationnelle » (moteur narratif s'il en est) selon laquelle la naissance d'un enfant serait propice à resserrer les liens conjugaux et à cacher les sourdes rancœurs sous le tapis de la demeure familiale. *Tell Me You Love Me* explore en lieu et place un mal plus souterrain, plus lancinant, plus indéfinissable : une incapacité non imputable (on ne saura jamais si le problème vient de l'une, de l'autre ou de l'union des deux) à procréer et à accueillir son premier enfant – incapacité qui mènera Carolyn et Palek au point de rupture, tels ces couples confrontés à la mort accidentelle d'un enfant et ne parvenant jamais véritablement à surmonter une si terrible épreuve.

L'enfant à (ne pas) naître est un fantôme qui hante les jours et les nuits de Carolyn, se répercutant sans tarder sur le quotidien de Palek dont l'apparent détachement peut passer pour une absence d'empathie, voire une fuite devant les responsabilités qu'implique le fait de devenir père. Malgré les apparences, le couple se trouve sans le savoir à un carrefour de son existence commune : elle tient plus que tout (lui inclus) à devenir mère, lui ne ressent pas ce besoin pressant de passer aux « choses sérieuses » en fondant une famille – même s'il ne boude pas son plaisir face à l'appétit sexuel revigoré de sa compagne. Tous deux s'éloignent par petites touches, du cœur de leur intimité aux doutes les plus existentiels. C'est en cela que le « travelling arrière » opéré par *Tell Me You Love Me* s'avère fondamental : du gros plan explicite (quoique jamais aussi « anatomique » que celui d'un film pornographique) au plan de situation implicite, la série prend de manière délibérée le contrepied d'une cour hollywoodienne classique ayant la « consommation » de l'union – généralement fondue au noir – pour incontournable point d'orgue. Si ses scènes de sexe explicite se raréfient au fil des épisodes, *Tell Me You Love Me* interroge la sérialité de la représentation sexuelle (elle-même sujette à une usure naturelle) en jouant de la sexualité comme d'un *leitmotiv* de plus en plus dissonant ou, au contraire, harmonieux. Une approche programmatique qui s'applique d'autant mieux au couple formé par Carolyn et Palek que ces derniers en viennent rapidement à calquer leur calendrier de copulation sur le cycle d'ovulation de la jeune femme.

La problématique des deux personnages est clairement énoncée par une scène de sexe (pourtant quasi dénuée de dialogues) qui figure dans l'épisode 2 : Carolyn veut absolument tomber enceinte, mais Palek ne tient pas à devenir père – même s'il ne (se) l'admettra que bien plus tard. D'emblée, Carolyn prend les choses en main en embrassant à plusieurs reprises son partenaire et en secouant son torse d'un mouvement pressant de la main (comme une manière de le sortir de sa torpeur), avant de s'attaquer au bouton et à la braguette de son jean (figures 1 à 3). Tout en cherchant à déloger l'objet de son désir maternel, elle regarde fixement Palek dans les yeux en esquissant un sourire enjôleur qui se veut à la fois rassurant et directif. D'abord sans réaction, Palek finit par se redresser en vue de prendre le dessus (physiquement et moralement) et d'accomplir son devoir conjugal, mais il s'arrête à mi-chemin et se positionne provisoirement sur le côté, un changement d'échelle nous montrant alors en gros plan la pâleur de son visage et la morosité de son humeur. Le regard tourné vers l'extérieur, Palek semble totalement absent des (d)ébats, même s'il s'efforce de donner le change à son épouse en attente d'ensemencement (figures 4 à 6). Carolyn continue de l'embrasser et de le couvrir d'un regard langoureux, puis se met à le masturber de plus en plus frénétiquement de la même main gauche qui lui a servi à ouvrir sa braguette (figures 7 à 9). Quand l'objectif est atteint (obtenir une érection), Palek signale le passage à la phase suivante d'un simple « Okay », puis se met péniblement en position du missionnaire et baisse son pantalon tandis que Carolyn retire sa culotte en vitesse, son objectif étant de ne pas gâcher autant d'efforts (figures 10 à 12). Elle s'aide d'ailleurs des mains pour écarter les cuisses puis pour s'assurer que Palek est bien entré en elle, avant de baisser les yeux pour observer la zone de coït – en termes imagés, pour s'assurer que sa petite armée de spermatozoïdes est en ordre de marche (figures 13 à 15). Quand l'éjaculation approche, Palek lance un deuxième signal laconique à sa partenaire (« Tu es prête ? ») afin de la mettre en condition de « réception ». Au moment fatidique, Palek approche son visage de celui de Carolyn comme pour partager ce moment d'intimité avec elle, mais il se redresse aussitôt. Pressé de se retirer, il se voit intimé par Carolyn de rester en elle, et s'excuse même pour son irrespect de ce qui s'apparente à un protocole d'insémination non artificielle (figures 16 à 18). Un dernier signal oral (« C'est bon ? ») lui assure finalement qu'il a accompli sa tâche, et qu'il peut retourner vaquer à ses occupations.

Tant sur le plan narratif que formel, cette scène d'accouplement montré dans la durée (2 minutes 21) contrevient de bien des manières aux normes d'une représentation pornographique classique. Carolyn et Palek forment certes un couple hétérosexuel jeune, séduisant et bien assorti, mais leur relation sexuelle n'a en l'espèce rien de sensuel. La nudité de leurs corps est non feinte, mais partiellement invisible en raison du positionnement latéral de la caméra la plus utilisée et du rejet du très gros plan caractéristique du cinéma X² (figure 19). Le refus des cadrages fragmentaires disloquant les corps qui s'emboîtent, des coupes intempestives censées prémunir le spectateur contre tout sentiment de lassitude et d'une musique de recouvrement « [prenant] de l'ampleur à mesure que la narration ralentit³ » rompt également avec le canon du genre pornographique. De même, le plan extérieur montrant Carolyn et Palek en action depuis le côté opposé de la baie vitrée n'évoque pas le point de vue subjectif (souvent employé par le cinéma X ou d'horreur) d'un voyeur ou d'un prédateur guettant sa proie à venir, mais la projection des pensées de Palek vers un ailleurs où l'herbe continue de pousser sans se poser de questions et d'où se font entendre de lointains coups de marteau le renvoyant allusivement à son métier de chef de chantier (figure 20). Littéralement, Palek n'est « dedans » qu'au sens physique du terme. D'ailleurs, s'il finit par dominer sa partenaire en adoptant la position du missionnaire, c'est bien de sa propre réification qu'il est question dans cette scène : là où Richard Dyer assimile l'autonomie symbolique du pénis à la « bête⁴ » avide de jouissance qui se tapit dans l'ombre, Palek se voit en l'occurrence dépossédé du sien à son esprit défendant. Et si Carolyn le manipule ostensiblement (lui et son pénis, l'un et l'autre étant dans le cas présent réduits à une seule et même entité) pour parvenir à ses fins de grossesse, elle-même ne tire aucune jouissance de ce sexe ritualisé à l'extrême, tant son incapacité à tomber enceinte l'obsède et la mène aux bords de la déshumanisation (figure 21). Sans oser se l'avouer (même lors de leurs premières séances de thérapie conjugale), Carolyn et Palek sont en réalité confrontés au deuil d'un être cher qui refuse de voir le jour (soit une situation peut-être plus intolérable encore pour la jeune femme que l'avortement et la fausse couche auxquels elle a été ou sera confrontée au cours de son existence). Nous sommes alors bien loin de la « surconcentration sexuelle et hédoniste⁵ » sans lien avec la vie quotidienne qui caractérise le cinéma pornographique.

Pour autant, la scène répond également à de nombreux critères égrenés par Matthieu Dubost pour esquisser les contours de ce qu'il nomme la « tentation pornographique ». Absence quasi-totale de préliminaires et même de « rencontre » entre les deux corps qui s'enchevêtrent (au-delà d'un coït tout sauf dialectique), refus catégorique du sentiment (malgré les caresses et les baisers répétés de Carolyn qui valent comme autant de signes d'encouragement), quête manifeste de performance (les grognements poussifs de Palek attestent de sa volonté d'affirmer sa virilité malgré l'accablement qui l'étreint), vacuité d'une parole réduite aux indications purement directives que s'échangeraient deux acteurs de film X, recours utilitariste à un corps « toujours simple et à disposition⁶ » (celui de Palek, même si Carolyn commence à le soupçonner d'être stérile) : toutes ces accointances avec le genre pornographique éloignent *Tell Me You Love Me* d'une quelconque posture antithétique auto-érigée en modèle à suivre.

À y regarder de plus près, la série ne se pose pas en pendant vertueux, mais en Janus à la fois mimétique et critique de la forme pornographique. Par son hypervisibilité et son pouvoir de sollicitation « synesthésique⁷ », la pornographie permet de sortir la fiction sérielle des zones de confort que constituent un genre télévisuel bien défini (la sitcom, le soap, le policier, le judiciaire, etc.) et une héroïsation plus ou moins exacerbée de ses protagonistes. Cependant, le fossé qui sépare Carolyn et Palek (malgré la proximité ponctuelle de leurs corps) s'incarne précisément dans la « mécanique de l'identique⁸ » et dans la performativité dénuée de sentiment qui s'imposent à ce couple en pleine déliquescence, alors qu'il affiche tous les signes extérieurs de richesse. Parce qu'elle ne parvient plus à penser à autre chose (1.04⁹), Carolyn fait de sa grossesse une affaire personnelle et, après avoir perdu l'enfant finalement amené à naître, tient des propos très durs à l'encontre de son conjoint venu lui rendre visite à l'hôpital après avoir fui le domicile conjugal : « Tu es juste venu parce qu'il n'est plus là¹⁰ » (1.10). De son côté, Palek consent à admettre auprès de Carolyn qu'il ne se sent pas de fibre paternelle et ne veut par conséquent pas d'enfants (1.06), avant de lui asséner d'un ton cinglant : « Tu as eu ce que tu voulais. Tu n'as plus besoin de moi¹¹ » (1.10). L'inconséquence et l'artificialité des corps engagés dans une relation sexuelle ouvertement pornographique sont donc au cœur de la problématique explorée par Carolyn et Palek au long des dix épisodes qui constituent l'unique saison

de *Tell Me You Love Me*. Ce qu'il y a d'obscène dans la vie de ce couple, ce ne sont pas ses ébats sexuels montrés de manière plus ou moins explicite à l'écran, mais au contraire son incapacité exponentielle à se connecter l'un à l'autre et à faire communier des corps qui se sont tant désirés par le passé. Du moins, avant que le fantôme d'un enfant qui ne verra finalement jamais le jour ne vienne s'immiscer entre eux et briser leurs rêves de rester toujours unis.

Katie et David : la famille aux dépens du couple

En adoptant la rhétorique enchantresse d'un conte de fées, on pourrait dire qu'« ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants. » Deux, précisément, ce qui constitue déjà une lourde responsabilité à leurs yeux, même s'ils ne regrettent pas un seul instant d'avoir à l'assumer. Là où la parentalité est insidieusement venue briser l'union de Carolyn et Palek, elle a consolidé les liens du mariage de Katie et David et fait d'eux plus qu'un couple : une famille. C'est-à-dire non pas un « couple avec enfants » – formulation plus abstraite qui laisse entendre un équilibre préservé entre intimité à deux et complicité à plusieurs –, mais une « cellule » familiale dont les figures parentales se définissent en premier lieu par ce nouveau rôle qu'elles se sont d'elles-mêmes assigné et dont elles ne trouvent plus les clés pour changer d'air.

La problématique de Katie et David, quarantenaires parents d'un garçonnet de 6 ans facile à vivre, Josh, et de sa sœur aînée âgée de 10 ans et demi, Isabella, plus tourmentée en raison de premières règles et d'un éveil sexuel très précoces, est qu'ils ne parviennent plus à faire l'amour depuis près d'un an. Ils ne manquent pourtant pas d'appétit sexuel : dès la deuxième scène du pilote, David profite que son épouse se trouve sous la douche au petit matin pour se masturber au lit. Plus tard, on le voit observer au loin un panneau publicitaire aguicheur pour l'émission de télé-réalité *America's Next Top Model*, contrepoint visuel (mais pour le moins parlant) d'une conversation téléphonique avec Katie qui vient de lui apprendre que les enfants ont des poux (1.04). Katie désire quant à elle toujours autant son mari, comme l'illustrent plusieurs plans la montrant en train de lorgner avec convoitise son fessier rebondi (1.07). Mais elle ne parvient pas à se masturber, même quand elle se trouve à l'abri des regards de ses enfants et de leur père à l'occasion d'un rare moment de détente (1.02).

On pourrait en déduire que *Tell Me You Love Me* enfonce ici une porte binariste déjà grande ouverte en plaçant l'appel de la chair d'un côté et la quête de sentiments de l'autre – la série joue d'ailleurs sciemment la carte du conflit des genres en opposant David l'employé de bureau (et entraîneur de l'équipe de baseball de son fils) qui rentre « fatigué » du travail et se fait servir sa bière à table, à Katie la mère au foyer qui a renoncé à ses ambitions professionnelles (elle est diplômée en graphisme) pour s'occuper de ses enfants, mari inclus. Soit autant de « cases » qui se retrouvent narrativement à l'écran lorsque Josh et Isabella ont droit respectivement à une histoire de monstres et à un conte de fées avant de se lover dans les bras de Morphée, ou visuellement lorsqu'ils emportent leur sacoches d'encas avant de partir à l'école : bleue pour le garçon, rose pour la fille (1.01).

Cependant, les données du blocage se révèlent plus complexes : non seulement Katie et David sont mariés depuis douze ans, mais ils n'ont pas vraiment eu le temps d'expérimenter d'autres relations avant leur rencontre (Isabella met d'ailleurs sa mère dans l'embarras lorsqu'elle lui demande si elle a eu des petits amis avant son père, 1.08). Tous deux ont eu leur premier enfant plus tôt que prévu, événement « heureux » (selon l'expression consacrée) qui a paradoxalement constitué le point de départ de leur incommunicabilité latente. Face à leur thérapeute mutique (dont les quarante-trois ans de mariage connaissent pourtant eux aussi des soubresauts, signe que nul n'échappe à l'érosion du temps qui passe), David reproche à Katie d'avoir allaité leur fille pendant deux ans et demi (« Qui allaite aussi longtemps¹² ? », 1.06), tandis que cette dernière l'accuse de l'avoir délaissée tel un enfant unique finalement rejoint par un numéro deux se retrouvant au centre de toutes les attentions (« Tu as cessé d'avoir envie de moi à la minute où j'ai eu ces gosses¹³ », 1.06). David craint qu'ils soient étiquetés « couple à problèmes » dès l'instant où ils franchiront le seuil du cabinet d'une thérapeute conjugale ; Katie redoute à l'inverse que le refus d'une aide extérieure l'enferme à tout jamais dans le rôle de « cette femme-là¹⁴ » (sans savoir définir précisément ce qu'elle entend par cette formulation, 1.01). Dans tous les cas, seul un long et sinueux cheminement introspectif pourra les rapprocher et faire tomber les barrières qui se sont dressées entre eux depuis qu'ils ont connu leurs premières nuits quasi blanches rythmées par les cris d'un nouveau-né.

À son époux qui estime que l'aimer est tout ce qui compte (1.01), Katie finit par rétorquer d'une interrogation en apparence anodine mais au fond terriblement lourde de sens : « Mais quoi ? » (1.03). C'est justement à cette question abrupte que répond la scène finale de la série, en même temps qu'elle donne chair à la consigne reçue en consultation par Katie et David selon laquelle tous deux (qui n'ont jamais connu l'amour ni même le sexe en dehors de leur couple) doivent prendre conscience qu'ils sont des êtres « sexuellement distincts¹⁵ » (1.02).

En amont de cette scène, David a fait le premier pas en embrassant fougueusement Katie dans la cuisine, comme il ne l'avait plus fait depuis très longtemps (figures 22 à 27). Celle-ci ne répond pas à l'invitation par la parole ou la caresse, mais en se plantant face à son époux (comme une manière de dire : j'existe) et en retirant fébrilement son haut de pyjama informe (figures 28 à 30). À l'instar de la mise à nu sans circonvolutions de Cersei Lannister donnant le coup d'envoi de sa « Marche de la honte » dans *Game of Thrones* (figures 31 à 33), c'est le dévoilement frontal (vis-à-vis de David) du corps de son épouse qui produit l'électrochoc propre à tout changement radical et opérant de perception. Dans les deux cas, ce geste impromptu suscite un effet de sidération – à la fois diégétique et extradiégétique – qui semble suspendre le temps durant de longues secondes (figures 34 et 35). Sauf qu'ici, c'est Katie qui prend l'initiative de briser le « sort » et de sortir son couple de l'ère glaciaire dans laquelle il est entré sans crier gare. Pour ce faire, elle retire son pyjama de bas en haut, à l'inverse du geste dégradant qui consiste à « défroquer » Cersei en lui ôtant sa tunique de haut en bas. Les gestes qui s'ensuivent sont maladroits, brusques, heurtés, signe que Katie et David doivent réapprendre à s'explorer et à se caresser comme aux premières heures de leur amour naissant (figures 36 à 39). Surtout, ils n'atteignent pas l'orgasme par la pénétration mais par l'onanisme, mettant ainsi en application la reconnaissance prescrite par leur thérapeute d'une « distinction sexuelle » qui ne les empêche pas de se reconnecter l'un à l'autre et de reformer un couple sexuellement en phase – bien au contraire (figures 40 et 41).

Là encore, la scène possède un rapport ambivalent à la (soft-)pornographie canonique. Suffisamment longue pour ne pas servir de simple intermède, elle présente la stimulation simulée d'un couple hétérosexuel harmonieux dont la nudité partielle

(elle seule dévoile son buste et le haut de ses fesses) et les gémissements ne sont pas sans rappeler les pratiques du cinéma érotique ou X (figures 42 à 46). Bien que plus que quarantennaires au moment du tournage, les acteurs qui les interprètent (Ally Walker et Tim DeKay) n'ont en outre rien perdu de leur physique avantageux. Toutefois, *Tell Me You Love Me* profite de ce dénouement tant attendu (dix épisodes pour nous, plus d'un an pour eux) pour jouer de sa sérialité en détournant les attentes du spectateur habitué au cinéma sexuellement explicite, voire au fonctionnement de la série elle-même. D'ordinaire, chaque épisode se conclut par un morceau de musique extradiégétique ininterrompu (le seul qu'il s'autorise), tandis qu'aux plans finaux succède une page de titre et des crédits n'ayant pas véritablement valeur de commentaire. Dans le cas présent, la complainte déchirante de Janis Joplin (« Si je pouvais te tenir la main, peut-être que tu comprendrais¹⁶ ») s'interrompt pour éviter de couvrir les ébats sexuels de Katie et David, puis elle repart au couplet précédent avant d'aller cette fois-ci à son terme. Une fois ce redémarrage de la vie de couple entrepris, s'affiche en lettres bleues sur fond noir le nom de la série : « Dis-moi que tu m'aimes » (figures 47 et 48). Soit exactement ce que viennent de faire Katie et David, sans que la phrase n'ait plus rien d'impératif. Les mots prennent ainsi sens après l'amour, là où ils ne servent qu'à enclencher l'attraction suivante dans le grand manège pornographique. Seule scène de sexe des deux derniers épisodes, celle que nous venons de voir répond en outre à la scène d'ouverture de la série, déjà centrée sur le couple formé par Katie et David. Pour ces derniers, une page se tourne et un nouveau chapitre peut commencer.

À l'inverse de Carolyn et Palek, tous deux ont su reconquérir le « temple » conjugal que symbolise le lit à deux places de la chambre à coucher parentale – ce qu'illustre la promptitude avec laquelle David écarte les couverts qu'il a laissé traîner sur la couette détournée de son usage habituel. Dès lors, ce fameux lit ne s'apparente plus à un lieu commun de film X mais à une cachette privilégiée où un homme et une femme peuvent se susurrer au creux de l'oreille qu'ils s'aiment. C'est donc en rendant cathartique et libérateur le plus routinier des lieux d'accouplement (surtout depuis que le lit à deux places a remplacé les lits jumeaux à la télévision américaine) que *Tell Me You Love Me* en vient à parachever son projet de sonder l'intimité du couple par le – et parfois en dépit du – sexe. Le sexe comme moyen de reprendre confiance en soi, de se

reconnecter à l'autre, d'atteindre une jouissance à la fois physique et spirituelle : loin d'être un simulacre à seule vocation fonctionnelle (provoquer l'orgasme chez son spectateur extradiégétique), il incarne ici la face lumineuse des tourments endurés par l'un des quatre couples suivis quotidiennement par la série. Tout n'y est donc pas si noir, quand bien même son propos n'est pas d'assimiler la représentation sexuelle à une pure attraction détachée du « quotidien et de la vie normale¹⁷ ».

Conclusion

« Je n'ai plus envie d'être ce couple¹⁸ » (1.03), se lamente Palek auprès de son épouse au terme d'une soirée entre amis particulièrement pénible. « Je n'ai pas envie d'être cette femme-là » (1.01), lâche Katie au beau milieu d'une conversation à bâtons rompus avec son mari au sujet de l'éléphant qui se trouve depuis belle lurette dans la pièce (leur abstinence sexuelle) sans qu'ils daignent admettre sa présence. Par de ponctuels jeux d'écho visuel ou, dans ce cas de figure, verbal, *Tell Me You Love Me* rassemble ses couples d'âge et de situation maritale divergents au sein d'une même réflexion globale sur l'intimité souvent précaire de la vie de couple dans la civilisation occidentale du début du XXI^e siècle. Cela passe forcément par le sexe, de la même manière que la mort et le deuil ne peuvent qu'accaparer chaque épisode de *Six Feet Under*. La question centrale – toujours la même – est donc de déterminer, plus encore dans le cadre de travaux d'analyse filmique, la représentation qui en est donnée : signifiante ou purement attractionnelle ? Pulsionnelle ou érotisante à souhait ? Imbriquée ou autosuffisante ?

À travers l'éloignement progressif de nos deux couples pris en charge (sans le savoir) par la même thérapeute, nous avons en l'occurrence vu à quel point la plus intime des unions pouvait révéler au grand jour des entailles à peine visibles à l'œil nu. *Tell Me You Love Me* s'exprime par le sexe (ou l'absence de sexe) parce que c'est une série du quotidien qui se consacre toute entière à des êtres qui s'aiment sans toujours trouver les gestes justes pour l'exprimer. La série prend ainsi le contrepied assumé de cette « radio filmée [...] [dont les sons] permettent un visionnage avec des activités parallèles¹⁹ » à laquelle d'aucuns continuent de réduire le médium télévisuel. Et s'il permet de pousser la franchise de la démarche à l'extrême, le recours au sexe

explicite (en termes de tonalité et de dispositif plus que de monstration dans les deux exemples que j'ai abordés ici, même si la série ne manque pas de s'avérer plus frontale dans d'autres situations) apporte surtout sa propre contribution à l'édifice artistique en se réappropriant et en reconfigurant le systématisme, le didactisme et le conformisme de la pornographie. Que ce soit à travers la performativité déshumanisée de Carolyn et Palek ou, au contraire, la rupture narrative et formelle qu'entraînent les retrouvailles finales entre Katie et David, le sexe présentement mis en scène se caractérise aussi par ce qu'il n'est pas : un acte qui n'engage à rien, une bagatelle sans conséquences, une récréation semblable à celles qui l'ont précédée et à celles qui la suivront. La pornographie devant « toujours *rappeler l'interdit* et souligner son propre écart²⁰ », *Tell Me You Love Me* prend le genre à son propre jeu en exploitant la liberté que lui offre HBO de l'exploiter tout en marquant sans cesse la distance qui le sépare de sa forme primitive. En cela, la série s'apparente à rien de moins qu'une nouvelle étape dans la représentation fictionnelle de la sexualité (liée ou non à la parentalité) à la télévision américaine.

ILLUSTRATIONS



Figure 2.



Figure 3.



Figure 4.



Figure 5.



Figure 6.



Figure 7.



Figure 8.



Figure 9.



Figure 10.



Figure 11.



Figure 12.



Figure 13.



Figure 14.



Figure 15.



Figure 16.



Figure 17.



Figure 18.



Figure 19.





Figure 21.



Figure 22.

Figure 23.



Figure 24.

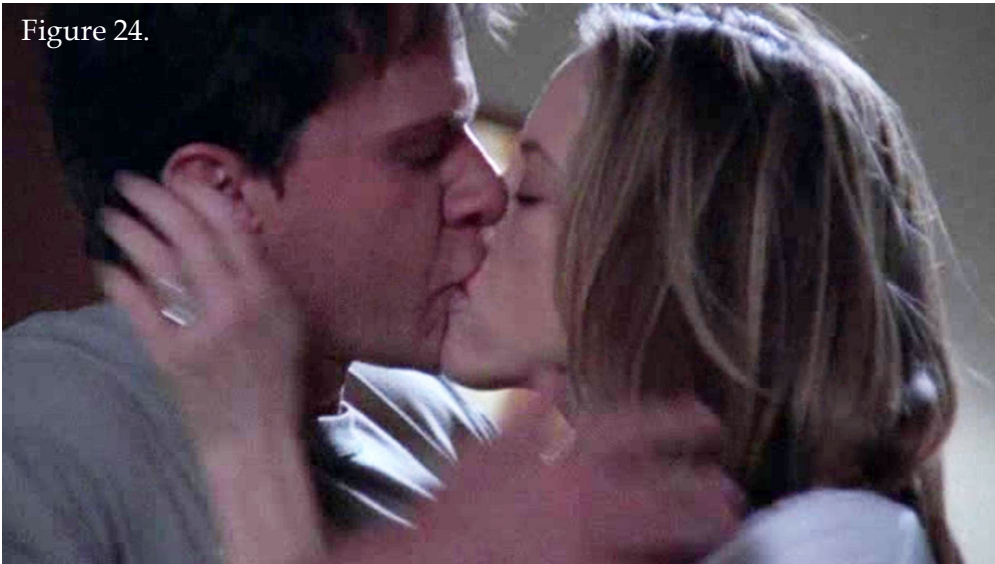


Figure 25.



Figure 26.



Figure 27.



Figure 28.







Figure 32.

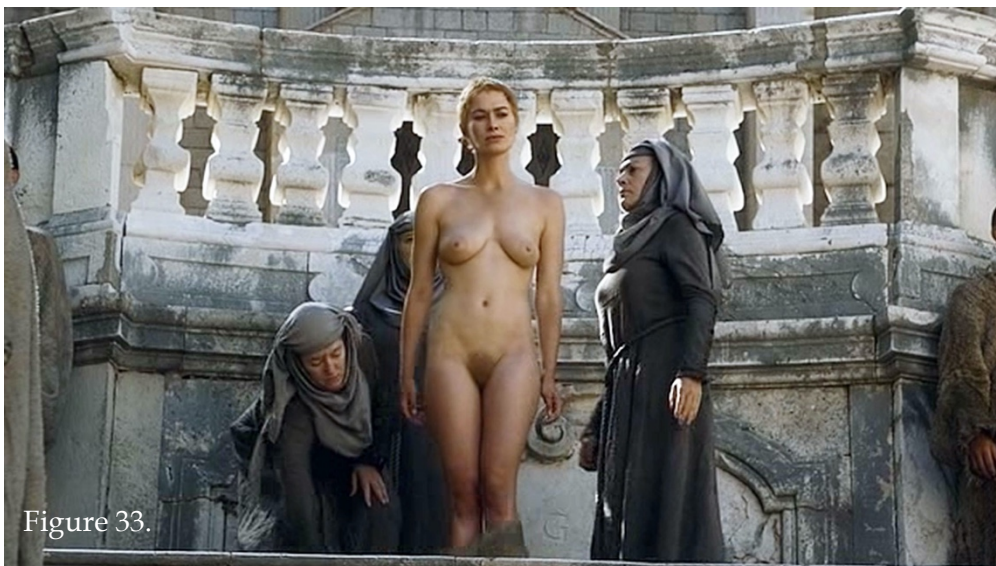


Figure 33.



Figure 34.



Figure 35.

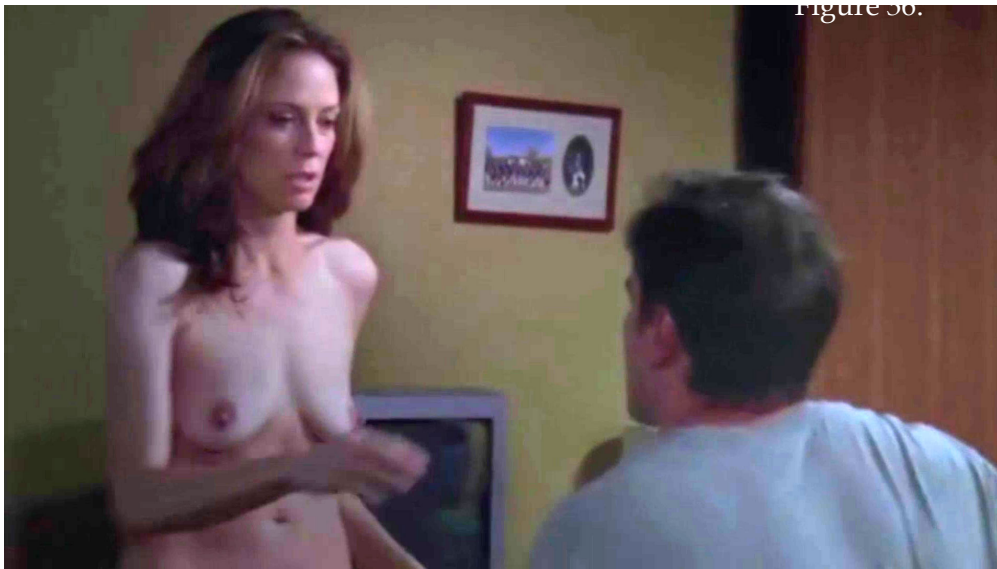


Figure 36.



Figure 37.

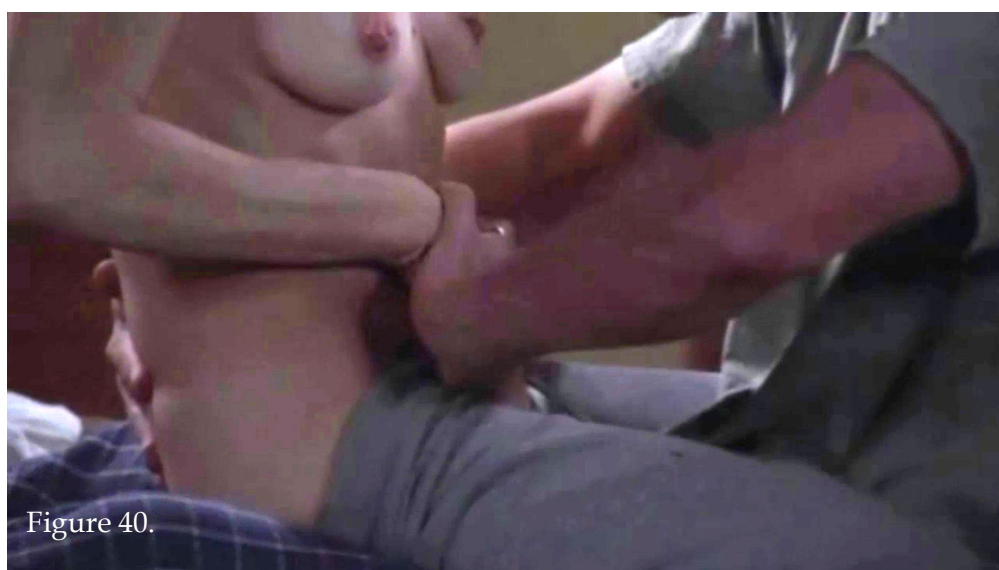


Figure 41.



Figure 42.



Figure 43.



Figure 44.



Figure 45.



Figure 46.



Figure 47.



Figure 48.



SOURCES

Colonna, Vincent. *L'art des séries télé : Tome 1, L'appel du happy end*. Paris : Payot, 2015.

Dubost, Matthieu. *La tentation pornographique. Réflexions sur la visibilité de l'intime*. Paris : Ellipses, 2006.

Dyer, Richard. *The Matter of Images. Essays on Representations*. Londres : Routledge, 1993.

McNair, Brian. « Pornography in the Multiplex », in Hines, Claire et Kerr, Darren (dir.). *Hard to Swallow. Hard-Core Pornography on Screen*. Londres/New York: Wallflower Press, 2012.

Williams, Linda. *Screening Sex. Une histoire de la sexualité sur les écrans américains*. Paris : Capricci, 2014.

NOTES

-
1. McNair, Brian. « Pornography in the Multiplex », in Hines, Claire et Kerr, Darren (dir.). *Hard to Swallow. Hard-Core Pornography On Screen*. Londres/New York : Wallflower Press, 2012, p. 23.
 2. Dubost, Matthieu. *La tentation pornographique. Réflexions sur la visibilité de l'intime*. Paris : Ellipses, 2006, p. 27.
 3. Williams, Linda. *Screening Sex. Une histoire de la sexualité sur les écrans américains*. Paris : Capricci, 2014, p. 52.
 4. « It is the beast below » (Dyer, Richard. *The Matter of Images. Essays on Representations*. Londres : Routledge, 1993, p. 113).
 5. Dubost, Matthieu. *Op. cit.*, p. 36.
 6. *Ibid.*, pp. 66-67.
 7. Williams, Linda. *Op. cit.*, p. 28.
 8. Dubost, Matthieu. *Op. cit.*, p. 63.
 9. Par convention, tous les épisodes seront numérotés de la façon suivante : un premier nombre pour désigner le numéro de la saison, un point, et un deuxième nombre pour désigner le numéro de l'épisode. Ainsi, « 1.04 » correspond au quatrième épisode de la saison 1.
 10. « You're only here because it's gone. »
 11. « You got what you wanted. You don't need me. »
 12. « Who nurses that long? »
 13. « You stopped wanting me the minute that I had those kids! »
 14. « This isn't who I wanna be. »
 15. « We can't begin to dismantle that distance, invade that space between you and Dave, until both of you recognize now that you are individual sexual beings. »
 16. « Maybe, if I could ever hold your little hand, you might understand. »
 17. Dubost, Matthieu. *Op. cit.*, p. 36.
 18. « I don't wanna be that couple anymore. »
 19. Colonna, Vincent. *L'art des séries télé : Tome 1, L'appel du happy end*. Paris : Payot, 2015, pp. 28-29.
 20. Dubost, Matthieu. *Op. cit.*, p. 36. (Je reprends l'italique du texte original.)